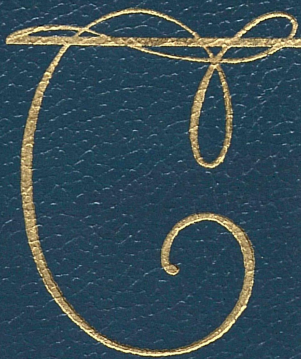


В. Е. Ветловская АНАЛИЗ ЭПИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В. Е. Ветловская

**АНАЛИЗ
ЭПИЧЕСКОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**



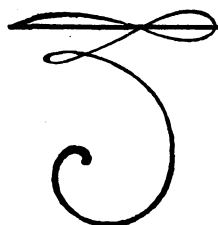
***ПРОБЛЕМЫ
ПОЭТИКИ***

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
"ЛАНТА"

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

В. Е. Ветловская

**АНАЛИЗ
ЭПИЧЕСКОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**



***ПРОБЛЕМЫ
ПОЭТИКИ***



Санкт-Петербург
«НАУКА»
2002

УДК 82/821.0

ББК 83

В 39

Ветловская В. Е. Анализ эпического произведения: Проблемы поэтики. — СПб.: Наука, 2002. — 213 с.

ISBN 5-02-028264-9

Монография связана с областью общей теории словесного искусства и посвящена актуальным методологическим вопросам — обоснованию и разработке принципов анализа эпического текста, приемов его профессионального прочтения и профессиональной трактовки. Опираясь на многовековой опыт традиционной литературной науки, но своеобразно разъясняя даже привычные понятия, автор предлагает оригинальную концепцию изучения художественного произведения, которое рассматривается как упорядоченная система отношений отдельных мотивов и их тематических комплексов. Материалом для анализа и теоретических обобщений служит классическая русская литература.

Для специалистов-филологов, искусствоведов и широкого круга читателей, интересующихся проблемами эстетики и теории литературы, анализом и интерпретацией художественных текстов.

Рецензенты

*д-р филол. наук Ю. К. Руденко,
д-р филол. наук Т. С. Царькова*

ISBN 5-02-028264-9

© В. Е. Ветловская, 2002

© Издательство «Наука», 2002

ОТ АВТОРА

Предлагаемая вниманию читателя книга складывалась на протяжении многих лет. Отдельные ее фрагменты в большем или меньшем объеме печатались в разное время в разных изданиях. Все они (за исключением анализа романа «Анна Каренина» в разделе *Приложения*) заново осмыслены, дополнены и уточнены.

Освещаемые в книге вопросы словесного искусства явились на почве обдумывания приемов исследования эпических произведений и его результатов. Хотя в качестве иллюстративного материала использовано в основном творчество Ф. М. Достоевского, автор учитывал весь опыт своей работы с произведениями русских классиков, а также те соображения и выводы, которые постепенно накапливались при подготовке вузовских курсов лекций по истории и теории литературы.

Теория — область обобщений. Они позволяют уловить и обозначить закономерности (существенные связи и отношения), не лежащие на поверхности, а вместе с тем подспудно охватывающие весь мир предметов и явлений. Эти закономерности определяют не только состав и строение конкретных вещей, но и происходящие с ними процессы, свойственные их собственной природе или возникающие под давлением извне.

Искусство не исключение. Оно повинуется своему уставу, своим правилам. Разглядеть законы, организующие произведения искусства или руководящие движением их форм во времени, не так-то просто. Неудивительно поэтому, что литературная теория, насчитывая за собою века, и по сию пору очень и очень далека от завершаю-

щих построений. Тут есть над чем подумать, начиная с первого же шага — методов профессионального подхода к художественному тексту. Ведь любые обобщения должны исходить из правильного анализа единичных явлений.

И в полемической, и в положительной своей части работа остается в русле традиционной литературной теории, которая при всех своих недостатках, явно обнаруживающихся на поздних этапах ее развития, нам представляется наиболее основательной и авторитетной. Именно она, с тем или иным успехом отражая опыт веков, обычно излагается в учебниках и специальных пособиях для высшей школы.

Теория, конечно, ценна сама по себе; но автора больше увлекала мысль найти такие способы исследования художественного произведения, которые раскрывали бы его содержание во всем разнообразии и богатстве принадлежащих художнику идей.

Такова была цель, достижение же ее не всегда в нашей воле.

Глава первая

КРИТИКА ТРАДИЦИОННОЙ ТЕОРИИ СЮЖЕТА

В «Трех главах из исторической поэтики» (1899) А. Н. Веселовский говорит о тесной зависимости литературной теории (теории литературы, поэтики) от того материала, который она объясняет. На почве Греции и Рима сложились определенные формы литературных родов — эпоса, лирики, драмы. Эти формы, пишет А. Н. Веселовский, «обязывали, поэтики Аристотеля и Горация обобщили их, как классические, и мы долго жили их обобщениями, все примеряя к Гомеру и Виргилию, Пиндару и Сенеке и греческим трагикам. Поэтические откровения, не предвиденные Аристотелем, плохо укладывались в его рамку; Шекспир и романтики сделали в ней большую брешь, романтики и школа Гриммов открыли непечатую дотоле область народной песни и саги (...). Затем явились этнографы, фольклористы; сравнительно-литературный материал настолько расширился, что требует нового здания, поэтики будущего. Она не станет нормировать наши вкусы односторонними положениями, а оставит на Олимпе наших старых богов, помилив в широком историческом синтезе Корнеля с Шекспиром (...)».¹ По мнению ученого, искусство слова давно переросло поэтику Аристотеля (родоначальника европейской теории литературы, за которым следовал и Гораций) и требует новых теоретических объяснений. На это требова-

¹ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 317.

ние, по замыслу А. Н. Веселовского, в известной мере и должна была ответить историческая поэтика.

Но историческую поэтику интересует процесс, она фиксирует внимание на повторяющихся формах (по терминологии ученого — формулах, схемах), выработанных «общественно-психологической» практикой и подвижных в своих значениях, поскольку то, что эти формы создает (общественный и психологический опыт), по ходу времени заставляет их в своем значении меняться.² Вместо того чтобы примеряться к Гомеру и Вергилию, художественное произведение начинает примериваться к преданию — к тому, что повторяется, к тому, что из века в век передается. «Задача исторической поэтики, — указывал А. Н. Веселовский в «Поэтике сюжетов» (1897—1906), — определить роль и границы предания в процессе личного творчества». Это предание «касается элементов стиля и ритмики, образности и схематизма простейших поэтических форм».³ Историческая поэтика — не что иное, как поэтика культурной традиции, ее устойчивых и одновременно изменчивых в своем содержании явлений.

Вопрос о возвращающихся, типичных формах захватывает всю область искусства слова. «Современная повествовательная литература, — пояснял А. Н. Веселовский, — с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности по-видимому устраняет самую возможность подобного вопроса; но когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упростителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое прошлое, — и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении».⁴ Далее Веселовский говорит о сюжете и состав-

² Там же.

³ Там же. С. 493.

⁴ Там же. С. 494.

ляющих его элементах, которые, естественно, повторяются и варьируются гораздо чаще, чем сюжет — вся совокупность относящихся к нему частей. Это-то обстоятельство (т. е. повторяемость и варьирование) и заставило ученого внимательно присмотреться и к самому сюжету, и к его компонентам. Широкий сравнительно-литературный, сравнительно-культурный материал требовал определений, отвечающих общей задаче сопоставлений: « (...) надо наперед условиться, что разуместь под сюжетом, отличить мотив от сюжета, как комплекса мотивов».⁵ И затем: «Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную единицу (...) Под *сюжетом* я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы (...) *сюжеты варьируются*: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом».⁶

В определении, данном А. Н. Веселовским *сюжету* и *мотиву* (простейшему компоненту сюжета), важен принцип. « (...) учение Веселовского о мотивах и сюжетах, — писал В. Я. Пропп, анализируя композицию сказки, — представляет собой только общий принцип. Конкретное растолкование Веселовским термина *мотив* в настоящее время уже не может быть применено».⁷ По этому поводу Б. Н. Путилов сказал: «Приходится признать, что фольк-

⁵ Там же. К настоящему времени о *сюжете* и особенно о *мотивах* написано много статей, даже книг (например, книга финского ученого Кейо Холсти, посвященная различным толкованиям термина *мотив* и классификации таких толкований. Краткое изложение этой работы представлено в статье: *Викторович В. А.* Понятие мотива в литературоведческих исследованиях // *Русская литература XIX в.: Вопросы сюжета и композиции.* Горький, 1975. Вып. 2. С. 189—191; *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. М., 1994). Обзор работ такого рода не входит в нашу задачу, важнейшие для нас всплывут по ходу изложения материала. Из последних исследований, включающих отсылки к соответствующей литературе, назовем: *Краснов Г. В.* Сюжеты русской классической литературы. Колонна, 2001; *Миронов А. В.* Мотивный анализ: истоки и сущность метода // *Грехневские чтения.* Сб. научн. трудов. Нижний Новгород, 2001. С. 60—64; *Силантьев И. В.* Становление теории мотива в русском литературоведении // *Russian Literature.* 2001. XLIX. № IV. P. 489—516.

⁶ Там же. С. 500. Курсив в цитатах из научных работ везде принадлежит авторам.

⁷ *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Изд. 2-е. М., 1969. С. 18.

лористика после Веселовского, освоив понятие „мотив” и сделав его обязательным элементом анализа фольклорных нарративов, не создала целостной теории мотива».⁸ Это вызвано, в частности, тем, что в «фольклорных нарративах» мотив отчетливо выступает в разных аспектах: и как единица данного эпоса в целом, и как единица определенного сюжета, и как единица реального текста.⁹ Разграничивая терминологически такого рода единицы и учитывая критику В. Я. Проппа, европейская (а за ней и русская) фольклористика стала пользоваться вместо одного тремя терминами: 1) «мотифема» (= «функции» В. Я. Проппа — например, «герой убивает антагониста»), 2) «мотив» и 3) «алломотив», т. е. конкретная реализация мотива и мотифемы (например, для указанной мотифемы — «Дунай стреляет в кольцо и попадает в Настасью», «Добрыня разрывает на части Маринку» и т. д.).¹⁰

Но на практике из этой трехчленной формулы (мотифема — мотив — алломотив) мотив выпадает. Так, в работе Н. Г. Черняевой, как заметил Б. Н. Путилов, он соединяется с алломотивом.¹¹ И это естественно. Поскольку мотив получает конкретное выражение, реализацию в определенном тексте, он выступает в качестве алломотива (мотив и алломотив совпадают). Поскольку мотив мыслится вне конкретного выражения и реализации, но объединяет общей темой ряд таких реализаций, он выступает в качестве мотифемы (мотив и мотифема совпадают). Парадоксальным образом выходит, что именно мотиву с его двуединой сущностью в трехчленной формуле на самом деле нет места.

Может быть, для сравнения фольклорного материала вся эта терминологическая детализация иногда бывает

⁸ Путилов Б. Н. Веселовский и проблема фольклорного мотива // Наследие Александра Веселовского. Исследования и материалы. СПб., 1992. С. 74.

⁹ См.: Черняева Н. Г. Опыт изучения эпической памяти (на материале былин) // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР. М., 1980. С. 109.

¹⁰ Примеры Н. Г. Черняевой. Там же.

¹¹ Там же. С. 110 и др. Ср.: Путилов Б. Н. Веселовский и проблема фольклорного мотива. С. 77.

удобной, но перенесение ее на материал индивидуально-го творчества никак нельзя назвать удачным.¹²

Определение мотива, данное А. Н. Веселовским, В. Я. Проппа не устраивало по другой причине. Дело в том, что, согласно А. Н. Веселовскому, мотив — и простейшая, и неразложимая единица повествования: «Признак мотива — его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кого-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица {...}» и т. д.;¹³ «Простейший род мотива может быть выражен формулой: $a + b$: злая старуха не любит красавицу и задает ей опасную для жизни задачу».¹⁴ Однако, как показывает В. Я. Пропп, мотивы, приводимые А. Н. Веселовским в качестве примеров, раскладываются: « {...} возьмем мотив „змея похищает дочь царя” (пример не Веселовского).¹⁵ Этот мотив разлагается на четыре элемента, из которых каждый в отдельности может варьировать. Змей может быть заменен Кощеем, вихрем, чертом, соколом, колдуном. Похищение может быть заменено вампиризмом и различными поступками, которыми в сказке достигается исчезновение. Дочь может быть заменена сестрой, невестой, женой, матерью. Царь может быть заменен царским сыном, крестьянином, попом. Таким образом, вопреки Веселовскому, мы должны утверждать, что мотив (тот, о котором говорит А. Н. Веселовский. — В. В.) не одночленен, не неразложим. Последняя разложимая единица, как таковая, не представляет собой логического или художественного целого».¹⁶

¹² Попытку такого перенесения мы видим, например, в работах Ю. В. Шатина. См.: *Шатин Ю. В. Мотив и контекст // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы.* Новосибирск, 1995. С. 5 и сл. *Он же.* Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // «Вечные» сюжеты русской литературы. «Блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. С. 29—41 и др.

¹³ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. С. 494.

¹⁴ Там же. С. 495.

¹⁵ В. Я. Пропп выбрал его для убедительной демонстрации максимального числа возможных вариантов, на которые реально в сказке раскладывается простейший, казалось бы, мотив.

¹⁶ *Пропп В. Я.* Морфология сказки. С. 18.

Добавим, что из этого вовсе не следует, что она не имеет значения, что она бессмысленна.

Поправка В. Я. Проппа, касающаяся термина *мотив*, заслуживает внимания. Она возникла на основании данных сказочного материала, которым А. Н. Веселовский специально не занимался, хотя для целей его сравнительного анализа, далеко выходящего за границы не только отдельных произведений, но и жанров, она могла казаться безразличной.¹⁷ Тем не менее В. Я. Пропп прав: мотивы А. Н. Веселовского разложимы, они не являются простейшими единицами рассказа. Возникает вопрос: насколько такая разложимость вообще существенна? Ведь все, что в примере В. Я. Проппа варьируется, все-таки варьируется в пределах некоего единства — «змей похищает дочь царя». Нельзя ли за этим единством и удержать название *мотива*, оговорив при надобности возможность видоизменения отдельных его частей? Б. Н. Путилов, полемизируя с В. Я. Проппом, считает, что это возможно. Он пишет: «Любой элемент мотива способен к заменяемости, к вариативности, и при этом происходит не разложение, а возникновение новых алломотивов (т. е. конкретных реализаций мотива в данном тексте. — В. В.) — со своими содержательными оттенками и даже иными смыслами и вновь возникающими сюжетобразующими возможностями».¹⁸

Однако в примере, приведенном В. Я. Проппом, видоизменяются все части. Это значит, что мотив здесь может выразиться вполне адекватно лишь в самой абстрактной форме — именно $a + b$ (или в том же роде) и никак иначе. Каждый из элементов этой формулы (a , b) и вся она в целом лишены определенности; следовательно, любая их расшифровка, любое отождествление их с реальным материалом не защищены от произвола.

¹⁷ Ср.: «Каждая часть формулы способна видоизменяться, особенно подлежит приращению b ; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько» (Веселовский А. Н. Историческая поэтика. С. 495). Видоизменение отдельных частей формулы ученый понимает как «приращение».

¹⁸ Путилов Б. Н. Веселовский и проблемы фольклорного мотива. С. 81.

В самом деле. Допустим: не «злая старуха», а просто старуха не из ненависти, а по неведению задает красавице опасную для жизни задачу. Допустим: злая красавица не любит старуху и задает ей такую же задачу. Допустим: кто-то кому-то (со зла или по неведению) задает все ту же задачу... или кто-то кого-то (без всяких задач) ставит в ситуацию, опасную для жизни... и т. д. Можно ли все эти допущения считать одним мотивом, а если нет, то где черта, разделяющая один мотив и другой? На этот вопрос Б. Н. Путилов не отвечает. Он не приводит и конкретных примеров, которые помогли бы понять его мысль. Думается все-таки, что возникновение «новых алломотивов» с их «иными смыслами» и новыми «сюжетообразующими возможностями» происходит не иначе как за счет разложения старого мотива. Ведь речь идет о замене, а не о соположении элементов. Поэтому об одном и том же мотиве можно говорить, по-видимому, лишь до тех пор, пока память сохраняет его в сознании (говорящего и слушающего) как нечто единое, в существе своем одно и то же, несмотря ни на какие превращения отдельных его частей.

Безусловно, не все и не всякие превращения безразличны мотиву. Это особая и чрезвычайно важная проблема, которая может быть решена только на конкретном материале. Однако мотив, в котором все меняется и который выражается абстракцией, вроде $a + b$, вообще не связан с материалом — ни со сказочным, ни более того — словесным, ни с каким бы то ни было иным. Если мы увидим только эту запись — $a + b$, нам ничего не стоит заключить ее в скобки и возвести в любую степень — $(a + b)^n$. Изучение реальных явлений вряд ли правомерно начинать с абстракций, в которых совсем не отражена специфика исследуемого предмета. Всюду, где это возможно, осторожный исследователь предпочтет двигаться надежным путем — от простого и очевидного к сложному, от специфики частных форм к более широким обобщениям.¹⁹

¹⁹ Ср.: «Если мы не умеем разложить сказку на ее составные части, то мы не сумеем произвести правильно сравнения (...) Если мы не сумеем сравнить сказку со сказкой, то как изучать связь сказки с религией, как сравнивать сказку с мифами?» (*Пропт В. Я. Морфология сказки. С. 21*).

По убеждению В. Я. Проппа, теоретическое изучение (правильное указание в живом явлении его «отвлеченного субстрата») должно не только начинаться, но и ограничиваться особенностями конкретного материала — не потому, что дальнейшее абстрагирование невозможно, а потому, что в дальнейшем оно может оказаться совершенно беспочвенным. В этом суть полемики В. Я. Проппа с К. Леви-Строссом: «Разница между моим мышлением и мышлением моего оппонента состоит в том, что я абстрагирую от материала, проф. Леви-Стросс абстрагирует мои абстракции (...) Абстракция от материала объясняет материал, абстракция от абстракции становится самоцелью, оторвана от материала, может оказаться в противоречии с данными реального мира и объяснять его уже не может».²⁰ Тут открывается безбрежное поле для игры ума, логических и прочих манипуляций в пустом пространстве.

Современных исследователей, похоже, это не смущает. Так, характеризуя мотив, Н. Е. Меднис, например, пишет: «Мотив, при его огромной эстетической и семантической значимости в художественном тексте, не имеет, как нам кажется, собственной очерченной телесной оболочки. Он являет собой нечто вроде души, которая в конкретном тексте может обретать сюжетное, временное, пространственное или какое-то иное воплощение, не замыкая себя при этом в жестко обозначенных границах».²¹ При таком подходе к мотиву, лишенному плоти и формы, «душу» его можно найти где угодно. Это оправдывает самые произвольные сближения. Немудрено поэтому, что и в данном случае содержательный смысл мотива воды в «Преступлении и наказании» (его «душа») отыскался не в этом романе Достоевского (что было бы естественно), а где-то у Юнга, среди «архетипов коллективного бессознательно-

²⁰ *Пропп В. Я.* Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976. С. 144—145.

²¹ *Меднис Н. Е.* Мотив воды в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 79.

го».²² Н. Д. Тамарченко вслед за одним из западных ученых дает такое толкование термина *мотив*: «повторяющаяся и, следовательно, человечески значимая ситуация».²³ Не говоря о других возможных возражениях, заметим, что столь широкое и неопределенное толкование термина затрудняет его применение по отношению к чему бы то ни было в частности и вызывает вопросы. Например, можно ли назвать повторяющейся ситуацией, начинающую или завершающую рассказ Чехова «Смерть чиновника»? Как обозначить элементы, на которые раскладывается любая ситуация в художественном произведении? и т. д. Подчеркнем, что в данном определении термина *мотив* нет вообще ничего от специфики искусства.

Но вернемся к общему принципу учения А. Н. Веселовского о мотивах и сюжете. Итак, *сюжет* — это тема, а простейший его компонент, *мотив*, — простейший элемент этой темы, т. е. тематический мотив. Но всякая ли тема может быть сюжетной? и всякий ли тематический мотив может быть сюжетным мотивом? Разумеется, нет. А. Н. Веселовский даже не ставит такого вопроса, он ясен для него сам собой. Сюжетная тема — это тема, передающая действие (совокупность взаимосвязанных событий), рассказ о нем, повествование в узком смысле слова. Сюжетный мотив — это мотив, относящийся именно к такой теме, т. е. всегда повествовательный мотив. Поэтому понятия *сюжет*, (*сюжетный*) *мотив* для А. Н. Веселовского синонимичны понятию *повествовательная тема*, и рассуждение о «происхождении и повторяемости повествовательных тем» (типичных и возвращающихся) у него равнозначно рассуждению о происхождении и повторяемости сюжетов и их мотивов.²⁴

Сходное представление о сюжете и его простейших компонентах было высказано Б. В. Томашевским в его

²² Там же. С. 80 и сл.

²³ *Тамарченко Н. Д.* Мотивы преступления и наказания в русской литературе (Введение в проблему) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 38.

²⁴ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. С. 499—500.

«Теории литературы». Правда, его разъяснение термина *мотив* довольно уклончиво и дано безотносительно к сюжету. Он пишет: «Тема неразложимой части произведения называется *мотивом*. В сущности — каждое предложение обладает своим мотивом».²⁵ Но значит ли это, что мотив выражается только предложением (не меньше, не больше) или, с другой стороны, что каждое предложение обладает только одним мотивом (и тоже — не больше, не меньше), — остается непонятным. И что такое здесь «неразложимость»? Неразложимая часть повествования (А. Н. Веселовский) и неразложимая часть произведения (Б. В. Томашевский) — не одно и то же: повествование связано с действием, часть произведения — совсем не обязательно. Б. В. Томашевский, по-видимому, склонялся к тому, чтобы признать за *мотивом* просто некоторую логическую завершенность. Ср.: «Если мотив есть нечто логически целое, то всякая фраза сказки дает мотив („у отца три сына” — мотив; „Иван борется со змеем” — мотив и т. д.)».²⁶ Так обстоит дело не только в сказке. То, что с точки зрения А. Н. Веселовского является единым мотивом («злая старуха не любит красавицу — и задает ей опасную для жизни задачу»), с точки зрения Б. В. Томашевского может быть и одним мотивом (если сказанное уместится в одном предложении), и двумя, например: «Злая старуха не любит красавицу» (один мотив), «И задает ей опасную для жизни задачу» (другой). Эта неясность объема и границ термина *мотив* (в плане конкретного выражения, а иногда и по существу), одного из самых употребительных и распространенных терминов в литературоведении, сохраняется до сих пор.²⁷

Определение, данное А. Н. Веселовским сюжету, логически безупречно. Раскрывая смысл понятия, ученый указывает на ближайший род (таким по отношению к сюжету является тематика — то, о чем вообще говорится в

²⁵ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 2001. С. 182.

²⁶ Пропп В. Я. Морфология сказки. С. 18.

²⁷ Об этом см., например: Незванкина Л. К., Щемелева Л. М. Мотив // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 230.

произведении) и видовое отличие (таким является особый характер сюжетной темы, передающей действие и только действие). Точно так же — мотив. Это мельчайший элемент сюжетной темы, который, в отличие от нее, уже неразложим (напомним: речь идет о принципе, поэтому в данном случае неважно — неразложим ли этот мотив и в самом деле или только признается неразложимым ввиду постоянного возврата в одних и тех же или близких формах в разных произведениях, разных жанрах и в разное время). Будучи элементом сюжетной темы, мотив сохраняет ее природу. Вот почему первую часть предложенной А. Н. Веселовским формулы («злая старуха не любит красавицу»), если следовать мысли ученого, никак нельзя считать сюжетным мотивом, несмотря ни на какую ее смысловую завершенность. И впрямь: старуха может не любить красавицу всю жизнь и сколько угодно, а та об этом может и не догадываться. В начальном фрагменте формулы, взятом самом по себе, нет ничего от действия. Действие возникает благодаря продолжению: «и задает ей опасную для жизни задачу» (которая затем непременно должна выполняться). Так возникает первое звено в цепи взаимосвязанных событий. (Далее, в главе, специально посвященной мотивам, мы еще раз вернемся к теоретическому обсуждению этого понятия, но уже применительно к произведениям индивидуально-го, не фольклорного творчества.)

Хотя А. Н. Веселовский допускал, что современная ему индивидуальная («личная») повествовательная литература, если взглянуть на нее из очень далекого будущего, представит те же явления повторяемости и схематизма, которые уже видны в литературе древней, он считает нужным, однако, сделать оговорку. «Я не хочу (...) сказать, — пишет он в «Поэтике сюжетов», — чтобы поэтический акт выражался только в повторении или новой комбинации типических сюжетов. Есть сюжеты анекдотические, подсказанные каким-нибудь случайным происшествием, вызвавшим интерес фабулой (здесь ясно, что под *фабулой* ученый имеет в виду не художественную конструкцию, а жизненно-реальную ее основу; впрочем, ему не кажется важным, точнее — не всегда кажется важ-

ным, это разграничение, и иногда понятие фабулы он употребляет в том же смысле, что и понятие сюжета. — *В.В.*) или главным действующим лицом». В качестве примера А. Н. Веселовский приводит современный роман: «Современный роман не типичен (т. е. не повторяет и не комбинирует типических сюжетов. — *В.В.*), центр не в фабуле (понятие фабулы здесь совпадает с понятием сюжета. — *В.В.*), а в типах (т. е. героях, персонажах. — *В.В.*), но роман с приключениями писался унаследованными схемами».²⁸

В современном романе, по мнению А. Н. Веселовского, сюжет не играет той роли, какую он играл в прежних повествовательных жанрах. Но от этого он не меняет своей природы. Он по-прежнему остается темой, выражающей действие, и передается комплексом повествовательных мотивов. В этом отличие сюжета и сюжетных мотивов от любых других, так или иначе соотнесенных с повествованием тем, и любых других к этим темам относящихся мотивов. В «Анне Карениной» читаем: «Анна шла, опустив голову (...) Лицо ее блестело ярким блеском (...)».²⁹ Для сюжета безразлично, шла Анна или сидела; шла, опустив или подняв голову; блестело ли ее лицо ярким блеском или, напротив, было бледным как смерть. Приведенные мотивы, описывающие движения и состояние героини в известный момент, не являются сюжетными мотивами. Это совсем не значит, что они не важны, что они безразличны произведению в целом. Но было бы поспешным, заметим кстати, усмотреть в них единственную цель — психологическую характеристику героини на определенном этапе развития событий. Ничего не изменилось бы в этой характеристике, если бы в сказанном была произведена предложенная нами замена. В чем же дело? Почему Толстой выбрал «опустив голову» и «ярким блеском»? Он сделал так потому, что именно в этих словах раскрывался символический смысл того, что происхо-

²⁸ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. С. 500, 501.

²⁹ *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. (Юбилейное издание). М., 1935. Т. 18. С. 153.

дит. С некоторых пор (после принятого ею решения) Анна идет (живет), опустив голову (как бы высоко она ее ни держала), и ее лицо (даже если оно и бледно) блестит отраженным блеском преисподней, в которую она глядит, ступив на путь греха и преступления.

Очевидная важность внесюжетных мотивов и передаваемых ими тем в новой и новейшей повествовательной литературе и вносит, как думается, путаницу в понимание сюжета современными исследователями. В. В. Кожин (автор статьи о сюжете, фабуле и композиции в трехтомной академической «Теории литературы») пишет: «(...) литературное произведение ставит перед нами многочисленную последовательность внешних и внутренних движений людей и вещей (...) Эта единая, обладающая многообразными внутренними связями последовательность и образует сюжет произведения».³⁰ И хотя он тут же делает оговорку: «Это вовсе не значит, что сюжет тождествен произведению», он продолжает так: «Сюжет — живая последовательность всех многочисленных и многообразных действий, изображенных в произведении, — не может быть пересказан, ибо, как уже говорилось, произведение и есть наиболее сжатый, не имеющий ничего лишнего, рассказ о сюжете, словесное воплощение сюжета».³¹ И дальше: « (...) мы называем сюжетом действие произведения в его полноте (...)».³² Но поскольку эта полнота ничем не ограничена и все, что в произведении сказано, относится либо к событиям, либо к участвующим в них характерам, либо к обстановке, в которой эти события происходят, а характеры проявляются, то границы действия «в его полноте» действительно совпадают, не могут не совпадать с границами (началом и концом) художественного текста.

По мнению Л. В. Щепиловой, «сюжет — это совокупность всего развития отношений между персонажами,

³⁰ Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 421.

³¹ Там же.

³² Там же. С. 422.

каждый из которых живет своей собственной жизнью, своими интересами и стремлениями».³³ Но какие-то отношения существуют, например, в «Бедных людях» между Варенькой и Терезой (каждая из которых «живет своей собственной жизнью»), существует даже и их «развитие», потому что сначала этих отношений не было, потом они возникли, потом их снова не стало; но, спрашивается, при чем здесь сюжет? Сюжет здесь не при чем. Далее: «Отражая жизненный процесс, сюжет дает нам изображение людей в развитии взаимоотношений между ними, дает нам в каждом отдельном случае ту реальную жизненную форму, которую взаимоотношения, связи между людьми принимают в определенные моменты жизненного процесса (...)».³⁴ И в данном случае — что ни фраза, то недоумение: «Отражая жизненный процесс (...)». Отражать жизненный процесс может очень многое, и очень многое из жизненного процесса художественное произведение никогда не отражает. Но допустим: «Отражая жизненный процесс, сюжет дает нам изображение людей в развитии взаимоотношений между ними (...)». Однако и «процесс», и «изображение людей в развитии взаимоотношений (...)» легко разглядеть и в самом маленьком лирическом тексте. Например, у Лермонтова:

ОТЧЕГО

Мне грустно, потому что я тебя люблю,
И знаю: молодость цветущую твою
Не пощадит молвы коварное гоненье.
За каждый светлый день иль сладкое мгновенье
Слезами и тоской заплатишь ты судьбе.
Мне грустно... потому что весело тебе.³⁵

³³ Щетилова Л. В. Введение в литературоведение. Изд. 2-е. М., 1968. С. 114.

³⁴ Там же. С. 116.

³⁵ Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 2. С. 158. Использование термина *сюжет* применительно к лирике (за пределами ее повествовательных элементов) хотя и объяснимо, но представляется не лучшим выходом из положения, при котором исследователю необходимо указать последовательную смену различных тем и мотивов. О неоднозначном понимании этого термина

Не каждый «процесс», не любое «развитие взаимоотношений (<...>)» и т. д. связаны с сюжетом, если за этим понятием удерживать привычный смысл, привязывающий его к повествованию. Ведь существуют особенности искусства слова (и еще — музыки), принадлежащие ему независимо от его родов, видов, жанров, объединяющие их все и заключающиеся в его временной, его музыкальной природе, которая в отличие от искусств пространственных и статических всегда и передает «процесс» — движение, изменение, развитие тех или иных отношений.³⁶ И это находит отражение в лирике так же, как в эпосе, но, конечно, на особый — свой собственный, никак не эпический, никак не сюжетный лад. Затем: «(<...>) сюжет (<...>) дает нам в каждом отдельном случае ту реальную жизненную форму, которую взаимоотношения, связи между людьми принимают в определенные моменты жизненного процесса (<...>)». Однако никакой сюжет и ни в каком случае не может нам дать «реальную жизненную форму», поскольку такую форму имеет только жизнь и только сама реальность. Искусство же, в том числе — и повествовательное искусство, может лишь более или менее убедительно имитировать «реальную жизненную

исследователями лирических произведений см.: *Котылова Н. И.* О многозначности термина «сюжет» в современных работах о лирике (К историографии вопроса) // Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. Воронеж, 1981. С. 107—121.

³⁶ Вот почему, кстати говоря, тенденция рассматривать художественные приемы того или иного писателя по аналогии с приемами, наблюдаемыми в музыке (тенденция, распространившаяся в 60—70-е гг. XX века под влиянием идей М. М. Бахтина о «полифонизме» романов Достоевского), напрасно демонстрировала как некую примечательную характерность позднейших и развитых литературных форм то, что на самом деле исконно характеризует искусство слова. Его временная основа со всеми вытекающими отсюда возможностями — одноприродна основе музыки. То, что казалось индивидуальным признаком, в действительности является особенностью временного искусства. Неудивительно поэтому, что «полифонизм», присущий, по мнению М. М. Бахтина, именно Достоевскому, в дальнейшем был обнаружен и у других русских классиков, включая самого «монологичного» из них — Л. Толстого; см., например: *Камянов В.* Поэтический мир эпоса. О романе Л. Толстого «Война и мир». М., 1978.

форму», что, впрочем, для него совсем не обязательно. Достаточно вспомнить, например, повесть Гоголя «Нос» или «Историю одного города» Салтыкова-Щедрина. То, что автор теоретической работы (к настоящему времени вышедшей несколькими изданиями и рекомендованной среди других в качестве учебника для высшей школы) говорит о сюжете, выходит не только за границы повествовательного искусства или искусства слова, но и за границы всякого искусства вообще. И здесь объяснение термина оказалось оторванным от специфики материала, подлежащего научному осмыслению.

Такое безотчетное и неясное толкование понятия *сюжет* распространено, и примеры можно множить и множить. Л. И. Тимофеев, следуя за М. Горьким, понимает сюжет как «конкретную систему событий в произведении, которая раскрывает данные характеры в их взаимоотношениях и взаимодействии», и еще: «(...) сюжет как история характера включает в себя всю систему событий, в которых проявляется этот характер».³⁷ Но далеко не все события «истории характера» входят в сюжет. Например, для сюжета «Отцов и детей» не имеет никакого значения, встречался или нет Павел Петрович Кирсанов в Бадене с княгиней Р. и даже отправлялся или нет он вслед за нею за границу. Будучи «историей характера», эти события остаются вне сюжета. Да и всегда ли сюжет является «историей характера»? всегда ли он призван их «раскрывать»? Служебная роль сюжета по отношению к характеру здесь утверждается как нечто само собой разумеющееся, а между тем это утверждение — отнюдь не аксиома (ср., например, авантюрные, приключенческие повествования, где перипетии действия важнее «раскрытия» любых характеров; ср. также замечания А. Н. Веселовского о романах, пользующихся «унаследованными схемами»).

По мнению Р. Уэллека и О. Уоррена, в любом повествовании одинаково важны и сюжет, и характеры, и обстановка: «В аналитическом исследовании роман тради-

³⁷ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. Изд. 4-е. М., 1971. С. 165, 166. Ср.: Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 27. С. 215.

ционно представляется состоящим из сюжета, характеров и обстановки; многозначность последнего термина делает возможным в новейших работах заменить „обстановку” на „атмосферу” или „общий тон”. Несмотря на полную неопределенность «последнего термина» («обстановка», «атмосфера», «общий тон»), далее говорится: «Само собой разумеется, каждый из этих элементов является определяющим для двух других».³⁸ Но почему это «само собой разумеется»? Л. И. Тимофеев, как мы видели, думает на этот счет иначе. В виде аксиомы и здесь выступает утверждение, которое не относится к числу истин, не требующих доказательств.

Отвлекаясь несколько в сторону, заметим, что, приступая к анализу художественного произведения, мы вообще не можем заранее сказать, какие его элементы окажутся «определяющими». Заявить, что все они являются таковыми, значит снять вопрос, а не решить его. Во всяком случае заявления такого рода нуждаются в детализации, серьезном обосновании, которое авторы этой «Теории литературы» (тоже служащей учебником для англоязычных стран) обходят вовсе. Затем они пишут: «Повествовательная структура пьесы, сказки или романа по традиции именуется „сюжетом”, и, видимо, нет оснований искать другой термин. Необходимо лишь оговорить, что „сюжет” следует понимать широко (...)».³⁹ Читателю предоставляется возможность гадать: до какой степени «широко» и где следует остановиться.

Желание привязать к сюжету не только события, но решительно все, так или иначе характеризующее действующих лиц, очевидно в учебнике под редакцией Г. Н. Поспелова. Здесь сказано: «Действие — это проявление эмоций, мыслей и намерений человека в его поступках, движениях, произносимых словах, жестах, мимике»,⁴⁰ т. е. в чем угодно и как угодно. Согласно этой логике, «проявление эмоций, мыслей и намерений» в том-то и том-то другого человека будет, по-видимому, другим

³⁸ Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978. С. 233.

³⁹ Там же. С. 233—234.

⁴⁰ Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Поспелова. М., 1976. С. 169.

«действием». И тогда — сколько персонажей, столько и «действий», столько и сюжетов. Если имеется в виду любой и всякий человек (т. е. все персонажи), то при том, что с одним происходит одно, с другим — другое; один стремится к одной цели, другой — к иной и противоположной, спрашивается, что же эти разнонаправленные «действия» делает все-таки единым действием? Что же их скрепляет? Вероятно, их скрепляют рамки произведения, в которых персонажи более или менее мирно уживаются при всей разнонаправленности их «эмоций, мыслей и намерений».

В энциклопедической статье на слово «сюжет» Г. Н. Пospelов пишет: «Сюжет (...) — развитие действия, ход событий в повествоват[ельных] и драматич[еских] произведениях, иногда и в лирических».⁴¹ Но что значит это «иногда»? Когда именно? Какое развитие событий, какой ход действия имеется в виду, если речь идет не о лиро-эпическом произведении, но о чистой лирике, которая тем и отличается от эпоса и драмы, что в ней нет ни действия, ни хода событий.⁴² Называть развитие лирической темы или любое отступление от нее в сторону «объективного» рассказа «сюжетом» нам кажется непра-

⁴¹ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 431.

⁴² На эти вопросы не дает удовлетворительного ответа и книга Г. Н. Пospelова о лирике. Так, стихотворение Пушкина «Бесы» автор относит к «повествовательной лирике» на том основании, что в нем «изображено нечто, происходящее в определенности пространства и времени, — поездка лирического субъекта зимой, на тройке с ямщиком по степным местам, их блуждания ночью, во время сильного бурана» (*Пospelов Г. Н. Лирика среди литературных родов*. М., 1976. С. 161). Если для «повествовательности» важна «определенность пространства и времени», то как быть, например, в таком случае со сказкой, где нет такой определенности? Выходит, ее следует исключить из области эпоса. Отнесение произведения к какому-либо роду или жанру на основании отдельных его элементов без учета их функции в общем контексте и смысла целого нам представляется неверным. Следуя логике Г. Н. Пospelова, те же «Бесы» можно назвать при желании и «драматической» (или «драматургической») лирикой, поскольку стихотворение Пушкина включает диалог, а диалог — важнейшая особенность драмы.

вильным и лишь вносящим путаницу в разграничение литературных родов.⁴³

Когда термины начинают удваиваться (сюжет и персонаж, сюжет и художественное произведение), когда они теряют определенность содержательных границ и объема, они теряют вместе с тем и познавательный смысл. От того, что вместо «произведение» мы скажем «сюжет» или вместо «сюжет» — «произведение», нам не станет легче. Напротив, в теоретических работах все, что не разъясняет, непременно запутывает. Когда это происходит, это значит, что литературная теория (в данном случае теория сюжета, пытающаяся обобщить явления индивидуального творчества) зашла в тупик. Тут беда нынешнего состояния науки. Однако это не избавляет теоретика литературы от необходимости следовать законам логики. Все определения сюжета, примеры которых только что приводились, не отвечают логическим требо-

⁴³ Правда, в науке раздавались голоса «о ненужности самой категории литературного рода». Анализ этих мнений и их критику см. в кн.: Хализев В. Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 27 и сл. Мы согласны с соображениями автора этой работы: «Из того факта, например, что наряду с простыми, односоставными искусствами имеются искусства синтетические, никто не станет делать вывода, что первые являются фикциями. Подобным же образом наличие лиро-эпических произведений или присутствие в эпических и драматических произведениях лирических эпизодов отнюдь не означает, что литературных родов вообще нет как таковых. Они существуют, эти выявленные еще Платоном и Аристотелем эпос, лирика и драма, и формальные различия между ними являются весьма значительными, в конечном счете содержательными. И различия эти — подобно границам между видами искусства — нуждаются в пристальном изучении с учетом постоянно обогащающегося литературно-художественного опыта». И еще: «В литературе, как известно, широко распространены пограничные, межродовые явления. Наиболее значительное из них — это лироэпика. Однако *основная* часть литературно-художественных произведений имеет определенную родовую доминанту. И принадлежность произведения к эпосу, драме или лирике определяет в его облике и стилевых качествах очень многое. Поэтому понятие литературного рода для науки весьма существенно. Пренебрегать им, относиться к нему как к архаике и балласту значило бы проявить недалководидность и безответственность» (Там же. С. 29, 35).

ваниям. И все они, на наш взгляд, представляют собой не что иное, как попытку, с одной стороны, удержать за действием (ходом взаимосвязанных событий) ту главнейшую роль, которая была отведена ему Аристотелем,⁴⁴ а с другой — подчеркнуть важность других компонентов текста, которые это действие сопровождают. Отсюда единая, отчетливо выступающая тенденция — как можно более расширить содержание понятия *сюжет*.

Значит ли это, что традиционная теория, явно обнаруживающая свою несостоятельность по отношению к эпосу нового и новейшего времени, должна быть отвергнута вся, целиком? Могут ли поздние ее трансформации, утратившие в силу недоразумения изначальный глубокий смысл, не только разрушить вот уже более двадцати веков воздвигаемое здание, но и взорвать самый фундамент? Думаю, что нет. Ведь основателем европейской литературной теории был Аристотель — величайший ум древности, логичнейший и, следовательно, точнейший из ученых. Как раз поэтому его чрезвычайно трудно опровергнуть, от него непозволительно отмахнуться. О влиянии Аристотеля (прямом и косвенном) на европейскую литературную теорию, сказавшемся даже с большей силой в позднейшие века, чем в непосредственной близости к философу, М. Л. Гаспаров пишет: «Уникальность переломного момента IV в. до н. э. определила и уникальность первого и главного памятника античной теории словесности, созданного в это время, — „Поэтики” Аристотеля. По содержанию это самое глубокое проникновение в проблематику искусства за всю историю античности, — по крайней мере, так кажется из нашего времени, которое, начиная с XVIII в., сосредоточило внимание на тех самых проблемах поэтики, которые были поставлены Аристотелем. По влиянию, однако, на развитие античной литературной теории „Поэтика” Аристотеля осталась почти беспоследственной. Из нее были усвоены лишь разрозненные понятия, преимущественно из вто-

⁴⁴ По мнению Аристотеля, действие в эпосе, как и в драме, «важнее всего» (*Аристотель. Поэтика* // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 121—122 и др.). Подробно о теории Аристотеля см. следующую главу.

рых рук и преимущественно в иных комбинациях, мало что оставляющих от мысли Аристотеля».⁴⁵

Но в настоящее время Аристотель по-прежнему актуален. Ведь, вообще говоря, нельзя полагать, что новое — непременно лучшее и что там, где нет привычных слов, нет и не было соответствующих понятий. Так, например, невозможно усмотреть ничего действительно нового в том, что К. Леви-Стросс говорит о «структуре» — фундаментальном понятии структурализма («Прежде всего, структура есть некая система, состоящая из таких элементов, что изменение одного из этих элементов влечет за собой изменение всех других (...)»),⁴⁶ — в сравнении с тем, что у Аристотеля сказано о «едином целом», части которого должны соединяться таким образом, «чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстроивалось целое, — ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого».⁴⁷ Разница только в том, что Аристотель высказал эту мысль намного раньше и выразил ее гораздо точнее.⁴⁸

Между тем многие ученые взглянули на дело иначе. Увидев неудовлетворительные результаты традиционной теории на современном этапе, они отвергли всю тради-

⁴⁵ *Гаспаров М.Л.* Поэзия и проза — поэтика и риторика // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 132.

⁴⁶ *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1983. С. 247 (глава XV «Понятие структуры в этнологии»).

⁴⁷ *Аристотель.* Поэтика. С. 125—126.

⁴⁸ Дело в том, что не всякое изменение одного или нескольких элементов «системы» влечет за собой изменение всех остальных, т. е. отражается на всей «системе». Например, исследуя волшебную сказку, В. Я. Пропп показал ее общий тип, ее структуру. Многие элементы этой структуры могут меняться (отсюда все реальное разнообразие сюжетов волшебных сказок), но перестановка или изъятие этих элементов (нарушение их последовательности или необходимой полноты) действительно небезразлично структуре сказки. Формулировка К. Леви-Стросса скорее, чем к структуре, могла бы быть применена просто к совершенному художественному творению. Ср., например, слова Гийерага о стихе Вергилия: «(..) у Вергилия он (стих. — В.В.) гораздо лучше: там ничего не изменишь, не испортив всего» (*Гийераг.* Португальские письма. М., 1973. С. 211).

цию целиком и принялись строить где-то в другом месте, на новом фундаменте и на новых началах. Я имею в виду, в частности, одно из сравнительно недавно шумевших и уже отшумевших направлений — структурализм. Вот что писал о нем В. Я. Пропп: «〈...〉 методы структуралистов, стремящихся к объективному и точному изучению художественной литературы, все же имеют свои границы применения (это же В. Я. Пропп говорит и о собственных методах, предложенных им в «Морфологии сказки». — В. В.). Они возможны и плодотворны там, где имеется повторяемость в больших масштабах. Это мы имеем в языке, это мы имеем в фольклоре». Но это не распространяется, по мнению ученого, на творчество «неповторимого гения».⁴⁹ Из неповторимости гения В. Я. Пропп делает неутешительный вывод: произведение великого художника слова вряд ли может быть изучено точными методами: «Под какие бы рубрики мы ни подводили „Божественную комедию” или трагедии Шекспира, гений Данте и гений Шекспира неповторим, и ограничиваться в их изучении точными методами нельзя».⁵⁰ Но все, что выходит за границы таких методов, в принципе выходит за границы науки.

Думается, однако, что для пессимизма нет оснований. Гений Данте и гений Шекспира точными методами, по-видимому, и в самом деле не изучить. Но «Божественную комедию» одного и трагедии другого этими методами изучить можно, поскольку, не укладываясь в те или иные

⁴⁹ *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. С. 151—152. С этой мыслью (но ограничивая ее именно и только методами В. Я. Проппа) соглашается Ю. М. Лотман: «〈...〉 заметны неудачи применения к роману модели, разработанной В. Я. Проппом для волшебной сказки. Все опыты расширительного толкования пропповской модели и применения ее к нефольклорным повествовательным жанрам (от чего решительно предостерегал сам В. Я. Пропп) дали, в общем, негативные результаты. Причину этого следует искать в принципиальном отличии сказочного и романного текста» (*Лотман Ю. М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Галлинн, 1993. Т. 3. С. 91). Точнее было бы сказать: в принципиальном отличии фольклорного и индивидуального текста — так, как говорит об этом В. Я. Пропп.

⁵⁰ *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. С. 152.

рубрики, эти произведения остаются в общей рубрике словесного искусства. Словесное искусство, как и любое другое, имеет свои закономерности. Никакой гений, если бы даже он этого и захотел, не в силах безнаказанно их нарушить. И гений, конечно, в том как раз и проявляется, что он лучше, чем кто бы то ни было это сознает и этими закономерностями владеет.⁵¹ Но там, где есть закономерность, — есть порядок. Его-то и нужно, и можно изучить точными методами, ведь только беспорядочное непостижимо.

Напомним в этой связи, что точность — понятие относительное. В любой науке оно означает правильность сказанного лишь при известных (оговоренных или молчаливо подразумеваемых) условиях и в известных пределах. А это вполне доступно литературоведению.

Стремясь к правильной методологии в теоретическом осмыслении эпоса нового времени, мы должны, как думается, начать с анализа основ традиционной европейс-

⁵¹ Ср. сказанное Лессингом о картине древнегреческого живописца Тиманта (IV в. до н. э.), изображавшей принесение в жертву Ифигении. Тимант «придал всем окружающим ту или иную степень печали и закрыл лицо отца, боль которого была особенно велика. Много остроумного сказано по поводу этой картины. Художник, говорит один, настолько исчерпал себя в изображении горестных лиц, что уже отчаялся придать лицу отца еще более значительное выражение чувства скорби. Тем самым он признал, говорит другой, что отчаяние отца в подобном положении невозможно выразить. Я, со своей стороны, не вижу здесь ни ограниченности художника, ни ограниченности искусства. По мере возрастания степени какого-либо нравственного потрясения изменяется и выражение лица: на высочайшей ступени потрясенности мы видим наиболее резкие черты, и нет ничего легче для искусства, чем их изобразить. Но Тимант знал пределы, которые грации положили его искусству. Он знал, что отчаяние Агамемнона как отца должно было бы выразиться в таком искажении лица, которое всегда остается безобразным (...) неполнота этого изображения есть жертва, которую художник принес красоте. Она является примером не того, как выражение может выходить за пределы искусства, а того, как надо подчинять его основному закону искусства (...)» (Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 85—87). В рассуждении о картине Тиманта Лессинг, в частности, отталкивался от соображений Ж.-Б. Дюбо (см.: Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976. С. 72 и др.) и древних авторов.

кой литературной теории в ее чистом истоке — с выяснения принципов, которыми руководствовался Аристотель, соответствия его посылок характеру и специфике лежавшего перед ним материала (ведь предметом исследования Аристотеля была не сказка, не другие области фольклора, а индивидуальное и вполне гениальное творчество). И если Аристотель не мог допустить логического промаха и ошибиться в ходе рассуждения и в выводах, то, может быть, его посылки не учитывали каких-то существенных особенностей материала.

Лишь взглядыываясь в материал, мы сможем установить, в каких пределах теория Аристотеля верна и что именно должно ее корректировать. Не случайно А. Н. Веселовский с оправданной осторожностью говорил об узости поэтики Аристотеля, но вовсе не о том, что ее следует вообще отбросить. Конечно, он прав. Вопрос можно выразить и так: был ли гений Еврипида (по словам Аристотеля, «трагичнейшего из поэтов») менее глубок, чем у Шекспира, а если нет, то что (как нечто несущественное) опустил Аристотель, рассуждая, в частности, и об этом поэте? Ведь очень вероятно (и так это, как увидим, и есть на самом деле), что то, что Аристотелю казалось мелочью, которой позволительно пренебречь, лишь впоследствии, в процессе развития словесного искусства, явилось во всей своей реальной и реализованной значительности. Вот почему, если не сейчас, то в будущем, теория литературы, будем надеяться, сумеет удержать на Олимпе прежних богов, «помирив в широком историческом синтезе» не только Корнелия с Шекспиром, но и Веселовского с Аристотелем.

Глава вторая

ТЕОРИЯ ЭПОСА У АРИСТОТЕЛЯ. ДЕЙСТВИЕ

Согласно Аристотелю, эпическая форма — это повествование, рассказ о событии или цепи событий «как о чем-то отдельном» от автора.¹ Присутствие сюжета (действия), редуцированного до одного происшествия либо так или иначе усложненного, и присутствие занятых в действии лиц — вот характерный признак эпического произведения. В отличие от драмы и эпический сюжет, и ведущие его персонажи не рассчитаны на сценически-наглядное представление, на особенности и аксессуарные театральные обстановки. Тем не менее действие и действующие лица тесно связывают в теории словес-

¹ *Аристотель. Об искусстве поэзии* / Пер. с древнегреческого В. Г. Аппельрота. М., 1957. С. 45. Ссылаемся здесь на этот перевод, так как он максимально просто передает мысль источника. Обычно, однако, мы используем новейший перевод М. Л. Гаспарова, помещенный и в собрании сочинений философа, см.: *Аристотель. Соч.*: В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 646—680.

Позднее, характеризуя эпическое искусство, Гегель писал: «Эпос, слово, сказание выражают вообще то, что представляет собою предмет (имеется в виду сторонний для автора. — В. В.). Предмет должен быть осознан — как предмет со своими связями и событиями, во всей широте обстоятельств и их раскрытия, во всей своей наличности» (*Гегель. Лекции по эстетике. Кн. 3* / Пер. П. С. Попова // *Гегель. Лекции. Сочинения. М., 1958. Т. 14. С. 227*). Гегель развивает мысль Аристотеля, подчеркивая полноту и многогранность эпической обрисовки явлений, свойственную на деле лишь некоторым видам эпоса.

ного искусства эти два литературных рода — эпос и драму.²

Сопоставляя то и другое, Аристотель говорил: «Относительно же ⟨поэзии⟩ повествовательной ⟨...⟩ очевидно ⟨следующее:⟩ сказания в ней следует складывать драматичные — вокруг одного действия, целого и законченного, ⟨то есть⟩ имеющего начало, середину и конец ⟨...⟩ подобно единому и целому живому существу».³ Это напоминает его собственное определение трагедии: «⟨...⟩ трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему ⟨определенный⟩ объем» и т. д.⁴ В дальнейшем он поясняет: «⟨...⟩эпопея должна иметь те же виды, что и трагедия ⟨...⟩ и те же части (кроме лишь музыки и зрелища) ⟨...⟩ Отличается же эпопея ⟨от трагедии⟩ длиной своего склада ⟨...⟩ Но и в силу ⟨самой этой⟩ растяжимости объема эпопея обладает одним важным свойством: ведь в трагедии невозможно подражать многим частям ⟨действия⟩, совершающимся одновременно, а можно только той части, которую ⟨представляет⟩ сцена и ⟨ведут⟩ актеры; в эпопее же, так как это рассказ, можно сочинять многие части совершающимися одновременно, и от них-то (если только они уместны) разрастается объем поэмы. А это дает ей преимущество в великолепии, в переменчивом ⟨воздействии⟩ на слушателя и в разнообразии вводимых вста-

² Ср.: «Важнейшее отличие эпоса и драмы от лирики состоит в их *сюжетности* ⟨...⟩ Существует два способа художественно-речевого воплощения сюжетов. Это, во-первых, повествование о происшедшем ранее, которое ведется извне, „со стороны”. И, во-вторых, это речь самих персонажей, являющая собой их действие в самой изображаемой ситуации, то есть „внутри” ее. Соотношения между этими художественно-речевыми началами и определяют специфику эпического и драматического родов литературы ⟨...⟩» (Хализев В. Е. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. С. 33).

Говоря об эпосе и драме, мы оставляем в стороне их позднейшие модернистские формы, отличающие литературу XX—XXI столетий.

³ Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 152 (перевод М. Л. Гаспарова).

⁴ Там же. С. 120.

вок, — а ведь в трагедиях приводит к провалу именно скоро пресыщающее однообразие».⁵

При всех различиях эпоса и драмы Аристотель настойчиво подчеркивает то, что их сближает. По его мнению, Гомер «достоин всяческой похвалы», в частности, «за то, что он единственный среди поэтов знает, что нужно ему, (поэту), делать (в поэме). А нужно поэту как можно меньше говорить самому, ибо не в этом состоит его подражательство. И вот прочие поэты сами выставляются напоказ во всем (своем повествовании), а подражают лишь немного и немногому; Гомер же после малого запева сразу вводит героя или героиню или иной какой характер, но непременно с характером и никого без характера!»⁶ Возможность свободного самовыражения, предоставляемая поэту эпической формой, не заслуживает, по Аристотелю, одобрения, и если продолжить его мысль о достоинствах Гомера, то ясно, что в наилучшем виде они должны обнаружиться не у эпического поэта (несмотря ни на какое великолепие и разнообразие его творения), а у драматурга, который все передает с помощью действия и действующих лиц и может обойтись даже без «малого запева» — того, что предшествует действию, или отдельным его этапам, или непосредственному проявлению характеров.⁷

Трактовка эпоса и драмы, предложенная Аристотелем в результате изучения известных ему древних форм того и другого рода словесного искусства, легла, как говорилось, в основу традиционной теории анализа эпических произведений. Иллюзия объективности, присущая драматической форме в силу особых условий ее сцениче-

⁵ Там же. С. 153—154.

⁶ Там же. С. 154—155.

⁷ Разумеется, нет существенной разницы между эпическим «запевом» и идущей от лица поэта эпической концовкой, заключающей все действие, или его часть, или высказывание (поступок) персонажа. Аристотель, как ясно, настроен против любого вмешательства эпического поэта в ход описываемых событий. Вот почему эпос и драма в его теоретических рассуждениях оказываются настолько близки друг другу, что для него встает вопрос о возможности их взаимной замены, который Аристотель решает в пользу драмы. См.: Там же. С. 162—163.

ского воплощения, всегда считалась важнейшим достоинством эпического рассказа.

Обращаясь к эпосу нового времени, современный исследователь пишет: «Классическая форма романа XVIII—XIX вв. достигает столь же универсального охвата жизненных явлений, как и героический эпос, и гораздо более обстоятельного изображения человеческих характеров в их многообразных связях с внешней средой, не в пример ранним формам романа использует опыт драмы в изображении конфликтных коллизий. Вершиной в этом смысле являются романы-трагедии Ф. М. Достоевского, чей „полифонизм“ (в трактовке М. М. Бахтина) кардинально противостоит „одноголосию“ традиционного эпоса, и по-своему воспроизводит на высшем уровне эпическую „объективность“».⁸ Нетрудно заметить, что характеристика классического романа, сменившего в ходе литературной эволюции старые формы эпоса, строится на тех же основаниях, которыми руководствовался Аристотель, рассуждая о древней эпосе.⁹ В этой характеристике, данной роману Е. М. Мелетинским, нет ничего, что по существу могло бы противопоставить эпос драматическому способу изображения характеров и событий. «Универсальный охват жизненных явлений» нельзя признать исключительным свойством эпической поэзии, так как к нему стремится и драма. Именно поэтому Аристотель, говоря об особенностях повествовательных форм, соображения такого рода опускает. Ведь для него универсализация (выход из пределов конкретного в область обобщений) — важнейшее качество искусства слова, как эпоса, так и драмы.¹⁰

⁸ Мелетинский Е. М. Эпос. / КЛЭ. Т. 8. М., 1975. Стб. 932.

⁹ Иначе на этот счет думал М. М. Бахтин, с излишней, на наш взгляд, категоричностью (и вопреки устойчивой традиции) противопоставлявший древний эпос и роман. Но исследователь рассуждал о мировоззренчески содержательной стороне дела, почти не касаясь вопросов формы. См.: Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 456—483.

¹⁰ Ср.: «(...) поэзия философичнее и серьезнее истории — ибо поэзия больше говорит об общем (...) история — о единичном

«Обстоятельное изображение человеческих характеров в их многообразных связях с внешней средой» (и, шире говоря, — вообще эпическая обстоятельность в изображении предметов и явлений) отличает далеко не все эпические жанры, и даже крупные повествования, такие, как роман, не всегда и не в равной степени отдают ей дань. Аристотель в отличие от Гегеля (хотя перед ним был тот же материал, на который преимущественно опирался и немецкий философ) не склонен был придавать этому моменту решающего значения: он не считал нужным похвалить эпическую обстоятельность искусства Гомера. И в самом деле: даже в тех случаях, когда эпический поэт стремится к полноте изображения характеров и событий, взятых «в их многообразных связях», эта полнота остается, конечно, условной, ведь не все и не всякие связи, реально окружающие явления жизни, художник переносит в свое произведение; он так или иначе выбирает. Это обстоятельство, судя по его «Поэтике», и учитывал Аристотель. Ему было ясно, что изображение «многообразных связей» (всегда, в конце концов, относительное) с успехом можно заменить указанием на немногие, но основные — так, как это и бывает в драме.

Русские писатели-реалисты XIX в., естественным образом, как думалось бы, заинтересованные в обстоятельности рассказа, нередко отказывались от полноты изображения не только «связей» характеров с «внешней средой», но и от полноты изображения самих характеров (ср. схематизм приемов Гоголя, гротеск и упрощающую фантастику приемов Щедрина).

Что же касается «конфликтных коллизий», то преимущество драмы перед эпосом в этом отношении очевидно. Если выделять «конфликтные коллизии» в качестве существенной особенности эпоса нового времени, то ясно, что в этой логике — роман тем более совершенен, чем менее он роман; эпическая форма тем «лучше» («выше»),

⟨...⟩ Общее есть то, что по необходимости или вероятности такому-то ⟨характеру⟩ подобает говорить или делать то-то; это и стремится ⟨показать⟩ поэзия, давая ⟨героям вымышленные⟩ имена. А единичное — это, например, что сделал или претерпел Алкивиад. (Аристотель. Поэтика. С. 126).

чем менее она остается самой собой. Ведь «высший уровень эпической „объективности“», усмотренный Е. М. Мелетинским в романах Достоевского сквозь призму трактовок этих романов Вяч. Ивановым¹¹ и М. М. Бахтиным,¹² есть не что иное, как сценическая (драматическая) «объективность», сводящая до минимума роль автора и все передающая с помощью действия и речей действующих лиц. Это то, что требовал Аристотель от эпопеи. Никакого «кардинального» противостояния новых форм эпоса древним формам повествовательного искусства (как они выглядят в теории Аристотеля) тут нет. Чтобы быть вполне «объективным», эпосу здесь и там нужно только уступить свое место драме.

Отведя упреки, касающиеся искусства сложения и исполнения трагедии, Аристотель говорил: «(А во всем остальном трагедия лучше), (1) потому что в ней есть все то же, что в эпопее (...) но сверх того немалую часть ее (составляют) зрелище и музыка, благодаря которой удовольствие особенно наглядно. (2) Далее, наглядностью она обладает как при чтении, так и в действии. (3) Потом, цели подражания она достигает при наименьшем объеме, — а (все) сосредоточенное бывает приятнее, чем растянутое на долгое время: что, если бы кто-нибудь переложил Софоклова «Эдипа» в эпос величиною с «Илиаду»? (4) И потом, в эпическом подражании меньше единства (доказательство тому — что из всякого эпического подражания получается несколько трагедий), а поэтому, если (эпические поэты) ограничатся только одним сказанием, то оно или покажется куцым из-за краткости изложения, или водянистым из-за протяжности (эпического) метра, — если же сказание у них будет сложено из нескольких действий, то (случай будет) такой, как в «Илиаде» с «Одиссеей», которые имеют много (отдельных) частей, каждая (из которых) сама по себе достаточной величины (правда, эти две поэмы сложены наилучшим достижимым образом и подражают сколь возможно еди-

¹¹ *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916.

¹² *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. Изд-е 3-е. М., 1972 (1-е изд.: «Проблемы творчества Достоевского». Л., 1929).

ному действию). Итак, если <трагедия> отличается всем выше сказанным и сверх того действием <своего> искусства, ибо они <трагедия и эпос> должны доставлять не какое придется наслаждение, но только описанное нами (т. е. с помощью сюжета, «склада событий», выраженных сценически-наглядно или путем повествования. — В. В.), то ясно, что <трагедия> лучше эпопеи, так как более достигает своей цели.¹³

Остается недоумевать, почему, несмотря ни на какую теорию, эпическое искусство в течение многих веков безбедно существует рядом с драмой, а иногда, например в эпоху господства реализма (XIX в.), оно становится ведущим среди других родов искусства слова.¹⁴ Эту роль эпическое искусство удерживает за собой и теперь, каким бы изменениям сюжета, «субъективации» и «психологизации» ни подвергалась его форма.¹⁵ Необъяснимо также (все в той же логике вещей), почему уже в новое время, когда возможности эпоса и драмы, их достоинства и ущербность обозначились достаточно четко, такой искушенный художник, как Достоевский, всегда пренебрегавший эпической обстоятельностью рассказа (если в ней видеть важную особенность повествовательного рода), всю жизнь тем не менее работал в области эпических форм и не догадался ради высшей «объективности» и «полифонии» просто писать трагедии. Более того: он холодно относился к мысли о переложении своих произведений в драматическую форму. Отвечая, например, на просьбу В. Д. Оболенской позволить ей переделку «Преступления и наказания» в драму (хотя, казалось бы,

¹³ *Аристотель*. Поэтика. С. 163.

¹⁴ Ведущую роль романа М. М. Бахтин видит уже «в некоторые периоды эллинизма, в эпоху позднего средневековья и Ренессанса, но особенно сильно и ярко со второй половины XVIII в. В эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени „романизируются“: романизируется драма (например, драма Ибсена, Гауптмана, вся натуралистическая драма), поэма (например, „Чайльд Гарольд“ и особенно „Дон-Жуан“ Байрона), даже лирика (резкий пример — лирика Гейне)» (*Бахтин М.* Эпос и роман (О методологии исследования романа). С. 450).

¹⁵ *Мелетинский Е. М.* Эпос. Стб. 932.

именно этот роман с легкой обозримостью его объема, драматически четким действием вполне удовлетворял требованиям сценической интерпретации), Достоевский писал: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме».¹⁶

Мы не сумеем убедительно ответить на вопрос, почему эпос до сих пор не был вытеснен драмой и почему вообще «эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической», если из факта, что в эпосе необходимо присутствуют действующие лица и сюжет (действие), станем вслед за Аристотелем выводить, что они здесь играют такую же роль, как и в драме.¹⁷ Действительно ли в драме (древней и, главное, новой и новейшей) сюжет и характеры имеют то значение, которое отводит им Аристотель, — особая проблема. По-видимому, он прав; анализ драматических жанров не входит в

¹⁶ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1986. Т. 29. Кн. 1. С. 225. Думается, что эти соображения вполне объясняют «странное отчуждение» писателя «от театра и опасливую настороженность в отношении всяких с ним контактов», о которых пишет Т. М. Родина, преувеличивая значение «драматических» элементов в произведении Достоевского и усматривая в прозе этого художника некий «синтез эпико-повествовательных и театрально-драматургических начал». См.: *Родина Т. М.* Достоевский. Повествование и драма. М., 1984. С. 238, 4.

¹⁷ По мнению Аристотеля, самое важное в трагедии — именно сюжет, «склад событий», и действующие лица (характеры) лишь постольку, поскольку их задевает сюжет; «(в трагедии) не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а (наоборот) характеры затрагиваются (лишь) через посредство действий; таким образом, цель трагедии составляют события, сказание, а цель важнее всего». (*Аристотель.* Поэтика. С. 122, ср.: с. 123).

Далее, однако, говоря о видах трагедии, он выделяет в особый вид «трагедию характеров» (там же. С. 141). И так же обстоит дело с эпосом (см.: там же. С. 153). Следовательно, действие и характеры (последние — в большей степени или меньшей), как думает Аристотель, — «цель» и драматического, и эпического искусства («подражания»).

нашу задачу.¹⁸ Но что нельзя из такого значения (как из чего-то само собой разумеющегося) исходить при анализе эпических произведений, мы постараемся показать в дальнейшем. Ведь даже если некоторые из них строятся на каких-то иных принципах, чем представлялось Аристотелю и представляется многим, этого достаточно, чтобы распространенное мнение утратило смысл аксиомы.¹⁹

Начнем с того, что утверждение Аристотеля, будто в трагедии «есть все то же, что в эпосе», не отвечает сути дела. Это утверждение означает, что способ подачи материала (пусть им будет событие или организованная последовательность событий, внутренне связанных и в исходе — завершенных, а также действующие лица) безразличен для содержания сказанного. Между тем художник обращается к эпической форме, уж конечно, в силу необходимости, в силу того, что только в ней (и ни в какой

¹⁸ Заметим, что такой глубокий знаток и теоретик искусства, как Лессинг, сам работавший в этой области словесного творчества, считал теорию Аристотеля абсолютно непогрешимой для драмы. См.: *Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936. С. 369. Об особенностях драматического искусства см. упоминавшееся выше обстоятельное исследование В. Е. Хализева «Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование)».

¹⁹ Нужно учесть, что «Поэтика» Аристотеля имеет прицел не только обобщающий, но и нормативный; теория здесь не просто извлекается из объекта (исследования), но и предписывается ему. Так, эпосу предписываются законы, увиденные Аристотелем в драматическом сочинении, рассчитанном на сценическое представление. Иначе, чем Аристотель, думал о действии в эпосе и драме Шиллер: «Оба поэта, эпик и драматург, изображают для нас некое действие, но у последнего оно — цель, а у первого — лишь средство для достижения некой абсолютной эстетической цели. Исходя из этого принципа, я полностью могу объяснить себе, почему трагический поэт должен быстрее следовать непосредственно к своей цели и почему эпическому поэту выгоднее двигаться медлительной поступью. Отсюда, как мне кажется, следует также, что эпическому поэту лучше воздерживаться от таких сюжетов, которые сами по себе возбуждают сильные аффекты, будь то любопытство или участие, — то есть от таких, в которых действие как цель захватывает слишком сильно для того, чтобы оставаться в границах простого средства» (*Гете И. В., Шиллер Ф.* Переписка: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 341).

другой) он может наилучшим образом (убедительным и кратчайшим) выразить то, что ему хотелось бы выразить. Это общее положение вряд ли вызовет возражения: оно основано на мысли, что нет содержания, лишенного всякой формы, и нет формы, вполне безразличной содержанию. (Относительная самостоятельность формы всегда остается относительной, она не может стать абсолютной, тем более — в искусстве, которое опирается на конкретные значения, заложенные в слове, и на вариации значений, возникающие при соединении слов.) Если так, то из общего положения следует методологический вывод: все, что включает эпический текст (как и любой другой), от первой строки и до последней (ведь речь идет о письменном, литературном тексте), должно быть учтено и осмыслено при выяснении его содержания.

Аристотель говорит об «Одиссее»: «Содержание „Одиссеи“ необширно: некоторый человек много лет <странствует> на чужбине, его подстерегает Посидон, он одинок, а дома у него получается так, что женихи расточают его добро и злоумышляют против его сына; и вот он возвращается, выйдя из бури, открывается некоторым, нападает на врагов и сам спасен, а их истребляет. Вот собственное <содержание „Одиссеи“>, а все прочее — вставки».²⁰ То, что здесь сказано, нельзя в точном смысле назвать содержанием «Одиссеи». Аристотель выделил только цепь взаимосвязанных событий и приравнял на этот раз (в его теории — вполне оправданно и логично) понятие действия понятию содержания. По этой логике, «содержание» романа «Бедные люди» будет выглядеть примерно так: некоторый человек поселяется рядом с молоденькой женщиной, которой он делает подарки и помогает. Но, поскольку он беден, он вскоре разоряется. Она узнает о несчастье и в свою очередь старается ему помочь. Но, так как она тоже бедна, она вынуждена бросить эти заботы. В результате — она выходит замуж и уезжает, а он остается один. Вот «содержание» «Бедных людей»; «все прочее — вставки».

Над текстом проделана следующая операция: из него вычленены те элементы, которые передают временную и

²⁰ Аристотель. Поэтика. С. 140.

(отчасти) причинно-следственную связь событий. Эти события и их связь взяты в отвлечении от способа выражения того и другого в конкретном произведении. Одним ли предложением (и каким именно), многими ли (и какими именно) и в каком порядке высказано то, что здесь названо «содержанием», — неизвестно.²¹ Если бы мы не знали, что «содержание» там и тут заимствовано из «Одиссеи» и «Бедных людей», мы бы не могли решить, что из этого «содержания» выражено словами, а что представлено сценически-наглядно. Более того, мы вообще бы не могли решить (по отношению к «Бедным людям», а древние, по-видимому, и по отношению к «Одиссее»), имеем ли мы дело там и тут с произведением искусства, или с тем, что произошло в самой действительности. Принцип вычленения некоторых взаимосвязанных элементов (из числа всех) таков, что словесное произведение тем более очевидно утрачивает свою художественную природу, чем более правдоподобна его событийная канва. Это тот путь, идя которым, наивное восприятие отождествляет рассказанное в художественном тексте с тем, что случилось и случается в реальной жизни. Все приемы создания эффекта правдоподобия и наглядности в этом читателя убеждают, и он, забывая об условности художественной формы, начинает рассуждать о событи-

²¹ М. Л. Гаспаров пишет: «Замечательно, как мало внимания уделяет Аристотель стилю, технической стороне словесного искусства. Сразу видно, что для него это не главное. Конечно, все его конкретные суждения и оценки сплошь и рядом основаны именно на стиле, и иногда он даже проговаривается: „Сила речи написанной — более в стиле, чем в мыслях...” и т. п. Но это — как бы дорефлективный, внетеоретический уровень его сознания. Когда в „Поэтике” он говорит о редких словах и о метафорах, в „Риторике” — о метафорах и о периодах с ритмом, т. е. о необычности и в словах, и в словосочетаниях, и в предложениях, то все это для него материал второстепенный, слабо связанный с остальным и сообщаемый как бы по обязанности. В познавательную программу Аристотеля, цель которой охватить осмыслением все явления действительности, стиль не входит: механика эстетического воздействия слова для него неинтересна. Может быть, он считал, что она уже достаточно рационализована учебниками риторики» (*Гаспаров М.Л. Поэзия и проза — поэтика и риторика // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 136—137*).

ях и действующих лицах с той свободой собственного осмысления, которая допустима лишь тогда, когда между ним и этими лицами и событиями нет никакого посредника (автора рассказа). Если мысль об авторе не исчезает, ему, естественно, предписывается одна забота: как можно правдивее (живее и нагляднее) представить глазам зрителя или воображению читателя то, о чем идет речь, будь это ход событий в целом или подробности описания какой-либо детали. Достоинства художника оцениваются в зависимости от того, насколько ему это удастся. Именно такой взгляд на произведение искусства и раздражал Л. Толстого: «(...) если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Обл[онский] и какие плечи у Карен[иной], то они ошибаются».²²

Источник этой ошибки прост: одно из многих средств, имеющихся в распоряжении писателя для решения стоящих перед ним задач (прием создания иллюзии правдоподобия, иначе говоря — иллюзии объективности), без всяких доказательств, так ли это на самом деле, незаметно подменяется самой задачей, она и навязывается автору.

Обычная для реалистического метода установка на правдоподобие рассказа произвольно толкает как раз к такой ошибке. И писатель-реалист (как Л. Толстой), озабоченный не только этим правдоподобием, оказывается в затруднительном положении. Создаваемая им иллюзия (и чем она полнее, тем это неизбежнее) или совсем перестает осознаваться как иллюзия, или осознается в качестве основной художественной задачи, что по сути одно и то же: изображаемое явление встает перед тем, кто его воспринимает, уже не в виде правдоподобия, но в виде правды — как нечто реальное и существующее само по себе, во всей своей «объективности». Таков результат любой реалистической детализации и тщательной обрисовки наглядных подробностей, в конце концов — любой обстоятельности, говорится ли о матери-

²² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное издание). М., 1953. Т. 62. С. 268—269.

альном предмете, явлении природы или о психологии действующего лица, его эмоциональном и интеллектуальном состоянии. В том и другом случае иллюзия правдоподобия (иллюзия эпической объективности), будучи последовательно проведенной, представляется нам самоцелью.

Отправляясь от этого пункта, читатель (критик, исследователь) обдумывает прежде всего одну проблему: бывает или нет и впрямь такое в жизни? что более правдоподобно? что менее? что вообще невозможно? И там, где писатель не всегда убедителен в отношении правдоподобия, возникает речь о его субъективизме; а там, где он убедителен без исключений, такой речи может не возникнуть вовсе. На вопрос: что все это в целом значит? — художественный текст при таком подходе отвечает немногим вразумительнее, чем сама жизнь. Предполагается, следовательно (додумываем мы это до конца или нет), что художник способен только поставить такой вопрос, но сам на него не отвечает, да и не должен отвечать: ему довольно «описывать», ему не нужно размышлять. Ему заранее отведена роль человека, расположенного к удивлению и художественно восприимчивого, но не стремящегося определенным и недвусмысленным образом разрешить поднятые им же самим вопросы. А тот «полет мысли», который в данном случае ему отпущен, кончается тем пределом, где писатель находит достаточно характерное явление жизни, чтобы оно заслуживало общее внимание и вознаграждало так или иначе за время и усилия, потраченные на знакомство с художественной работой. Все рациональные построения, умозаключения, их связь, их итоги и выводы читатель оставляет себе.

Вот общий смысл рассуждений (насколько его можно уследить среди непоследовательности), возникающих на почве вычленения из эпического повествования его реальной или реально-подобной основы без оглядки на все остальное. Такие рассуждения могут быть справедливы, но при одном условии: если мы докажем, что эта основа (и именно в своей реальности) действительно является главным предметом авторской заботы, а цель создания

иллюзии правдоподобия и эпической объективности — важнейшей среди прочих, руководящих автором.

Заметим тут же в этой связи, что указание на конкретное событие, от которого отталкивается художник; прототип или прототипы, которые он имел в виду; бытовые детали, которые он перенес в свое произведение, не заключают в себе доказательной силы. Ведь все это, даже если оно так и есть (а мы редко способны заявить об этом с полной ответственностью), в такой же степени допускает мысль, что реальные факты художественного текста (и шире — вообще фактическая сторона дела) интересовали писателя в первую очередь, в какой допускает мысль и прямо противоположную: писатель, возможно, брал эти факты, чтобы не тратить на них особых сил, чтобы освободить себя для какой-то более сложной работы. Возможно тоже (и так, по-видимому, и бывает сплошь и рядом в реалистическом искусстве нового времени), что совсем другие явления реальной жизни, нигде писателем не упомянутые, озадачили его и послужили поводом для размышлений, а те, которые в его произведении отразились, были нужны ему по соображениям, не обязательно очевидным. Да и то реальное, что он взял, в качестве действительно реального часто известно немногим, а художественное произведение адресовано всем.²³ Вот почему правдоподобное обычно без ущерба и заменяет реальное, и даже бывает предпочтительнее, так как правильна мысль, которую многократно варьирует Аристотель: ведь и реальное не всегда правдоподобно.²⁴

²³ Этот довод приводит Аристотель, рекомендуя поэтам основывать действие на вымысле, а не держаться в кругу знакомых преданий: «⟨...⟩ не нужно во что бы то ни стало гнаться за традиционными сказаниями ⟨...⟩ Да и смешно за этим гнаться, потому что ⟨даже⟩ известное известно лишь немногим, а успех имеет одинаковый у всех» (*Аристотель*. Поэтика. С. 127).

²⁴ Там же. С. 141, 161. В парадоксальной форме: «⟨...⟩ ведь ничто не мешает тому, чтобы иные из случившихся (в действительности. — *В.В.*) событий были таковы, каковы они могли бы случиться по вероятности и возможности ⟨...⟩» Там же. С. 127. А также: *Аристотель*. Риторика. Кн. 2. Гл. 24 // *Античные риторика. Собрание текстов, статьи, комментарии и общая редакция проф. А. А. Тахо-Годи*. М., 1978. С. 122. Ср. также рассуждение современного автора:

Одни (Тургенев, Гончаров, Л. Толстой, например), как правило, придерживались границ правдоподобия; другие (Гоголь, Достоевский, Щедрин), которым такие границы бывали стеснительны, воодушевлялись в таком случае скорее последним утверждением. Так или иначе, мы не в праве рассуждать об эпическом произведении, опираясь лишь на зыбкую почву правдоподобия либо реальности действующих лиц и событий, до тех пор пока нам не станет ясно, какое значение им вообще отведено в художественном тексте.

Но вернемся к теории Аристотеля. Свой краткий пересказ он не случайно назвал «содержанием» «Одиссеи». Ведь он говорит о «складе событий», о действии, едином и законченном, а действие и действующие лица (постольку, поскольку они в нем участвуют) — «цель» и драматического, и эпического «подражания»; она «важнее всего». Из сказанного следует, что, по мнению Аристотеля, без целеполагания не существует драматического или эпического произведения; затем, что «цель» играет в произведении организующую роль. На этих положениях Аристотель не останавливается: они очевидны.

Но он утверждает, что «цель» эпоса (и драмы) — именно действие, и утверждает это потому, что вне действия эпос (как и драма) не знает единства. Другие соображения на этот счет, которые приходят в голову или могут прийти, Аристотель отвергает: действие «бывает едино не тогда (...) когда оно сосредоточено вокруг одного (лица), — потому что с одним (лицом) может происходить бесконечное множество событий, из которых иные никакого единства не имеют; точно так же и действия од-

«Основная разница между тем, что вы читаете в детективных романах, и тем, что происходит в жизни, заключается в том, что в действительности все бывает гораздо непонятней, чем в книгах. Ни у одного писателя ни разу не хватило пороха описать действительное происшествие, потому что в этом случае ему никто бы не поверил. А вот в детективных романах преступники оставляют целую охапку всяческих улик, которые валяются под ногами, подобно кожуре от бананов, и только и ждут, чтобы какой-нибудь сыщик на них поскользнулся» (*Чейни П.* Этот человек опасен. Дамам на все наплевать. М., 1992. С. 169).

ного лица многочисленны и никак не складываются в единое действие».²⁵ Связь событий на основании общего времени тоже, конечно, не означает единства, поэтому эпическое произведение не должно «походить на обычные истории, в которых приходится описывать не единое действие, а единое время и все в нем приключившееся с одним или со многими (...) ибо как, например, морская битва при Саламине и битва с карфагенянами в Сицилии случились одновременно, нимало не имея общей цели, так и в смене времени иногда случается одно за другим без всякой единой цели. Однако едва ли не большинство поэтов делают именно так».²⁶

Таким образом, по мнению Аристотеля, есть (или должен быть) только один способ организации эпического произведения в завершённое целое — единство действия. Чем более целесообразно (внутренне закономерно) оно само²⁷ и чем более целесообразны («уместны») по отношению к нему остальные элементы текста²⁸ (то, что Аристотель называет «вставками»), тем совершеннее вся художественная конструкция.

Та закономерность, которая соединяет (или должна соединять) «склад событий» и которая лежит в основе характеров, — закономерность вероятного или необходимого: «В характерах, как и в складе событий, всегда следует искать или необходимого, или вероятного — так, чтобы такой-то говорил или делал такое-то по необходимости или вероятности и чтобы то-то происходило вслед за тем-то по необходимости или вероятности.

²⁵ Аристотель. Поэтика. С. 125.

²⁶ Там же. С. 152.

²⁷ Целесообразность действия и обеспечивает его целостность, «а целое есть то, что имеет начало, середину и конец», взаимосвязанные друг с другом. Напомним, что, поясняя понятие целого, Аристотель утверждал: «(...) части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстроивалось целое, — ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого». Там же. С. 124, 125—126. Сказанное здесь о единстве (целостности) действия нужно распространить на любое единство, как его понимает Аристотель, ср.: там же. С. 142—143.

²⁸ Там же. С. 154, ср.: с. 123, 139, 140.

Стало быть, очевидно, что и развязки сказаний должны вытекать из самих сказаний ⟨...⟩.²⁹ Далее Аристотель повторяет эту мысль в иной форме: «⟨...⟩ в событиях ⟨как и в характерах⟩ не должно быть ничего нелогичного».³⁰ Таким образом, логика развития действия (как и занятых в нем характеров) — это логика вероятного и необходимого. Из совокупности того, что сказано Аристотелем относительно этих понятий, ясно: вероятное и необходимое в художественном произведении не совпадают с тем и другим в реальной жизни, где любое явление — лишь результат осуществившейся возможности (вероятной или необходимой), так как, «будь оно невозможно, его бы и не было».³¹ Все, происходящее в жизни, вероятно или необходимо; каждое ее событие — овеществленная возможность, но это возможность, вероятность и необходимость единичного факта, с которым имеет дело историк, тогда как «задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть» вообще³² — или по большей части (случай, предполагающий исключения), или всегда (без исключений): например, убитый и убийца — после (в результате) убийства.

То, что может быть по большей части (логика вероятного) в художественном тексте, и то, что может (или вернее: не может не) быть всегда (логика необходимого),³³ — общий принцип организации эпического (или драматического) действия и принадлежащих ему частей.

Этот же принцип указывает (или должен указывать) поэту, какие из реальных и единичных явлений ему следует допускать или не допускать в свое произведение. Но поскольку все реальное — единично (и другим быть не может), то тогда, когда поэт его избирает, он все равно вынужден сочинять, сообщая единичному явлению характер общего, случающегося по большей части или всегда (иначе говоря: сообщая ему смысл вероятного или необходимого, как то и другое должно обнаруживаться

²⁹ Там же. С. 135—136.

³⁰ Там же. С. 136.

³¹ Там же. С. 126—127.

³² Там же. С. 126.

³³ Ср.: там же. С. 124.

именно в поэзии): «Впрочем, даже если ему (поэту. — В. В.) придется сочинять (действительно) случившееся, он все же останется сочинителем — ведь ничто не мешает тому, чтобы иные из случившихся событий были таковы, каковы они могли бы случиться по вероятности и возможности; в этом отношении он и будет их сочинителем».³⁴

Так безусловно вероятное и возможное реального, но единичного факта в эпосе и драме уступают (или должны уступить) место относительно возможному и вероятному; реальное (но неубедительное как возможное по большей части или всегда) — нереальному, вымышленному (но вызывающему доверие): «(Вообще) невозможное, но вероятное (убедительное, вызывающее доверие. — В. В.) следует предпочитать возможному, но неубедительному».³⁵ И затем еще раз: «(…) в поэзии предпочтительней невозможное, но убедительное возможному, но неубедительному».³⁶

Таким образом, выходит, что в художественном произведении то, что «могло бы быть» (но, следовательно, каждый раз — могло бы и не быть), предпочтительнее того, что было, что есть; кажущееся вероятным и возможным (мыслимое в этом качестве) предпочтительнее реально вероятного и возможного. Это значит, что в эпической и драматической поэзии правдоподобное, по мнению Аристотеля, предпочтительнее правды, и сама правда может здесь появиться лишь преображенной по законам правдоподобия (по законам кажущейся, мыслимой вероятности или необходимости). Ибо правда имеет дело с единичным, и только правдоподобное — с общим.

Итак, возможное и необходимое в искусстве — более узкая область, чем то и другое в жизни, где они включают все случившееся, в том числе и то, что кажется неправдоподобным. В жизни они вообще не зависят от «кажется», они существуют реально и объективно, выражая закономерность отношений, вполне независимую от чьих бы то

³⁴ Там же. С. 127.

³⁵ Там же. С. 156.

³⁶ Там же. С. 161.

ни было представлений. Возможное и необходимое в искусстве, согласно Аристотелю, — лишь правдоподобное, лишь то, что мыслится правдой, напоминает ее, «подражает» ей.³⁷ Оно существует поэтому лишь в виде иллюзии реальности и (одновременно) иллюзии объективности: ведь только сам предмет, которому «подражает» художник, реален и объективен, а результат «подражания» (изображение) обладает не действительными свойствами изображаемого предмета, но имитацией этих свойств.

Заключая сказанное, подытожим: логика событий и характеров в эпическом и драматическом произведении, как ее видит (и хотел бы видеть) Аристотель, — логика правдоподобия и возникающей на основании правдоподобия иллюзии объективности. Она настолько соотносится с правдой реальной жизни, насколько это возможно для иллюзии правды, а именно: в той степени, в какой вероятное по большей части и необходимое способны передать законы, действующие в реальной жизни независимо от сложившихся в предании или в привычном опыте представлений; иначе говоря и упрощая: в той степени, в какой норма здравого смысла (то более, то менее меняющаяся, конечно, в зависимости от места и времени) способна передать норму действительных отношений. Подчеркнем: само существование реальных фактов, не укладывающихся в логику правдоподобия,

³⁷ Все неправдоподобное («немыслимое», «нелепое», лишенное здравого смысла, погрешающее против того, что кажется возможным) Аристотель советует поэту или не включать в произведение, или сделать «незаметным», или как-нибудь «скрасить» другими достоинствами. В любом случае оно может явиться не иначе, как исключением, требующей извинения «ошибкой». См.: Там же. С. 156—158. Об этом см, например: *Шталь И. В.* Гомеровский эпос в литературной критике Страбона // Древнегреческая литературная критика. М., 1975. С. 369—372. Подчеркнем, что «подражание» тому, что «лучше» существующего и превосходит «образец», у Аристотеля остается в пределах возможного, принципиально допустимого. Так же обстоит дело с «подражанием» «худшему». Ни то, ни другое не должно терять корней в том, что «могло бы быть», и вырождаться в нелепость, погрешность против здравого понятия. В противном случае — это такая же «ошибка», как и другие того же рода.

свидетельствует о вероятности и необходимости, которые могут быть усмотрены в своей закономерности только благодаря какой-то другой логике, не связанной с правдоподобием, а следовательно — действующей вопреки ему. Но Аристотель, при всем уважении к искусству, отличающем, как известно, его от Платона, не считал, по-видимому, эту сторону вещей заботой художников. По его мнению, эпическое и драматическое искусство обобщает (и в принципе должно обобщать) исключительно в пределах правдоподобия и исключительно по его законам.

Таким образом, наивное восприятие эпического текста, извлекающее из него правдоподобную канву для дальнейших рассуждений, минуя всякую теорию, может получить в исследовании Аристотеля строго обоснованное понятие о сущности правдоподобия и той логике взаимной связи элементов целого (событий действия и характеров), которую оно предполагает. Теория эпоса Аристотеля — теория тех форм его, где правдоподобие сюжета и характеров (и соответственно — иллюзия объективности) играет роль, указанную философом эпическому искусству. Без этой теории не обойтись и там, где правдоподобие вообще возникает; но в таком случае ее положения не должны вступать в противоречие со всеми остальными данными художественного текста.

Вернемся еще раз к «содержанию» «Одиссеи». Выделяя самое важное, Аристотель пересказывает действие поэмы «в общем виде»: он перечисляет события, имеющие начало, середину и конец и соотнесенные друг с другом по установленным им законам (так, что каждое следует за предыдущим или по вероятности, или по необходимости). Слова «вероятно» и «вероятно или даже необходимо» могут предупреждать любой из этапов единого действия. Заметим, кстати, что не будь в «Одиссее» одного героя, не было бы и действия: например, кто-то «странствует на чужбине», а кого-то «подстерегает Посидон», а у кого-то «дома (...) получается так» и т. д. Следовательно, один герой иногда нужен, хотя бы в качестве обязательной мотивировки действия, его «общей цели».

Поскольку, по мысли Аристотеля, именно действие доминирует в эпическом тексте, то все прочее («вставки») «уместно» в нем в той степени, в какой делает убедительным, заслуживающим доверия «склад событий». Здесь следует начать с самих характеров и тех побуждений, которые ими движут.³⁸ Ведь не любое проявление характера, как точно отмечает Аристотель, имеет значение для действия, но только то, которое влияет на ход событий: например, для действия важно, чтобы Одиссей (был таков, что) хотел напасть на «врагов» и напал, а эти «враги» (были таковы, что) хотели расточать его добро и расточали, и так же: хотели злоумышлять против его сына и злоумышляли и т. д. Психологическая детализация характеров здесь возможна (по тому же принципу вероятного по большей части и необходимого); но для действия она нужна постольку, поскольку служит правдоподобию событий и их последовательности, она становится излишней (и, так сказать, «вставочной») за границами этой задачи. Избыточность такой детализации (особенно если она выдержана по отношению к каждому из героев или основным) заставляет подозревать, не уступает ли здесь доминанта единого действия доминанте характеров, которые в этом случае могут оказаться «важнее всего»?

Это допустимо, по Аристотелю, но он утверждает преимущество действия. Поэтому только те из мотивировок сохраняются в его пересказе, без которых действие не выразилось бы достаточно ясно в своем единстве. У Аристотеля они обозначены минимальной степенью детализации при описании событий по сравнению с их самым «общим видом»: например, «некоторый человек много лет (потому, что за это время должно было успеть

³⁸ Аристотель говорит: «⟨...⟩ я называю ⟨...⟩ характером — то, что заставляет нас называть действующие лица каковыми-нибудь», и дальше: «⟨...⟩ характер — это то, что обнаруживает склонность: какова она в тех ⟨положениях⟩, где неясно, что предпочитать и чего избегать; поэтому не имеют характера те речи, в которых совсем нет того, что говорящий предпочитает или избегает». Там же. С. 121, 123; ср.: с. 135. Ср. также в ином переводе: *Аристотель. Об искусстве поэзии*. С. 60, 87.

случиться то, что случилось; или, если иметь в виду «цель» действия: для того, чтобы за это время случилось то, что случилось)³⁹ странствует на чужбине (= вдали от дома; потому, что там должно было случиться то, что случилось; или: для того, чтобы там (...) и т. д.), его подстерегает Посидон (поэтому ему трудно вернуться; или: для того, чтобы ему было трудно вернуться), он одинок (поэтому он хочет вернуться, или: для того, чтобы он хотел вернуться)» и т. д. Все это, может быть также передано одним временным соотношением. Тогда каждое событие будет связано с другим событием словами «в то время как» (одновременность этапов действия) и «после того, как» (их последовательность). В этом случае «содержание» «Одиссеи» было бы еще короче: (в то время как) «некоторый человек (...) странствует на чужбине (...) дома у него получается так, что женихи расточают его добро и злоумышляют против его сына», после того, как «он возвращается», он «нападает на врагов и (затем) сам спасен, а их истребляет». Причинно-следственная связь событий на основании их вероятности в этом пересказе остается: надо только слова, обозначающие время, заменить словами причины и следствия — «поскольку», «поэтому», «в результате».⁴⁰ Но «вставки» распространяются здесь еще шире, включая отчасти и то, что Аристотель относит к «содержанию». Почему он это делает — понятно (все, что он скупо упоминает, служит тем не менее убедительности и живости рассказа). Это уступка действию, достаточно наглядно развивающемуся по законам правдоподобия. Но почему в таком случае он вводит в «содержание» только это, а не что-нибудь и еще в том же роде, и где тут следует остановиться, — понять уже труднее.⁴¹

³⁹ Пояснения в скобках принадлежат мне.

⁴⁰ Имея в виду логику хода действия, Аристотель подчеркивает важность и временной и причинно-следственной соотнесенности событий, так, чтобы любое изменение в ходе действия «следовало бы из прежних событий или по необходимости или по вероятности, — ибо ведь большая разница, случится ли нечто вследствие чего-либо или после чего-либо» (*Аристотель*. Поэтика. С.128).

⁴¹ Все рассуждение Аристотеля о «содержании» «Одиссеи» введено в его исследование в качестве примера того, как следует

Что же касается «общего» плана «Одиссеи», то ее «содержание» могло бы выразиться совсем кратко: странствие на чужбине; беда дома; возвращение; устранение беды. На этом уровне обобщения «содержание» «Одиссеи» принадлежит ей не больше, чем массе повествований с точно таким же составом событий, и достаточно полно отражается в конце концов — просто номером в сводном каталоге сюжетов. Одновременно неожиданным образом оно становится и максимально правдоподобным: это сама правда, жизнь, как она поворачивается сплошь и рядом, когда угодно и где угодно, уже без всякой художественности. Такова тенденция обобщения «содержания» на почве правдоподобного «склада событий».

Но что же такое все-таки — «вставки»? «Вставки» — то, что одевает словесной плотью строгий рисунок общего плана действия⁴² и (более «уместно» или менее) мотивирует и поясняет его. «Вставки» — и то, что, перебивая ход

работать поэту. Он советует начинать с общего, а потом это общее «наполнять вставками и распространять» до пределов целого. Но сам он идет другим путем: от целого (всей «Одиссеи») к общему, заодно классифицируя элементы текста по иерархическому принципу: главное — «содержание» поэмы в общем событийном плане, затем остальное — «вставки», то более, то менее «уместные» по отношению к общему плану. Именно эта сторона исследования (способ вычленения элементов и их иерархическая классификация) здесь прежде всего и интересна. См.: Там же. С. 140.

⁴² Если воспользоваться сравнением Аристотеля: «⟨...⟩ начало и как бы душа трагедии — именно сказание (действие, которое, например, в своей мифологической основе одинаково дано любому поэту и потому существует вне каждого художественного произведения. — В. В.), и ⟨только⟩ во вторую очередь — характеры. Подобное ⟨видим⟩ и в живописи: иной густо намажет самыми лучшими красками, а ⟨все-таки⟩ не так будет нравиться, как иной простым рисунком» (Там же. С. 122—123). Аристотель не делает четкого различия между фактической стороной действия, как она может быть представлена в мифе, сказании, и тем обликом, какое она приобретает в художественном произведении. Поэтому выходит, что «простой рисунок» у него одновременно и общий план действия, и все, что это действие передает в каждом отдельном случае. Если иметь в виду действие в его общем плане, то «вставки», собственно, начинаются сразу, как только художник приступает к конкретной разработке мифологической канвы.

событий, уклоняется от него в сторону «подражания» каким-то предметам и явлениям, для действия не обязательным. Ср. сказанное о Гомере: «⟨...⟩ он не взялся сочинять про всю войну ⟨...⟩ он взял одну ⟨лишь⟩ ее часть, а многими остальными воспользовался как вставками для перебивки произведения (например, перечнем кораблей, а также другими вставками)». ⁴³ Здесь видно, что «вставки» — те элементы текста, которые находятся вне хода единого действия. «⟨...⟩ ясно, — говорит Аристотель об эпосе, — что ⟨поэзия⟩, подражающая ⟨решительно⟩ во всем, тяжеловесна». ⁴⁴ Если учесть, что словесная плоть описываемого действия тоже носит, по Аристотелю, «вставочный» характер, то «вставки» у него, вообще говоря (и это парадоксально), — не что иное, как сам художественный текст, весь целиком, в его конкретном и неповторимом виде.

Говоря о «содержании» «Одиссеи», Аристотель не отделяет событий от некоторых их объяснений и мотивировок (исключительно, однако, принадлежащих ходу действия). В пересказе же «Ифигении» он останавливается на этом моменте, особо подчеркивая важность события (факта самого по себе) в сравнении с любыми индивидуальными (принадлежащими автору) способами его выражения и истолкования: «⟨...⟩ спустя какое-то время случилось туда явиться брату этой жрицы (а что побудил его на это бог по такой-то причине и что пришел он за тем-то и тем-то, — это к делу не относится); по приходе своем он был схвачен, назначен в жертву, но дал себя узнать (по Еврипиду или по Полииду, естественным образом, сказав, что и ему, стало быть, суждено быть принесенным в жертву, как и его сестре); и это (т. е. самый факт узнавания. — *В. В.*) было причиной спасения» ⁴⁵ и т. д.

⁴³ Там же. С. 152.

⁴⁴ Комментируя эту фразу, М. Л. Гаспаров пишет: «„Решительно во всем“, т. е. не только действию, но и обстановке, и жестам и пр.» (Там же. С. 162). Любой предмет, встретившийся эпическому поэту, может быть удостоен «подражания» (= обстоятельного описания), и это «подражание» будет «вставкой».

⁴⁵ Там же. С. 140.

Таким образом, следуя более точно принципу Аристотеля в вычленении «общего», совпадающего в его теории и с «главным» (ведь единое действие — «цель» эпоса и драмы, она «важнее всего»), в пересказе «содержания» «Бедных людей» нужно было бы опустить некоторые мотивировки: «поскольку он беден» (в предложении: «Но, поскольку он беден, он вскоре разоряется») и «так как она тоже бедна» (в предложении: «Но так как она тоже бедна, она вынуждена оставить эти заботы»).

Между тем, не опуская, а, напротив, включая и это, и многое другое из текста романа, можно (и даже нужно) дополнить «содержание» «Бедных людей» последним звеном в цепи взаимосвязанных событий, исходом единого действия, которое здесь очевидно подчиняется законам правдоподобия. Этот исход не обозначен ни одним прямым высказыванием, но мотивирован в своей необходимости с такою силой убеждения и здравого смысла, какой, пожалуй, уступает общая ситуация рассказа: переписка двух людей, живущих в двух шагах друг от друга. Заключение действия «Бедных людей» во всей полноте относящихся к нему частей должно выглядеть так: «и вот она выходит замуж и уезжает, чтобы там вскоре умереть, а он остается один, чтобы спиться». Это заключение не вытекает из простой последовательности составляющих действие событий,⁴⁶ но появляется по той же логике вероятного по большей части и необходимого, которая движет их ходом. С фактической (и самой главной, по Аристотелю) стороны эта развязка не обнаруживается ни в одном слове. Ее, казалось бы, нет, повествование о ней

⁴⁶ Легко представить себе рассказ, где состав событий будет напоминать «Бедных людей», а исход действия выразится иначе: например, героиня выходит (не выходит) замуж и уезжает, чтобы быть вполне благополучной. Так, например, выглядит дело в «Станционном смотрителе» — произведении, на которое Достоевский и ориентировался в «Бедных людях». Итог судьбы его героя повторяет конец Самсона Вырина, но судьба Вареньки противопоставлена судьбе Дуняши. О «Бедных людях» и «Станционном смотрителе» с отсылками к соответствующей литературе см. комментарий Г. М. Фридлендера в кн.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 470. Все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

молчит, а вместе с тем она присутствует в тексте, замыкая действие со всею необходимостью и именно в силу необходимости. Это такой же факт в цепи взаимосвязанных событий, как и другие, но передан он благодаря «вставкам».⁴⁷

Происходит так потому, что, не названный прямо, он существует в виде многих обосновывающих его мотивировок, направленных логикой правдоподобия — именно к этому, а не иному исходу. В результате: будучи заключенным только во «вставках», этот факт безусловно относится к «делу». Между тем прямо о нем нигде не заявлено, а его временная локализация выходит за границы описанных событий, вообще за границы повествования (он непременно произойдет, но после того, что уже случилось, и как оно случилось, и с кем случилось). Аристотель не рассматривает такой возможности двусмысленного существования факта, но теоретически она обоснована его же «Поэтикой». Ведь если (допустим) сказать, что человек в темноте идет по какой-то дороге, и сказать, что ее впереди что-то преграждает, то не обязательно договаривать, что идущий споткнется. Это ясно само собой. Роль подобного факта в художественном тексте может быть какой угодно. Ему ничто не мешает служить элементом единого действия, а заключаться при этом он будет — частью в общей экспозиции рассказа, например описании места событий при ясном дне; частью, напротив, — в описании ночного пейзажа; частью — в случайных словах не имеющего отношения к действию персонажа. Принадлежит «делу», он целиком будет растворен во «вставках». Чтобы увидеть такой факт и отнести его или нет к общему «складу событий», нельзя не вникнуть в конкретный текст, нельзя не отказаться от самого принципа вычленения «содержания», которым руководствовался Аристотель. Ведь он опирался на очевидность, живое и

⁴⁷ Здесь, как и в остальных случаях, кроме специально оговоренного выше (см. примеч. 42), мы пользуемся словом «вставки» в его обычном значении: это то, что перебивает ход действия, что при пересказе действия («содержания») остается вне его.

наглядное изображение⁴⁸ и на прямую указанность факта, заданного поэту преданием.⁴⁹

Признание действия и его фактической основы (в отвлечении от индивидуальных способов их выражения и субъективной трактовки⁵⁰) «душой» эпоса (и драмы) означает определенные следствия. Прежде всего (и на этом Аристотель настаивает): единство эпического (и драматического) произведения равнозначно единству действия, доминирующего в художественном тексте и подчиняющего себе все детали. Целесообразность введения любых компонентов решается только законами организации действия, как их объясняет Аристотель. Все, что прямо не служит этой цели, естественно оказывается в таком случае не просто за рамками действия, но (в принципе и потенциально) за рамками произведения. Как бы ни были правдоподобны все эти «вставки», будь они описанием предмета или какого-то лица, или стороннего события, или даже цепи таких событий, они становятся более или менее «неуместны». Свободные по отношению к единому действию (в значительной степени в силу собственного правдоподобия и, так сказать, «объективности»), они свободны и по отношению к «целому». Они перестают составлять органическую для него «часть» и могут быть не только «переставлены», но и изъяты.

Эту мысль и утверждает Аристотель, говоря о «многосоставном» действии, дробящемся на несколько сюжетных линий. Противопоставляя Гомера другим эпическим поэтам (на том основании, что он больше них беспокоился о единстве действия), Аристотель пишет:

⁴⁸ И это же он рекомендовал поэту, см.: Там же. С. 139—140.

⁴⁹ Аристотель преимущественно ориентировался на «готовый» сюжет — действие, взятое из предания, мифа. «Начало, середина и конец» такого действия, если не всем, то ему, разумеется, были известны.

⁵⁰ Отчасти это было вызвано нормативным заданием «Поэтики»: научить искусству (технике) сочинять эпос и драму, исходя из их «сущности», а не только из конкретных произведений разных поэтов, не всегда понимающих, по мнению Аристотеля, что они делают и что им надо делать.

«Остальные (эпические поэты) сочиняют об одном герое, об одном времени, (а если) об одном действии, (то) о многосоставном, как, например, сочинитель „Киприй” и „Малой Илиады”. Потому-то из „Илиады” и „Одиссеи” можно сделать разве одну-две трагедии из каждой, между тем как из „Киприй” (их вышло) немало».⁵¹ Одно, но «многосоставное» действие, по Аристотелю, не есть единое действие. Доказательством этого служит возможность создания нескольких драм на общей основе эпического текста. Аристотель не разъясняет, считает ли он содержание этих драм адекватным тому, которое «их» сюжетные линии несут в своем эпическом истоке, но, судя по всему (и это только следствие обычной для Аристотеля логической строгости), он именно так и считает. Отсюда его совет создавать эпическое произведение на драматическом принципе единого действия, легко обозримого в своем объеме. Иначе эпос становится рыхлым, он демонстрирует очевидную несобранность и ущербность. Отсутствие в эпическом произведении связи всех элементов на основании единого действия означает, по Аристотелю, отсутствие всякой связи. Ведь совмещение нескольких сюжетных линий (как, впрочем, и любых других «частей», не охваченных единством действия), ничего не прибавляя каждой из них, может только вредить целому.

Между тем как раз «многосоставность» действия ярче, чем что бы то ни было, заявляет о возможности организации эпического текста на основе единства, лежащего вне общего действия и вне отдельных сюжетных линий. Далек не все из случившегося в одно и то же время и далеко не все, что следовало во времени друг за другом, избирает эпический поэт. А так как выбор всегда чем-то обусловлен и не случаен, то первый вопрос, который здесь возникает, в этом и заключается: чем он обусловлен? Ответить на такой вопрос

⁵¹ Там же. С. 152—153. Как точно комментирует М. Л. Гаспаров: «Аристотель явно признает „многосоставными” и гомеровские поэмы».

не очень просто. Можно сказать лишь одно: он обусловлен не единством действия.

Таким образом, эпический текст знает особые способы организации всех элементов в единое целое, которые Аристотелю не представлялись. Для нового времени у нас есть прямые свидетельства на этот счет, например известная переписка С. А. Рачинского с Л. Толстым по поводу «Анны Карениной». В романе, по мнению С. А. Рачинского, «нет архитектуры. В нем развиваются рядом, и развиваются великолепно, две темы, ничем не связанные. Как обрадовался я знакомству Левина с Анною Карениной (...) Тут представлялся случай связать все нити рассказа и обеспечить за ним целостный финал».⁵² На это Толстой писал: «Суждение ваше об А. Карениной мне кажется неверно. Я горжусь, напротив, архитектурой — своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь (Толстой поставил это слово, подхватывающее сказанное Рачинским, вместо зачеркнутого «единство», но ясно, что они для Толстого здесь равнозначны. — В. В.) постройки сделана не на фабуле (т. е. в принятой нами терминологии — не на сюжете. — В. В.) и не на отношении (знакомстве) лиц, а на внутренней связи (...) боюсь, что, пробежав роман, вы не заметили его внутреннего содержания (...) если уж вы хотите говорить о недостатке связи, то я не могу не сказать — верно вы ее не там ищете, или мы иначе понимаем связь; но то, что я разумею под связью — то самое, что для меня делало это дело значительным, — эта связь там есть — посмотрите — вы найдете».⁵³ Исследователи, писавшие об «Анне Карениной», опираясь на это высказывание Толстого, искали точки соприкосновения двух сюжетных линий: основной (линии Анны) и параллельной (линии Левина). Но соотношенность этих двух линий, как видно из дальнейшей переписки, была ясна и С. А. Рачинскому.⁵⁴ Тем не менее он не увидел в романе

⁵² См. в кн.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. Т. 62. С. 378.

⁵³ Там же. С. 377.

⁵⁴ Там же. С. 378.

достаточно убедительного «единства» и признался (правда, косвенно), что произведение Толстого ему кажется загадочным.⁵⁵

Мысль о том, что две сюжетные линии «Анны Карениной» связаны теснее, чем это показалось одному из ранних читателей, и доказательства такой связанности означают, если вдуматься, все то же положение Аристотеля: вне единства действия для эпоса не существует единства. Тесная соотнесенность двух сюжетных линий говорит об общности (пусть раздвоившегося) действия, а в этом действии и выражается, конечно, самый центр — главное содержание романа. Но, может быть, оно вообще не в действии? И в действии только в той степени, какую определил ему Толстой, не обязательно — в главной? Именно так мы склонны понимать слова писателя: «Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношении (знакомстве) лиц <...>» и т. д. Реакция С. А. Рачинского, не увидевшего в романе единства действия, была, как думается, более тонкой и проницательной, чем объяснения исследователей, хотя читатель и не разгадал, по-видимому, заданных этим произведением загадок.⁵⁶

Лишь при условии признания доминирующей роли действия возникает убеждение, что и главное в содержании эпического произведения выражается именно действием и через действие. Это другое следствие основного положения Аристотеля, на котором он тоже настаивает. Так появилось «содержание» «Одиссеи», сводящееся к пересказу взаимосвязанных событий. Аристотель называет это «содержанием» «в общем виде». Но и «в общем виде» это не содержание «Одиссеи», а извлеченное из нее единое действие «в общем виде», и только. По отношению к

⁵⁵ Рачинский писал, что ждет от Толстого в будущем «произведения глубокого и прозрачного, как альпийские воды, ничего не скрывающие <...>» и т. д. Там же. С. 378.

⁵⁶ Заметим: если бы в сопоставлении двух сюжетных линий был центр романа, Анна и Левин могли бы встретиться не один раз. Преимущественное внимание к такому сопоставлению, вероятно, не входило в замыслы Толстого, и он постарался как можно очевиднее для читателя подчеркнуть это, направляя его мысль к какому-то другому центру.

такому «содержанию» вряд ли сыщется во всей мировой литературе индивидуальный эпический текст, который бы не был слишком растянут. Упреки в неэкономном использовании словесного материала, время от времени раздающиеся по адресу то одного, то другого художника, скорее всего и исходят из подобного понимания эпического произведения. Но ведь нам неизвестно, действительно ли художник непременно и каждый раз что-то «распространяет».⁵⁷ Не исключено, напротив, что он только и делает, что «суживает». Рассказывая брату о впечатлении, которое произвели «Бедные люди», Достоевский писал: «Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет» (28, 1, 117—118).

Сводя к общему то, что Аристотель сказал (ясно, глубоко продуманно и с завидной последовательностью) относительно единства действия и его роли в эпическом тексте, следует признать, что главное положение его теории остается недоказанным.

Вот почему. Анализируя свой материал, Аристотель вынес за скобки, как нечто несущественное, личность эпического поэта. Индивидуальное осмысление действия, отдельных его этапов, действующих лиц и т. д., их общая субъективная трактовка как в эпосе, так и в драме, по мысли Аристотеля, не заслуживают серьезного внимания, «ибо не в этом» для эпического (и драматического) поэта «состоит (...) подражательство».⁵⁸ Все, что идет от личного взгляда автора, полагает Аристотель, чуждо самому существу эпоса и драмы — «объективных» форм словесного искусства. Вероятно, поэтому, разбирая удачные и неудачные приемы разных поэтов в организации

⁵⁷ *Аристотель*. Поэтика. С. 140.

⁵⁸ По этому поводу (в связи с «Риторикой» Аристотеля) М. Л. Гаспаров пишет: «Менее заметно (чем пренебрежение к стилю. — В. В.), но не менее замечательно, как мало внимания уделяет Аристотель конкретным авторам-прозаикам — по существу он не называет ни одного имени, хотя почти все будущие классики были его современниками (или даже успели умереть), и списки знаменитых речей Демосфена уже ходили по рукам. Авторство для него — тоже не критерий литературности: для индивидуальности автора в системе великого схематизатора нет места» (*Гаспаров М. Л.* Поэзия и проза — поэтика и риторика. С. 137).

действия, его частей, характеров, композиции в целом, Аристотель не говорит о том, чему же это каждый раз служит, какой смысл, кроме убедительного и правдоподобного «подражания» жизни, несет. Если, таким образом, Петр и Сидор одинаково убедительны и правдоподобны в художественной разработке одного и того же мифологического действия, то нет существенной разницы между Сидором и Петром. Ср.: «Называть трагедии различными или одинаковыми мы вправе не по чему иному, как по их сказанию, — то есть они ⟨одинаковы, если в них⟩ одинаковы узел и развязка».⁵⁹

Смысл убедительности и правдоподобия, указанный Аристотелем поэтам, хорошо согласуется с положениями его теории, но не совсем ясно, как он согласуется с материалом. Ведь Аристотель не говорит, среди каких возможных смыслов он возникает и исключает или нет этот смысл все другие. А между тем, только исключив возможность других значений или доказав их неважность в сравнении с тем смыслом, который утверждается, позволительно опустить разговор на эту тему.

Лишь в том случае, если бы оказалось, что индивидуальность эпического (как, впрочем, и драматического) поэта и связанная с ней субъективная трактовка того, о чем он ведет речь, безразличны положению Аристотеля (только единство доминирующего в произведении действия сообщает единство целому), можно было бы эту сторону отношений не принимать во внимание. Но единство действия и его доминирующая роль в эпическом и драматическом произведении — положение, требующее обоснования, а субъективная трактовка сказанного в эпосе и драме — реальность, поскольку такова природа индивидуального высказывания. Следовательно, оставить это обстоятельство за скобками, предварительно не доказав, что оно не влияет на истинность и ложность основного положения, было нельзя. Тем более нельзя, что художественный текст в принципе может быть органи-

⁵⁹ *Аристотель*. Поэтика. С. 141. «Узел» и «развязка» — последовательность событий единого действия. Предполагается, что в произведении важна только фактическая его основа (события и их связь), а не их осмысление.

зован в единое целое независимо от единства действия. Такова лирика, выходящая за границы простого восклицания.

Нам мало известно, что думал о лирике Аристотель. Он особо подчеркнул, правда, субъективный характер лирического произведения.⁶⁰ Но, судя по тому, что он говорит о действии, ясно, что не оно организует в некое единство лирический текст. Однако этот текст не бессвящен (хотя сам Аристотель мог думать об этом иначе).

Раз дело обстоит таким образом, то, говоря о единстве действия и его роли в эпосе и драме, необходимо было поставить вопрос о том, какими способами вообще создается художественное единство. Но этот вопрос Аристотель опускает. Поэтому его рассуждения об одном герое и об одном времени могут быть как угодно правильны по отношению к единому действию (ни то, ни другое не составляет единого действия), однако это не решает основной проблемы: только ли единое действие служит способом организации в единое целое эпического и драматического текста? Не означает ли отсутствие единого действия существования какого-то другого единства? А ведь именно это и важно по существу.

В конце концов, любая организация любого индивидуального текста принадлежит поэту. И прежде чем действие (как его объясняет Аристотель) становится «целью» эпоса или драмы, оно должно стать «целью» поэта. Но мы не знаем до анализа и без анализа, какую художник каждый раз имеет в виду «цель» и не меняют ли его творческие установки общую картину, которая в теории нам представляется правильной. Ведь для того, чтобы роль действия оказалась какой-то иной в сравнении с той, какую она играет у Аристотеля, художнику не нужно вообще отказываться от действия. Ему достаточно озаботиться чем-то еще помимо действия, а затем подчинить и «склад событий», и характеры этой другой заботе. Тогда действие из «цели» произведения превращается в одно из возможных художественных средств, имеющихся под рукой эпического (и даже драматического) поэта.

⁶⁰ Там же. С. 115.

А «цель» в таком случае исследователю каждый раз предстоит отыскать, но никоим образом не постулировать.

Бесспорными и важнейшими из общих положений Аристотеля остаются следующие. Первое: любой индивидуальный художественный текст или представляет, или должен представлять собой единое целое (так, как говорит о нем Аристотель: все элементы этого целого связаны друг с другом настолько тесно, что ни передвинуть, ни убрать здесь ничего нельзя без того, чтобы не нарушалась вся связь). Второе: это единство действительно создается «целью» высказывания. Однако она способна изменяться от произведения к произведению. Поэтому, каково оно (единство) и какова она (цель), вопрос, подлежащий исследованию, а не заранее известное теоретическое положение, аксиома, руководящая ходом анализа.

Аксиомой может быть лишь одно — субъективная природа индивидуальных форм словесного творчества. Эпос и драма ничем не отличаются в этом отношении от лирики, и иллюзия объективности, которую они создают, ничего не меняет в существе дела. Предлагая эпическому и драматическому поэту изображать события и характеры так, как это бывает по большей части, опустив как неважное их субъективное осмысление, Аристотель тем самым предлагал художнику думать о них так, как думают другие по большей части. Это не тот путь, каким обычно идет искусство.⁶¹ Не фактическая сторона «склада событий», а ее индивидуальное осмысление, меняющееся от века к веку и от художника к художнику, — «душа» эпоса и драмы, потому что это «душа» искусства. Ведь ничто не заставляет эпического и драматического поэта непременно и только «подражать» жизни; может быть, он, как и философ, стремится ее осмыслить. Поэтому субъективная трактовка характеров и событий при всей видимости их реальности и объек-

⁶¹ В данном случае немалое значение имел тот факт, что Аристотель преимущественно обращался к мифологическому материалу — результату коллективного творчества. Это не могло не сказаться на подходе Аристотеля к индивидуальным формам искусства.

тивности, самый отбор «фактов» играют первостепенную роль.⁶²

Поскольку в индивидуальном творчестве бывает только так и никак иначе, у нас нет оснований начинать анализ эпического (да и драматического) текста, соглашаясь с первого шага на иллюзию объективности, свойственную этим формам, а не отпрапляться от того, что есть, — от реальности художественного текста, обдуманной последовательности слов и предложений, соединенных для выражения смысла, который нам предстоит узнать. Ведь мы не сможем понять иллюзии, не выйдя за ее границы.

Между тем традиционная теория, как мы видели, расширяя понятие действия до размеров произведения и понятие характера — до образа того или иного героя,⁶³ остается в плену той же иллюзии (какими бы оговорками «объективность» эпического и драматического поэта ни

⁶² На этом настаивал, например, Щедрин в статье «Уличная философия. (По поводу 6-й главы 5-й части романа „Обрыв“»): «Ошибочно думают те, которые утверждают, что интерес беллетристического произведения исчерпывается одною художественною стороною, одною авторскою способностью живо схватывать признаки того или иного явления (т. е. умением представить его правдоподобно и наглядно. — В.В.). Выбор явления в этом случае далеко не индифферентен, как равно не индифферентно и отношение к нему автора» (*Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1970. Т. 9. С. 63*). Говоря о романе, Гете выразил эту мысль так: «Роман — это субъективная эпопея, в которой автор спрашивает дозволения на свой лад перетолковывать мир. А стало быть, весь вопрос в том, обладает ли он своим собственным ладом» (*Гете И. В. Максимумы и рефлексии // Гете И. В. Об искусстве, М., 1975. С. 580—581*). Выходя за рамки романа и кратко выражая свой взгляд на произведение искусства вообще, к какой бы форме оно ни принадлежало, Гете утверждает: «Во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, все сводится к концепции» (Там же. С. 585).

⁶³ Ср., например: «Характер литературный {...} — изображение человека в словесном искусстве, определяющее своеобразие и формы художественного произведения». Далее: «Идейно-тематический смысл произведения всегда раскрывается в образах определенных людей, индивидуальностей. В этом устойчивое содержание категории характера» (*Словарь литературоведческих терминов / Редакторы-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974. С. 443, 444*).

сопровождалась), потому что правдоподобное изображение событий и лиц (особенно для произведений реализма) здесь все равно стоит на первом плане со всеми вытекающими отсюда следствиями. Поиски новых теорий, попытки новых методов анализа безусловно отчасти вызваны желанием вырваться из плена этой иллюзии, к созданию которой призывал поэта Аристотель, но относительно которой он сам, в отличие от многих сознательно и бессознательно за ним следовавших, не заблуждался. Ведь именно он и показал ее рациональную основу, ее законы. Современному исследователю, обдумывающему логику правдоподобного развития действия и вовлеченных в это действие характеров, решительно нечего добавить к тому, что было сказано Аристотелем на этот счет. Вот почему теория эпоса Аристотеля так важна при анализе произведений реалистического искусства нового и новейшего времени. Ведь реализм наименее уловим в своей условности.

Однако действие и характеры (если удерживать за ними тот смысл, который они имели у Аристотеля, и не распространять эти понятия до границ, где они теряют определенность) — пусть существенная часть, но только часть эпического целого. Обращая преимущественное внимание на эту сторону дела, Аристотель, как говорилось, пользовался методом извлечений. С такими извлечениями можно не соглашаться, но не считаться с ними нельзя: они логически обоснованы, они не произвольны. Та же логика, предполагающая, что действие и действующие лица, будучи доминантой эпического текста, могут вполне адекватно его заменить (а стало быть — и тот же метод извлечений), лежит в основе и сценической интерпретации эпического произведения.

Надо сказать, что метод извлечений — обычный путь любой интерпретации. В отличие от Аристотеля, интерпретаторы, идущие этим путем, как правило, не тратят времени на доказательство необходимости тех, а не других извлечений. «В произведении искусства, — рассуждает Гете, — „что“ интересует людей гораздо больше, чем „как“. Первое они могут усвоить по частям, второе же им не удастся объять как нечто целое. Отсюда — выхватыва-

ние отдельных мест; при этом воздействие целого, если всмотреться повнимательнее, не может не сказаться и здесь; но оно воспринимается бессознательно» (разумеется, лишь в том случае, когда воспринимается вообще, поскольку условие «всмотреться повнимательнее» соблюдается не всегда).⁶⁴

Гете выделил два вопроса. Один — «что» сказано в произведении искусства? Второй — «как» это сказано? Поскольку второй вопрос, важность которого если не читатель, то современный исследователь вполне осознает, самым тесным образом связан с первым, то, поясняя мысль Гете, было бы правильнее говорить не о двух вопросах, а о двух сторонах одного и того же вопроса. Ведь содержательная сторона произведения искусства (что сказано?) каждый раз выражается, как известно, определенным способом и средствами. Занимаясь ими (то есть задумываясь над вопросом: как сказано?), мы не вправе забыть о содержании, потому что существует тем или иным способом и теми или иными средствами передается всегда «что-то». Иначе говоря: «как» есть только форма проявления «что», не больше.⁶⁵ Именно поэтому интерес к формальной стороне произведения искусства сам по себе нисколько не оберегает исследователя от произвола случайных извлечений, и можно так же заниматься «выхватыванием отдельных мест», рассуждая о форме, как это бывает при внимании исключительно к одному содержанию. Неизбежность случайных извлечений (и следовательно — самых субъективных трактовок, для которых эти извлечения служат доказательством и примером) заключена в вольном или невольном отрыве

⁶⁴ Гете И. В. Максимумы и рефлексии. С. 585—586.

⁶⁵ Об этом см., например: Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 16—17. Представляется неудачным определение художественного приема, данное Ю. М. Лотманом: «Структурный анализ исходит из того, что художественный прием — не материальный элемент текста, а отношение». (Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. С. 24). Просто отношения, вообще отношения не бывает. Отвлечение от материальных элементов текста означает отвлечение от текста вообще.

вопроса «что» от вопроса «как», а это происходит всякий раз, когда исследователь опускает либо одно, либо другое и ни то, ни другое не увязывает с целым. Между тем любой разговор о деталях художественного текста, будь они «содержательны» или «формальны», должен начаться лишь после того, как нам станет ясна общая картина.⁶⁶

Часто дело обстоит так. Вся «теория», на которой строится литературоведческая работа, толкующая текст, сводится к фиксации своих впечатлений от чтения художественного произведения. Эти впечатления исследователь выражает в «мыслях», а в качестве доказательства ссылается на примеры: отрывки анализируемого текста, письма, мемуары, отзывы прижизненной критики и чужие исследования. Но впечатления от чтения художественного произведения, оформленные в «мысли», — не «мысли» самого произведения. Впечатления могут быть случайными, ложными. И точно так же «мысли» исследователя.

⁶⁶ Это положение, восходящее к понятию целого, как его формулирует Аристотель, в теории признано сторонниками самых разных методов анализа. Но ясное в теории на практике выглядит сложнее. Об этом пишет Л. И. Тимофеев. «(...) методология его (одного из новейших исследований. — В.В.) опять-таки основана не на понимании романа как единства, а на толковании его частных частей как самостоятельных, эстетически автономных величин». «Мы опасаемся структурализма, — говорит исследователь дальше, — но можно сказать, что сейчас незаметно распространяется то, что я бы назвал деструктуризмом, расчленением произведения на части, которые настолько оторваны от художественного целого, что затемняют, а не проясняют тот идейный пафос, то богатство характеров, ту силу страсти, которые несет в себе произведение». Все это так, хотя нельзя не заметить, что структурализм не противостоит в данном случае всему остальному: ведь не «идейный пафос», «богатство характеров» и «сила страсти» его забота. И еще: «Отдельно выделенные звуки — это опять-таки следы представления о художественном произведении как сумме (...) „приемов“, каждый из которых доступен автономному эстетическому толкованию, будь это звук, число, цвет и т. д. Да, все они художественно значимы, но только, повторяем, в системе (...)» (Тимофеев Л. Осторожно: школа! // Лит. газета. 1981. № 46 (11 ноября). С. 4). С этим нельзя не согласиться. Правда, для того, чтобы убедительно опровергнуть конкретное толкование конкретных частных частей в работах, с которыми полемизирует исследователь, нужно было бы разъяснить, какому именно целому (системе идей и отношений) и как именно такое толкование противоречит.

Ссылки на любые извлечения из текста (примеры) не являются доказательством по той причине, что пример сам по себе, строго говоря, и никогда не является доказательством, ни в каком рассуждении. Он приобретает доказательную силу лишь при известных условиях: 1) в том случае, когда учтены все без исключения примеры; 2) когда в этом ряду примеров нет ни одного, который бы нашей мысли противоречил; 3) когда этот ряд примеров предполагает только одно толкование — именно нашу мысль — и не способен служить подтверждением какому-нибудь другому, не замеченному нами, но логически правильному суждению. Выполнение всех этих условий — совсем не простая задача, так как для того, чтобы только увидеть пример, иногда бывает необходимо усилие. Если хотя бы один из многих примеров противоречит нашей мысли, нужно, по-видимому, оставив все остальные, обдумать этот один: либо он внесет коррективы в нашу мысль, либо вообще ее опровергнет. Вот почему и множество примеров еще ничего не значит.

Что же касается трактатов, писем, мемуаров, отсылок к чужой работе (всего того, что лежит за пределами анализируемого текста), то они могут служить только самым косвенным, самым ненадежным подтверждением предлагаемого толкования.⁶⁷ В сущности, они вообще не имеют доказательного смысла до тех пор, пока исследователь не произвел строгой критики использованного им источника и не убедился в том, что все остальное из такого рода свидетельств (в их полном объеме) или не противоречит его толкованию, или (если противоречит) не является опровержением сказанного ввиду собственной ненадежности.

Далее: даже тщательная критика подобных свидетельств не наделяет их достоинством серьезного (тем более — неопровержимого) аргумента. Принято, например, при толковании художественного произведения опираться на письма, трактаты, статьи (публицистику)

⁶⁷ Речь идет о конкретном анализе отдельного произведения. В историко-литературных и историко-культурных исследованиях общего плана весь этот материал, без которого они немислимы, играет особую роль.

писателя и переносить выраженные там «мысли» на художественный текст.⁶⁸ Естественно, что исследователь не переносит всех «мыслей», он что-то выбирает. На каком основании? На том, что что-то, сказанное в статье или трактате, ему кажется похожим на что-то, сказанное в художественном произведении. Субъективное основание (кажется) исследователь выдает за объективную истину (так и есть), наивно полагая, что одни и те же слова или неопределенно-общее сходство выраженного там и тут означают тождество. Но это не только не всегда так, но и всегда не так, поскольку форма трактата и художественной работы (если даже оставить в стороне произвольный принцип отбора «мыслей») здесь опять-таки воспринимается как нечто безразличное содержанию — то, против чего решительно возражал Толстой, говоря об «Анне Карениной»: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, кот[орый] я написал, сначала».⁶⁹ Да и естественнее предположить, что художник, закончив одну работу и приступая к другой или занимаясь ими одновременно, в каждой собирался сказать нечто новое, чем допустить, что он был вынужден

⁶⁸ Это так же недопустимо, как и обратное действие — извлечение из текста и безоглядное перенесение на личность писателя каких бы то ни было высказываний. Ср.: «Применять слова произведений писателя к самому писателю мы, конечно, имеем право, а порою даже должны, потому что писатель в своих произведениях нередко высказывается откровеннее о себе самом, чем даже в своих дневниках. В частности, в произведениях Достоевского можно найти очень много автобиографического. Но в подобных применениях необходимо быть очень осторожным и пользоваться выдержками из произведений только тогда, когда они подтверждаются рядом иных фактических данных. Иначе легко сделать Достоевского хотя бы убийцей только оттого, что он описывает в своих произведениях чувства многих убийц. Достоевский сам в одном из номеров своего „Дневника писателя“ (за 1876 г., февраль, гл. 1, III «Мужик Марей» — 22, 47. — В.В.) упоминает, как некоторые из читателей фактически превратили его в убийцу только оттого, что он ведет повествование в „Записках из Мертвого дома“ от лица убийцы Александра Петровича Горянчикова» (*Шульц О., фон.* Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999. С. 54).

⁶⁹ *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. Т. 62. С. 268.

почему-то повторяются. Не исключено, разумеется, что иногда он и впрямь возвращается к важной мысли, но никакой обязательности в этом возврате нет, и потому исследователю нужно исходить не из этой возможности всегда относительного повтора, а из соображения о неизбежном различии.

Сами по себе отсылки к другому тексту свидетельствуют лишь о том, что такая-то идея, высказанная им тогда-то и там-то, вообще говоря, не была чужда сознанию художника; и все. Отсюда не следует, что именно эта идея выражена сейчас и здесь — в рассматриваемом нами произведении. Для того чтобы наше рассуждение не оказалось в тисках логически порочного круга (когда в начале рассуждения кладется то, что в данном случае естественно становится и его концом), необходимо, анализируя и толкуя художественный текст, совсем не руководствоваться отдельными, сторонними для этого текста высказываниями писателя, а утверждать любую мысль на основе размышления над самим произведением. Только после этого позволительно привести (не в качестве аргумента, но в качестве оправданной аналогии, каждый раз предполагающей, однако, несовпадение сопоставляемых вещей) то, что говорилось художником в другом месте. Это касается и прямых высказываний писателя относительно той художественной работы, которая является объектом нашего анализа. Они (как и очень многое другое) заслуживают пристального внимания. Но и здесь действует общее правило: в нашем рассуждении они не могут иметь определяющего смысла и, подобно другим высказываниям, находящимся за границами анализируемого текста, для этого текста не бесспорны. Ведь то, что хотел выразить писатель в своем произведении, необязательно, как известно, совпадает с тем, что в нем в конце концов выразилось. Разумеется, у искусственного художника замысел и исполнение вряд ли далеко расходятся друг с другом, и тем не менее у нас нет оснований утверждать их тождество с самого начала. Уж если так обстоит дело с собственными признаниями писателя, то отсылки ко всем другим соображениям, какому бы авторитетному лицу они ни принадлежали, в том случае,

когда эти соображения не сопровождаются логически правильным обоснованием, принадлежащим тому, к кому отсылают, или тому, кто сам ссылается, не обладают большой ценностью: не будучи доказанными, они имеют все недостатки субъективного суждения. Конечно, тут, как и всегда, не все, что не доказано, ложно, однако до тех пор, пока оно не доказано, а вместе с тем вне доказательства не самоочевидно, оно является лишь предметом веры — убеждением сугубо личным, необязательным для остальных.

Сказанное не означает призыва изучать художественное произведение изолированно от всех прочих относящихся к нему данных,⁷⁰ да такая изолированность практически и невозможна: ведь мы всегда, помимо текста, хоть что-нибудь да знаем и безотчетно привносим это знание в свое рассуждение даже тогда, когда хотели бы оставаться исключительно в пределах произведения. Поэтому было бы во всех отношениях плодотворнее, если бы мы каждый раз отдавали себе отчет: что именно мы знаем и что привносим. Не исключено, что, отказываясь принимать во внимание то, что питает художественное произведение и реально окружает его в живом литературном процессе, мы руководствуемся тем, что вообще не имеет никакого отношения к объекту нашего анализа (например, методами и аксиомами других наук, изучающих специфику явлений, лежащих вне области искусства, — математики, психологии, лингвистики и пр.).

Специфика же художественного текста, как известно, такова, что этот текст как раз не замкнут, он открыт — культурным традициям, фактам текущей жизни и литературы.⁷¹ Опустить все это из вида значит, в конце концов, выбросить из поля зрения самый текст, вступив на выморочный путь сколь угодно произвольных спекуляций, утративших исследуемый объект и потому лишенных какой бы то ни было реальной почвы.

⁷⁰ На таком изучении поначалу настаивали структуралисты.

⁷¹ В последнее время благодаря общему увлечению «интертекстом», сменившему, как кажется, увлечение замкнутой на себе «структурой», эта открытость снова привлекает внимание исследователей.

Речь идет, таким образом, не об этой практически невозможной и принципиально недопустимой изоляции художественного произведения от того, что находится с ним в действительной связи. Напротив, необходимо все это знать и не только знать, но и держать в памяти на всем протяжении нашего исследования от начала и до конца. Но необходимо держать в памяти (насколько это возможно) именно все, в той естественной разнородности и противоречивости данных, которые окружают живые явления. Очень многое из этих данных, биографических и историко-культурных (ближайших по времени к произведению и вполне от него отдаленных), нам может пригодиться по ходу анализа. Однако никакая деталь, произвольно выхваченная из среды прочих и ставшая, таким образом, тоже своего рода «отдельным местом», не должна иметь для нас основополагающего значения, определять угол зрения и подсказывать материал для дальнейших извлечений, начиная с художественного текста.

Во избежание возможных недоразумений здесь нужно заметить, что метод исследования, о котором в данном случае говорится, и характер изложения результатов научной работы — разные понятия. «Под методом следует понимать вид и способ, каким может быть ⟨...⟩ познан известный объект, для познания которого он (метод) может применяться ⟨...⟩ Изложение же обозначает лишь манеру сообщать свои мысли другим ⟨...⟩». ⁷² Заключая от манеры изложения к методу, при условии неразграниченности этих понятий, читатель почти в каждой литературоведческой работе увидит только произвольные извлечения: ведь приведение примеров — самый наглядный и краткий способ сообщения и подтверждения мысли. Именно поэтому исследования, предпринятые на основе разных методов, в изложении могут выглядеть одинаково. Заключать от сходства изложения к сходству методов нельзя. Бывает так, что ход изложения противоположен ходу анализа, и тогда, когда исследователю это

⁷² *Кант И.* Логика // Кант И. Трактаты и письма. М., 1980. С. 327—328.

обстоятельство немаловажно (а оно и всегда немаловажно), он вынужден делать специальные оговорки.⁷³ Эти оговорки потому и возникают, что изложение, в котором общее суждение предваряет примеры, невыгодно исследователю: манера сообщения, удобная для восприятия, здесь может компрометировать приемы научной работы. Не каждый читатель настолько осведомлен в материале, что способен по достоинству оценить примеры с точки зрения их доказательности; самостоятельно, без помощи исследователя пройти путь, которым ранее шел тот, взвешивая и подвергая критике фактическую основу своей аргументации. В результате читатель улавливает лишь то, что встречает на каждом шагу — «мысли» и извлечения (примеры), и работа, обдуманная и выверенная методологически, становится для него в ряд тех, где нет никакой методологии, поскольку метод произвольных извлечений (а такими они становятся всякий раз, когда неизвестно, насколько они объективно необходимы и вполне ли для вывода достаточны) как прием исследования, а не изложения — не есть научный метод.

В сущности то же самое можно сказать и о манере сообщения, при которой мысль заключает примеры. Дело именно в примерах, а их порядок по отношению к суждению и их число (если приведены не все примеры) значения не имеют. Правда, мысль, выводимая на глазах читателя из примеров, кажется более обоснованной, поскольку создается впечатление, что она возникает непосредственно из материала. Для того чтобы это впечатление было оправдано и субъективное мнение отражало реальное положение вещей, необходимо решить вопрос: правильно ли представляют примеры материал (то есть насколько они показательны для него? или иначе и точнее: насколько логически безразлично выводу все то, что исследователь опускает в анализируемом объекте, делая

⁷³ Ср., например: «⟨...⟩ нужно помнить, что изучение сказки должно вестись ⟨...⟩ строго индуктивно, т. е. идя от материала к следствию. Но изложение может идти обратным порядком, так как легче следить за развитием его, если общие основания читателю известны вперед» (*Пропт В. Я. Морфология сказки. М., 1969. С. 27*).

свои извлечения?) и отвечает ли их трактовка тем связям, которыми они наделены в действительности, или нет?

Отсюда следует необходимость методологических объяснений по поводу анализируемого материала и принципа отбора некоторых его элементов из числа всех — то, что делает Аристотель в своей «Поэтике». Отсюда следуют и основные положения критики научной работы. Любое серьезное возражение, минуя манеру высказывания, принятую тем или иным ученым, прежде всего идет от материала. Самое уязвимое в научной работе — ее аксиоматика, общие принципы, показывающие отношение автора к объекту исследования. Дальнейшее зависит от правильности построения суждений. Поэтому факт, не учтенный исследователем, но принадлежащий материалу (объекту исследования), и логическая ошибка в ходе анализа — единственное, что может научную концепцию или корректировать, или опровергнуть (далее мы еще раз вернемся к этой важной теме).

Итак, нам ничего другого не остается, как заново всмотреться в материал — отдельное эпическое произведение, принадлежащее определенному автору, и попытаться найти пути его объективной трактовки. Направленные рассуждения здесь, как и всегда, должно восходить от очевидного к тому, что не лежит на поверхности вещей, и от простого — к более сложному.

Глава третья

МОТИВЫ. ИХ СВЯЗЬ И СООТНЕСЕННОСТЬ

Художественное произведение, какому бы роду искусства оно ни принадлежало, воплощается в определенном материале. «Ни одно произведение искусства не может быть независимым от того материала, из которого оно создается, даже если его создатель величайший и опытнейший мастер; и хотя бы он чувствовал себя в высшей мере властелином над материалом своей работы, он все же не может изменить его природу. Поэтому (...) лишь тот художник будет всегда наилучшим в своем искусстве, чья изобретательность и чье воображение непосредственно связаны с материалом, в котором он работает».¹ Материалом словесного искусства является, как известно, слово.² Оно способно менять свой смысл, вступая в отношения с другими словами, тоже подвижными в своих значениях. Привычное значение вместе с возможностью смысловых трансформаций, заложенной в словах и реализующейся в их сочетаниях, — вот с чем имеет дело мастер этого рода искусства. Индивидуальное

¹ Гете И. В. Материал изобразительного искусства // Гете И. В. Об искусстве. М., 1975. С. 82.

² Ср.: «Материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а слово. Поэзия (в широком смысле: и стихи, и художественная проза. — В. В.) есть словесное искусство, история поэзии есть история словесности. Старый школьный термин „словесность” в этом смысле вполне выражает нашу мысль» (Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 22).

произведение словесного творчества предстает перед нами художественно организованной связью слов, речью, принадлежащей одному лицу (именно автору), — особым способом (лирическим, драматическим, эпическим) высказанным и закрепленным в тексте монологом. Анализ такого произведения — всегда поэтому анализ монолога, в котором всякая диалогичность, всякая отсылка к другому лицу (герою) есть целесообразный, но условный прием.³ Ведь ни характеров, ни событий, о которых говорится в произведении (так, как в нем говорится), не существует на самом деле. И все, что мы о них узнаем, выражается только последовательностью слов, избранных художником и соединенных по определенным принципам ввиду особых задач, поставленных перед собою творцом.

В «Бедных людях», анализ которых (в границах экспозиции романа) и будет положен в основу этой главы, все повествование, за исключением названия романа, его жанрового обозначения и эпиграфа из В. Ф. Одоевского, идет от лица героев — Макара Алексеевича Девушкина и Варвары Алексеевны Доброселовой. Автор не перебивает их переписки ни единым сторонним для нее словом. Он подчеркнул это в письме к брату вскоре по выходе в свет «Бедных людей»: «Не понимают (в читающей публике. — В. В.), как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может».⁴

Разумеется, с тех пор как Достоевский передал повествование своим героям, у читателя нет оснований ото-

³ Прием здесь понимается как способ воплощения содержания. «Поэтический прием не есть некоторый самодовлеющий, самоценный, как бы естественноисторический факт: прием как таковой — прием ради приема — не художественный прием, а фокус. Прием есть факт художественно-телеологический, определяемый своим заданием: в этом задании (<...>) он получает свое эстетическое оправдание» (*Жирмунский В. М. Задачи поэтики. Там же. С. 35*).

⁴ *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 1. С. 117.* В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте. Первая или первые цифры — том или том и книга, далее — страницы.

ждествлять автора романа скорее с Макаром Алексеевичем, чем с Варварой Алексеевной: ни тот, ни другая прямо его не замещают, как это и всегда бывает в подобной ситуации. Однако выбор слов, заключенных в определенные рамки начала и конца романа, их стилистическая окраска, их последовательность и связь принадлежат Достоевскому. Вникая в его произведение, мы, в сущности, стремимся понять смысл его речи в целом, от первой фразы (название романа) и до последней, в частности и в то, зачем автору понадобилось поручить эту речь каким-то вымышленным лицам. Ведь эстетическое удовольствие, испытываемое нами при восприятии художественного произведения, зависит от степени его понимания, и мы вынуждены вдумываться в то, что писателем сказано, для нашего же блага.

Всякое понимание, всякая как бы молчаливая договоренность, возникающая между автором и читателем относительно художественного произведения, возможны только потому, что его текст внутренне упорядочен, что его элементы неслучайны, что их конкретный вид и место подчинены известной логике, которой автор руководствуется и с которой читатель не может не считаться без заметного для себя ущерба. Эта логика художественного текста выступает одновременно и как своеобразный род запрета, и как некоторое целенаправленное понуждение, вследствие чего одно читателю (либо ни в коем случае, либо в известном случае) не позволено, а другое — и позволено, и даже необходимо. Так, не только «слог», но и соображения, высказанные в речах героев, и сами эти речи мы не имеем права изымать из общей связи и просто приписывать автору. Но мы можем и должны, пытаясь уловить авторскую мысль, выяснить их роль и значение в системе целого.⁵

⁵ К этому положению сводится замечание Пушкина в ответ на критику его «Полтавы»: «Старый гетман, предвидя неудачу, наедине с наперсником бранит в моей поэме молодого Карла и называет его, помнится, мальчишкой и сумасбродом: критики важно укоряли меня в неосновательном мнении о шведском короле. У меня сказано где-то, что Мазепа ни к кому не был привязан: критики ссылались на *собственные слова* гетмана, уверяющего Марию, что он любит ее

Это касается любой части художественного произведения, какой бы автономной и законченной она нам ни казалась. Дело именно в системе, ее предусмотренной и рассчитанной согласованности, ограждающей ее от всякого произвола, как и от всякой иной логики, кроме той, которая признана художником в данном тексте. Это подчеркнул Л. Толстой, откликаясь на статьи, появившиеся в печати до выхода в свет заключительных глав его романа: «(...) для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в худож[ественном] произвед[ении] и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в кот[ором] и состоит сущность искусства, и к тем законам, кот[орые] служат основанием этих сцеплений, и если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить, qu'ils en savent plus long que moi».⁶

Но элементы художественной системы не просто каждый раз согласованы по каким-то правилам, или законам.⁷ Эти правила находятся в соответствии с общими правилами того или иного рода искусства. И любое из художественных произведений всегда является результатом соотношения между тем, что хотел сказать автор, и тем, что он смог сказать (в меру отпущенных ему творческих сил) в тех, как выразился Лессинг, «пределах, которые грации положили его искусству».⁸ Закономер-

больше славы, больше власти. Как отвечать на таковые критики?» (Пушкин А. С. Возражение критикам «Полтавы» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 11. С. 165).

⁶ «(...) что они знают об этом больше, чем я» (франц.): Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное изд.) М., 1953. Т. 62. С. 269.

⁷ В этом смысле художественное произведение ничем не отличается от других явлений: «Все в природе, как в неживом, так и в живом мире, происходит *по правилам*, хотя мы не всегда знаем эти правила (...) Вся природа, собственно, не что иное, как связь явлений по правилам, и нигде нет *отсутствия* правил. Если нам кажется, что мы нашли таковое, то в этом случае мы могли бы лишь сказать, что правила нам неизвестны» (*Кант И. Логика // Трактаты и письма. М., 1980. С. 319*).

⁸ Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 86. Известное признание Л. Толстого, сделанное им в связи

ности, усматриваемые в отдельном художественном тексте, зависят от закономерностей, присущих искусству слова вообще. Они продиктованы его особой природой.

Именно поэтому (скажем это еще раз) при анализе конкретного произведения следует постоянно помнить тот факт, что искусство слова имеет музыкальный характер. Элементы произведения этого рода искусства (так же, как и музыки) располагаются друг за другом во временной последовательности. Любая деталь художественного текста, мелькнув вначале, может потом повториться, и мы никогда не знаем по ходу чтения, какой из них (или каким) определено нести основную смысловую нагрузку. В отличие от произведения изобразительного искусства, которое зритель может охватить одним взглядом и в котором соотношенность линий, цвета и света указывает зрителю центр, произведение искусства слова может лишь отпечатываться в памяти; оно должно, следовательно, запоминаться. Память здесь заменяет взгляд. А центр далеко не всегда бывает сразу различим за множеством неочевидных и часто сложных значений.

О необходимости удерживать в сознании весь текст одновременно, несмотря на то что его элементы (в отличие от элементов живописной картины) возникают лишь один за другим, говорил Гегель: «В поэзии не совпадают, как в живописи, в виде одной и той же целостности различные черты, привлекаемые ею с целью сделать нам наглядной конкретную форму содержания — такая целостность стоит перед нашим взором в завершенном виде, как одновременность всех ее отдельных черт, но у поэзии эти различные черты распадаются, ибо представление может доставить многообразие, в ней содержащееся, лишь в последовательности. Но это недостаток только с чувственной стороны — его опять-таки дух может возместить. В самом деле, и там, где речь старается вызвать конкретное созерцание, она обращается не к чув-

с «Войной и миром», мог бы повторить о своем произведении любой художник. Ср.: «„Война и мир“ есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось». (Толстой Л. Н. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 16. С. 7).

ственному восприятию наличной внешней стороны, но неизменно к внутреннему началу, к духовному созерцанию; таким образом, отдельные черты, если они даже следуют друг за другом, все же перенесены в стихию внутри себя единого духа, который умеет подавить последовательность〈...〉».⁹

Соединение всех элементов в одну картину, которая с появлением последнего элемента, заключающего речь, удерживается вся и одновременно в сознании того, кто ее воспринимает, — итог знакомства с произведением искусства слова. Предполагается при этом, что все оттенки значений, их связь, их иерархия, логика их распределения во времени читателю становятся понятны. Это означает для него, в сущности, необходимость постоянного возврата назад, постоянного перечитывания, поскольку соотносительность любых элементов в произведении временного искусства (другой она просто не может быть) требует непрерывной оглядки. Вот откуда возникает нужда в самом медленном чтении: смысл сказанного проясняется только постепенно и невозможно представить писателя, который предварил бы свое повествование ремаркой: читать один раз и как можно быстрее.

Отличие эпоса от драмы, назначенной для сценического представления, главным образом в том и заключается, что эпическое произведение рассчитано именно на чтение, то есть на обдумывание, возврат и сопоставление, проверку мелькнувшей догадки. Оно ставит перед читателем вопросы, на которые тот не сможет ответить иначе как размышляя над каждой фразой и каждым словом: ведь трудно допустить, что в художественной работе, явившейся результатом вдумчивых и целенаправленных усилий, может оказаться хоть что-нибудь лишнее. И было бы только справедливым (если нам видится такой ничем не объяснимый избыток) скорее предположить ошибочность нашего объяснения, чем художественный просчет. «Моим романом, — писал о «Бедных людях» Достоевский, — я серьезно доволен. Это вещь строгая и стройная»; и затем: «〈...〉 в нем слова лишнего нет» (28, 1, 107,

⁹ Гегель. Лекции по эстетике // Гегель. Соч. М., 1958. Т. XIV. С. 159.

118). Заключение в этом роде — самое естественное из всех, какие можно ожидать от мастера, закончившего свой труд.

Здесь следует решительным образом подчеркнуть один момент. Хотя восприятие художественного произведения в одновременности всех принадлежащих ему отдельных деталей (иначе говоря, в его целостности) — итог нашего знакомства с текстом, мы идем к этому итогу не без остановок. Призывы истолковывать произведение искусства, опираясь исключительно на его целостную завершенность (раздававшиеся сравнительно недавно довольно часто), чтобы не вызывать вполне понятного недоумения, должны поэтому не ограничиваться формулировкой мысли в общем виде, но сопровождаться конкретными разъяснениями — что это, собственно, значит? Если в данном случае имеется в виду необходимость пристального внимания ко всем без исключения элементам художественного целого, создающим его своим взаимодействием, то с таким разъяснением нельзя не согласиться. Если же имеется в виду, что художественное произведение, будучи органичным и целым, вообще лишено каких бы то ни было элементов (частей и деталей одной картины) и что само стремление выделить эти элементы предосудительно уже потому, что свидетельствует о тенденции разрушить органичность целого, то с таким разъяснением согласиться нельзя. По сути оно означает не что иное, как отказ от анализа произведения искусства, поскольку невозможно анализировать предмет или явление, ничего в них не выделяя — не отыскивая отдельных частей и не пытаясь понять их свойств. «(...) Ведь мы, — писал как-то Шиллер (письмо к Гете от 23 августа 1794 г.), — к сожалению, знаем лишь то, что расчленяем».¹⁰

¹⁰ Гете И. В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 42. Необходимость расчленения предполагается самим понятием «анализ»: «Анализ (греч. analysis — разложение, расчленение, разбор) — логический прием, метод исследования, состоящий в том, что изучаемый предмет мысленно расчленяется на составные элементы, каждый из которых затем исследуется в отдельности как часть расчлененного целого, для того чтобы выделенные в ходе анализа элементы соеди-

Поскольку дело обстоит таким образом, вопрос заключается не в том, вычленять или нет элементы художественного текста из общей их связи, а в том, чтобы делать это правильно.¹¹ Ведь само по себе выявление в целом составляющих его частей не есть навязанная объекту анализа логическая (и только логическая) операция, никак не соотносящаяся с объектом. Напротив, она отражает его реальные качества и отвечает в данном случае природе вещей.

Художественный текст, несмотря на создаваемое им впечатление целостности, расчленим в содержательном плане точно так же, как и в формальном. «Бесценная моя Варвара Алексеевна! Вчера я был счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив! Вы хоть раз в жизни, упрямица, меня послушались» (1, 13), — так начинается первое письмо Макара Алексеевича к Варваре Алексеевне («Бедные люди»), и если не входить в особые подробности, то первая фраза представляет собой любовно-почтительное обращение к адресату (героине); вторая сообщает о прошлом состоянии того, кто пишет («вчера»), добавляя к предыдущей фразе указание на то, что обращение, как и вся речь, здесь идет от лица героя; третья служит объяснением второй и снова возвращает читателя к героине, которая в некоторых своих чертах и обстоятельствах жизни начинает понемногу выступать на свет из области полной неопределенности (пока исключительно сквозь призму восприятия героя, известного читателю тоже только по тому, что он от него успел услышать). Весь рассказ представляет собою цепь отдельных предложений, каждое из которых может, в принципе, делиться дальше, поскольку смысл предложения со-

нить с помощью другого логического приема — синтеза ⟨...⟩ — в целое, обогащенное новыми знаниями» (*Кондаков Н. И. Логический словарь*. М., 1971. С. 27). Вот почему, строго говоря, далеко не каждое толкование произведения искусства можно назвать анализом: анализ требует логической правильности, толкование же бывает сколь угодно произвольным.

¹¹ Этим, как мы видели, был озабочен Аристотель, который счел необходимым объяснить свою логику извлечений при анализе эпического и драматического текста.

всем не обнимает смыслов, которые заложены в возможностях отдельных слов. Это тот случай (обычный для художественного текста), когда часть (отдельное слово) может быть больше целого (здесь: отдельного предложения).

Но пока отметим очевидную членимость текста на предложения, наделенные относительной законченностью и самостоятельностью смысла. Точка в конце фразы — одна из необходимых остановок, которую мы делаем, двигаясь к цели, — восприятию художественного текста в его общем виде, в одновременности всех прежде разделенных во времени его частей. И наш анализ, для того чтобы вполне соответствовать природе анализируемого нами объекта, должен учитывать обе стороны явления: и завершенный результат (художественное произведение в целом), и самый путь к нему (прерывающуюся последовательность отдельных, каждый раз лишь относительно самостоятельных и завершенных элементов этого целого). Ведь особенность временного искусства (его разделенную во времени последовательность частей) художник слова, уточним сказанное Гегелем, не только «подавляет», он ею пользуется. Да и было бы странным, если бы писатель высказывал свою мысль вопреки материалу своего искусства, а не в согласии с ним; по законам статики, а не по законам движения. То, что Гегелю представлялось «недостатком», который «духу» (в сущности — памяти, соединенной с разумением) надлежало «возместить», для художника слова заключает в себе величайшие достоинства. Ведь он имеет только ему доступную возможность использовать в каждый момент своей речи то, что читателю уже известно (со всеми вытекающими отсюда следствиями), и то, что ему предстоит узнать иногда благодаря расширению пределов сказанного следующей же фразой и всегда — благодаря расширению этих пределов до размера заверщенного целого.

Так, название романа Достоевского — «Бедные люди» для читателя «Петербургского сборника», который этим романом открывался, могло означать (на общем литературном фоне той поры) лишь одно: рассказ пойдет о

низших, социально ущербных сословиях.¹² Читатель, не слишком подвинувшийся вперед в чтении и понимании романа, переведет это название следующим образом: «бедные люди» — значит, необеспеченные люди; «бедные» — в отличие от обеспеченных. Мысль о социальной дифференциации общества, о социальном неравенстве, а вместе с тем и определенная поэтическая манифестация (согласно которой «бедные люди» являются таким же «предметом» описания в произведении изящной словесности, как и более обычные для нее «предметы») входили в сознание читателя, едва взглянувшего на роман начи-

¹² Из сказанного ясно, что понятие текста для нас имеет не узкий, лингвистический, но широкий — литературоведческий смысл. Все, что писатель прямо не говорит, но что он не может не учитывать (например, актуальное восприятие избираемых им слов и их сочетаний; привычные ассоциации и т. д. — то, что связывает его текст с самым широким историко-культурным контекстом), для литературоведа не является областью «внетекстовых» элементов, какими бы неопределенными они ни казались в сравнении с тем, что говорится в лингвистически узких границах. Ср.: «Чтобы в дальнейшем не слишком отходить от привычной терминологии, мы будем понимать под текстом (...) всю сумму структурных отношений, нашедших лингвистическое выражение (...) Однако при таком подходе нам придется, наряду с внутритекстовыми конструкциями и отношениями, выделить внетекстовые как особый предмет исследования. Внетекстовая часть художественной структуры составляет вполне реальный (иногда очень значительный) компонент художественного целого. Конечно, она отличается большей зыбкостью, чем текстовая, более подвижна (...) Внетекстовые связи имеют много субъективного, вплоть до индивидуально-личного, почти не поддающегося анализу современными средствами литературоведения» (*Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста.* Л., 1972. С. 32). Такое разделение «текстовых» и «внетекстовых» элементов для целей литературоведческого анализа не представляется позволительным. То, что здесь названо «внетекстовой частью» — не «иногда» (не случайно), а всегда «значительный компонент художественного целого». Да и нельзя обосновать, почему нужно вести литературоведческий анализ, сузив текст до пределов, в которых он становится предметом близкой, но другой науки — лингвистики. Ссылка на «зыбкость», неопределенность означает только большую сложность художественного текста для литературоведа, чем для лингвиста, и ничего больше. Но ведь эту сложность литературоведу и предстоит выявить и определить. И мы нисколько не сдвинемся с места именно в литературоведческом анализе, если с самого начала ее отбросим.

нающего и неизвестного автора. Эта реакция читателя автору важна: она настраивает на необходимый лад, задает тон всему восприятию художественного текста, многие детали которого в дальнейшем поддержат, разовьют и уточнят мелькнувшие в самом начале соображения и догадки. Но только в конце, по прочтении и уразумении романа в целом, в общей и одновременной соотнесенности всех его элементов, читатель должен опять-таки догадаться, что название произведения несет не совсем тот смысл, какой ему раньше представлялся: «бедные люди» — это все люди, обеспеченные точно так же, как и бедные. Оказывается, речь шла просто о людях, принадлежащих разным социальным группам, сословиям обеспеченным и необеспеченным, однако именно принадлежащих..., а не находящихся вне всяких групп и сословий, поскольку бедны эти люди как раз в силу этой своей социально разнородной принадлежности.

Понятие бедности (бедный, бедная, бедные), удерживая значение материальной недостаточности, нужды и нехватки, по ходу повествования приобретает новый смысл. «Бедные люди» — значит несчастные люди.

Но роман начинается темой счастья: «Бесценная моя Варвара Алексеевна! Вчера я был счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив». И хотя это счастье прикреплено к вчерашнему дню (и даже можно назвать число, когда именно оно случилось — 7 апреля), оно в ближайших же строках романа и позднее отодвигается для героя и героини, как может заметить читатель, в некое отдаленное прошлое. Определенный вчерашний день становится просто вчерашним днем — во времени довольно неопределенном.

Для начала счастье прошедшего дня соединяется со счастьем прошедшего утра: «Что это какое утро сегодня хорошее (...). У нас растворили окошко; солнышко светит, птички чирикают, воздух дышит весенними ароматами, и вся природа оживляется — ну, и остальное там всё было тоже соответственное; всё в порядке, по-весеннему. Я даже и помечтал сегодня довольно приятно, и всё об вас были мечтания мои, Варенька. Сравнил я вас с птичкой небесной, на утеху людям и для украшения природы

созданной (...) ну, и остальное всё такое же, сему же подобное; то есть я всё такие сравнения отдаленные делал» (I, 14).

Сравнения Макара Алексеевича действительно «довольно отдаленные»: ведь утро обычного дня здесь связано с утром года (весна) и далее — с утром творения, утром жизни. Они напоминают о счастливом начале общей человеческой судьбы, о ее блаженно-райском истоке. Ср. слова Вареньки в ответ на письмо Макара Алексеевича: «И право, я сейчас же (...) угадала, что у вас что-нибудь да не так — и рай, и весна, и благоухания летают, и птички чирикают» (I, 18).¹³ Слова Вареньки намекают на двойной план высказывания героя: его письмо написано и просто «так» (в той очевидной связи представлений, которая лежит на поверхности вещей, отраженных сознанием Макара Алексеевича), и как-то «не так» (то есть в той углубленной соотнесенности явлений, согласно которой вполне уместно упоминание Вареньки о «рае»). Характерно, что прошедшее утро (как, впрочем, и вчерашний день) для Вареньки тоже было райским утром: «Где это вы достали такую хорошенькую гераньку? Я ее посредине окна поставила (...) Федора не нарадуется; у нас теперь словно рай в комнате, — чисто, светло! (...) Сегодня я тоже весело встала (...) Целое утро мне было так легко на душе, я так была весела!» (I, 18).

«Там», в этом начале начал, человек был счастлив и беззаботен, он был создан на радость другим («на утеху людям») и «для украшения» «всей природы»,¹⁴ потому что царственно венчал ее: «И сказал Бог: сотворим человека по образу нашему, (и) по подобию нашему; и да владычествуют они (...) над всею землею (...) И сотворил Бог

¹³ Ср. сказанное об этих мотивах С. Г. Бочаровым: *Бочаров С. Г. Переход от Гоголя к Достоевскому // Смена литературных стилей.* М., 1974. С. 51—52.

¹⁴ Слова употреблены в определенном смысле. Ср.: «Природа — естество, все вещественное, вселенная, все мирозданье, все зримое, подлежащее пяти чувствам; но более наш мир, земля, со всем созданным на ней; *противопоставляется* Создателю» (*Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка.* Изд. 2-е. М., 1882. Т. 3. С. 439).

человека по образу своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их. И благословил их Бог, и сказал им Бог: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю и обладайте ею, и владычествуйте...» (Бытие, гл. 1 ст. 26—28); «И создал Господь Бог человека из праха земного и вдунул в лице его дыхание жизни; и стал человек душею живою. И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке, и поместил там человека, которого создал» (гл. 2, ст. 7—8). И все, как известно, было «хорошо» тогда («И увидел Бог все, что он создал, и вот, хорошо весьма» — гл. I, ст. 31).

Человек в начале бытия появляется как венец создания, как царь земли и повелитель, избраннейшее чадо своего Отца. Именно к высокому и благому началу творения отсылает Достоевский читателя в «Бедных людях». С этой мыслью связано имя его героя — *Макар*, что значит: *счастливый, блаженный*. Она же повторена фамилией Вареньки — *Доброселова*,¹⁵ поскольку и Варенькин род принадлежит тем же *добрым селеньям*, и она была бы счастлива, если бы не «принуждена была оставить родные места»: «Детство мое было самым счастливым временем моей жизни (...) И мне кажется, я бы так была счастлива, если б пришлось хоть всю жизнь мою не выезжать из деревни и жить на одном месте. А между тем я еще дитею принуждена была оставить родные места» (1, 27). Мысль, звучащая в имени героя, в строках первого же его письма, подхвачена фамилией героини, ее воспоминаниями о собственном детстве и «родных местах», развивая общую для героев тему: «и я в Аркадии родился» (т. е. и я был счастлив).

Атрибуты этих «родных мест» — свет, яркость, звонкие крики птиц, тепло родного очага и веселье (1, 27, ср.: 1, 83—84) — недвусмысленно уточняют «добрые селенья» как счастливые, блаженные, то есть *райские селенья*. С темой этих селений связано и благополучие деревенских «мужичков», о котором рассказывает Варенька в тек-

¹⁵ О приеме использования значимых имен и фамилий, который в прежней литературе выражался с прямолинейной простотой (но, следовательно, может выражаться и более сложно) см. у Достоевского в «Петербургской летописи» (18, 14).

сте романа, опубликованном в «Петербургском сборнике» (1, 449).¹⁶ Об утраченном блаженстве рая — «золотом детстве» Вареньки, как она его называет (I, 83, 84), а вместе с тем и «золотом детстве» всего человечества — и должен подумать читатель, вглядываясь в то, что сказано в «Бедных людях» на тему счастья, и в то, как это сказано.

Между тем эта мысль, возникающая в сознании читателя благодаря перспективе «отдаленных сравнений», не принадлежит героям, занятым собственными чувствами по поводу весеннего утра (у Макара Алексеевича) или (у Вареньки) осеннего яркого дня. Ведь каждый из них и видит и слышит меньше того, кто видит и слышит их обоих. Только читатель, смотрящий на героев со стороны, может спокойно сопоставлять; и только автор дает ему материал для этих сопоставлений.

Заметим, что отвлечение от конкретного рассказа в область углубленных значений, где индивидуальное и сиюминутное растворяется во всем (все человечество и его прошлое), здесь не просто позволительно, оно необходимо.

Героя Достоевского зовут Макаром; отчество его — *Алексеевич*. Оно совпадает с отчеством героини — Варвара *Алексеевна*. При том, что герои романа не брат и сестра и их земное родство — «седьмая вода на киселе» «по пословице» (1, 20), то общим отцом этих бедных людей может быть лишь один — Отец небесный (Алексей — буквально значит: *защитник, заступник*). Эта мысль варьируется в обычном обращении Макара Алексеевича к Вареньке — «родная моя» и ее словах ему того же плана: «голубчик мой, родной мой» (1, 106). Поскольку герои Достоевского связаны родством именно по небесному Отцу, все остальные в этой ситуации — тоже более или менее *Алексеевичи*; «голубчик» и «ангельчик», то и дело возвращающиеся в повествовании, напоминают о небесной и ангелической природе всех. Распространенное обращение с его стертým смыслом, для Макара Алек-

¹⁶ В данном случае Достоевский варьирует пушкинские мотивы («Евгений Онегин»). Ср.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. [М.; Л.]. 1937. Т. 6. С. 100, 193.

сеевича и Варвары Алексеевны звучащее недвусмысленно и простодушно, без всякого простодушия введено в текст автором романа: ведь образ, который в настоящем так удручающе непривлекательно искажен бедностью, поруган и обесчещен, — образ Божий.

Так тема счастья, отнесенного в неопределенное прошлое человечества, благодаря этой отнесенности исподволь соединяется в романе с темой изначального родства людей — их равенства и братства перед лицом одного Отца; темой былой красоты и совершенства, запечатленных в каждом образе Божьем; темой богатства, дарованного от природы всем без исключения, потому что все богаты там, где никто не беден, и потому, что тот, кто счастлив, богат. Иначе говоря, «там» (означающее в данном случае не только место, но и время — «тогда»), в «природе» (в изначальном состоянии мира и человечества), и впрямь «всё было тоже соответственное» — «всё в порядке, по-весеннему». Но сейчас, в настоящем, этот «добрый порядок» может человеку лишь присниться, представиться ему в мечте — туманной грезе, возникающей от «глупой горячности сердца» (1, 19), откликнувшегося на призыв ежегодно обновляющейся земли — того «праха», из которого человек когда-то был создан сам.

Тема счастья в «Бедных людях» не ограничена, однако, прошлым. Она появляется в романе и как тема будущего: «⟨...⟩ и всё об вас были мечтания мои, Варенька. Сравнил я вас с птичкой небесной, на утеху людям и для украшения природы созданной. Тут же подумал я, Варенька, что и мы, люди живущие в заботе и тревожении, должны тоже завидовать беззаботному и невинному счастью небесных птиц — ну, и остальное всё такое же, сему же подобное; то есть я всё такие сравнения отдаленные делал. У меня там книжка есть одна, Варенька, так в ней то же самое, всё такое же весьма подробно описано. Я к тому пишу, что ведь разные бывают мечтания, маточка ⟨...⟩ Я к тому и написал это всё, а впрочем, я это всё взял из книжки. Там сочинитель обнаруживает такое же желание в стихках и пишет —

Зачем я не птица, не хищная птица» (1, 14).¹⁷

¹⁷ Об этой цитате см. ниже, раздел «Приложения». С. 191—193.

«Книжка», о которой говорит герой, очевидно не та, о которой хотел бы напомнить Достоевский, ведь «разные» у людей «бывают мечтания...». У автора и его героя они не совпадают. Слова Макара Алексеевича отправляют читателя к Ветхому и Новому Заветам, а потому было бы правильнее здесь сказать не «книжка», а «книжки», а еще точнее — «Книги», поскольку речь идет о Библии (Biblia — значит: Книги).

Слова о житейской «заботе» вместе с «беззаботным и невинным счастьем небесных птиц» восходят к поучениям Нагорной проповеди Христа: «⟨...⟩ говорю вам: не заботьтесь для души вашей, что вам есть и что пить, ни для тела вашего, во что одеться. Душа не больше ли пищи, а тело — одежды? Взгляните на птиц небесных: они не сеют, не жнут, не собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их. Вы не гораздо ли лучше их?» и т. д. (Евангелие от Матфея, гл. 6, ст. 25—26). Приведенные слова играют самостоятельную роль в «Бедных людях», но сейчас важнее подчеркнуть другое: эти слова напоминают читателю о первой проповеди Христа, с которой он обратился к народу в первом Евангелии. Она начиналась известными заповедями блаженства: «Блаженны нищие духом ⟨...⟩ блаженны плачущие ⟨...⟩ блаженны кроткие ⟨...⟩» и т. д. (Евангелие от Матфея, гл. 5, ст. 3—5).

Блаженство, о котором здесь говорится, не блаженство некогда и навсегда утраченного рая. Ведь Христос пришел в мир, уже потерявший свою исконную красоту и богатство; в мир, где господствует неравенство; где торжествует зло и неправда, и потому блаженство, возведенное им в первых же словах своей первой проповеди, — блаженство и счастье будущего. Блаженны (= счастливы) нищие духом, плачущие, кроткие, жаждущие правды (справедливости), милостивые, чистые сердцем... Они утешатся, насытятся, помилованы будут... Главное же — они наследуют землю. Христианские заповеди блаженства говорят о грядущем счастье, счастье обетования. Напоминанием об этом Достоевский начинает свой роман.

Для читателей «Петербургского сборника», знакомых с новейшими западноевропейскими учениями, с отражением их в русской периодической печати, с сочинения-

ми и переводами сочинений западных авторов, в частности, Жорж Санд, пропагандировавшей в «Отечественных записках», такое начало было равносильно признанию автора «Бедных людей» в своей близости идеям социальных утопических систем.¹⁸ Опираясь на некоторые заповеди официально признанной христианской морали, утописты толковали их в духе естественной нормы человеческих отношений, очевидно противостоящей существующему положению вещей, но реально возможной в ближайшем же будущем. «(...) евангельская мораль, — не далекий идеал личного совершенства, а как некая норма будущих социальных отношений, сообщенная людям в божественном откровении, — такова сущность христианства утопистов. Христос, согласно этому учению, приходил восстановить человека в его прирожденной красоте и силе, исполнить волю Бога Отца и даровать счастье его детям, вернув им отнятый рай, здесь, на земле».¹⁹

Новым апостолам и ученикам Христа, какими утописты себя и считали, оставалось довершить дело, начатое давным-давно, и привести страдающее человечество в обетованную землю — обещанное людям счастье. Это означало настоятельную необходимость самых радикальных перемен. «Золотой век, который слепое предание относило до сих пор к прошлому, — писал Сен-Симон в сочинении, вышедшем в свет в 1825 г., — находится впереди нас».²⁰

В одной из статей «Отечественных записок» 1843 г., сопровождавшей перевод очередного произведения Жорж Санд и безусловно Достоевскому известной, сочувственно повторялись слова французского критика, формулировавшего задачи новой литературы в соответствии с этими веяниями времени: «(...) истинная поэзия нашей эпохи — поэзия слез и изысканий, поэзия, грустно пред-

¹⁸ Подробно об этом см.: *Ветловская В.* Роман Ф. М. Достоевского «Бедные люди». Л., 1988. С. 22—44, 50—74 и др.

¹⁹ *Камарович В.Л.* Юность Достоевского // *Былое.* 1924. № 23. С. 7.

²⁰ *Сен-Симон.* Рассуждения литературные, философские и промышленные // *Сен-Симон. Избр. соч.* М.; Л., 1948. Т. 2. С. 273.

ставляющая хаотическую картину современного общества и всеми силами души своей порывающаяся к будущему, то есть к божественному идеалу» (имелась в виду та же евангельская мораль). Здесь же говорилось о Жорж Санд как о писателе, вслед за лучшими умами человечества мечтающем о «золотом веке», ибо и «божественный Платон» «на вопрос Анаксагора: „Так, по-твоему, золотой век точно ожидает смертных?“ — отвечает ему так: „Верь мне, Анаксагор, верь, она наступит, эпоха этого счастья, о которой мечтают смертные (...) Что до времени? Нас давно не станет, но меня утешает эта мысль. Ум мой гордится тем, что ее предугадывал я и, может быть, ускорил будущее”». Мысль о необходимости приблизить это будущее настойчиво возвращалась: «Еще мало (...) людей, трудящихся (...) для будущего и (...) глубоко проникнутых будущим. Эти немногие едва начинают выступать из смятенной толпы (...) и благословенны идущие им во сретение».²¹ Среди этих немногих был, как видим, и автор «Бедных людей».²²

Тема счастья в его романе увязывается не только с блаженным истоком трудных исторических путей и судеб человечества, но и с их счастливым концом, в результате которого будут новая земля и новые люди. Именно в такой временной перспективе говорится о катастрофическом неблагополучии настоящего в «Бедных людях». Эта перспектива указана с самого начала романа, она раздвигает узкие рамки правдоподобного сюжета (цепи взаимосвязанных и обычных событий) до самых широких пределов: «золотое детство» в глубоком, почти забытом прошлом; затем — болезненное и несчастное настоящее; затем — обетованное (обещанное людям) счастливое будущее. Прекрасный человек на прекрасной земле утром творения и потом, в момент исполнения «времен и сроков», в момент воплощения Евангелия — благой вести об ожидающем людей блаженстве.

²¹ «Отечественные записки». 1843. Т. XXVIII (июнь). С. 35 («Французская литература»).

²² Ср.: Бельчиков Н. Ф. «Золотой век» в представлении Ф. М. Достоевского // Проблемы теории и истории литературы. Сб. статей, посвященных памяти проф. А. Н. Соколова. М., 1971. С. 357—359.

Заметим, что идеи Достоевского, о которых здесь сказано по необходимости кратко, выражены автором и благодаря словам героев, и вместе с тем независимо от них. Ведь то, что говорит автор, не совпадает с тем, что говорят этими же словами его герои. Вчерашний день и весеннее утро для Макара Алексеевича имеют прямой и только прямой смысл; для автора (и внимательного читателя) они звучат еще и в переносном. И этот второй смысл здесь более важен, чем первый, поскольку именно он возводит частность (с ее конкретно-бытовой прикреплённостью) в область возможных обобщений. Слова Вареньки о рае (своем и Макара Алексеевича), напротив, имеют для нее переносное и только переносное значение, автору же они важны еще и в прямом, так как на этот раз в область обобщений уводит прямое значение слова. Фамилии, обращения героев друг к другу (имена и отчества, повторяющиеся их замены привычными оборотами — «голубчик», «ангельчик», «родная», «родной» и т. д.) для них вообще не наделены особым смыслом: эти слова естественно начинают, перебивают и заключают все письма, о чем бы в них ни говорилось. Для Макара Алексеевича безразлично — *Алексеевна* Варенька или нет (ничего не изменилось бы в его чувствах к Вареньке, если бы она была *Ивановной* или *Петровной*). И точно так же для Вареньки. Другое дело — автор. Совпадение отчества у героев служит в его повествовании существенной деталью для выражения важнейшей мысли среди других, входящих в общее сцепление его идей.

Так возникает с самого начала многозначность рассказа, связанная с тем обстоятельством, что автор поручает этот рассказ вымышленным лицам. Одни значения слов здесь принадлежат героям, другие находятся вне их сознания, а поскольку это сознание (при всей его опоре на действительность) — здесь тоже художественная конструкция автора, то вся его речь (от первой фразы и до последней) во всех возможных ее значениях передается либо благодаря условной ограниченности смысла сказанного (и зависит от того, кто, в какой момент, в какой связи и кому говорит), либо благодаря выходу за эти условные границы в более широкие пределы целого, точнее: благо-

даря тому и другому одновременно. Ведь материал, которым владеет художник, способен выражать одним и тем же словом разные понятия, а одно понятие разными словами, и ничто не мешает автору, как это мы видим у Достоевского, распорядиться этой способностью в нужном ему направлении.²³ Поэтому для того, чтобы провести четкую грань между собой и героем, автору, вообще говоря, не нужно сопровождать его слов прямым комментарием, достаточно, если теми же словами он станет говорить с читателем на языке других, не свойственных герою понятий. Именно так и происходит в «Бедных людях».

Вот почему, кстати сказать, предоставить слово герою — для автора не значит себя стеснить: все дело в том, в какой форме он это сделает, как воспользуется сказанным и какие найдет пути для тех или иных тематических трансформаций. В результате одни и те же элементы речи могут нести в ней (и часто несут) разную смысловую нагрузку — и буквально, потому что выражают разные значения, и иерархически, потому что не все эти значения в равной степени ценны для смысла общего высказывания.

Но что же такое все-таки «элементы» речи? И какова их роль в системе целого? Ответ на эти вопросы не так-то прост. Хотя произведение словесного искусства и создается последовательностью слов и предложений, ни слово, ни предложение сами по себе не являются теми элементами, из которых следует исходить в литературоведческом исследовании художественного текста. Делить художественный текст на слова и предложения значило

²³ О понятиях, их функционировании, их роли в художественном тексте речь пойдет дальше. Здесь же лишь заметим, что именно понятийную (а не просто значимую, смысловую) сторону словесного искусства (характерную в особенности для крупных эпических форм, но не только для них) выделил Пушкин, говоря о многообразии понятий, доступных художнику, и многообразии выражающих их словесных средств: «Если все уже сказано, зачем же вы пишете? чтобы сказать красиво то, что было сказано просто? жалкое занятие! нет, не будем клеветать разума человеческого — неистощимого в соображении понятий, как язык неистощим в соображении слов» (*Пушкин А. С. (Материалы к «отрывкам из писем, мыслям и замечаниям») // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 59).*

бы в данном случае делить его не столько по существенному, сколько по внешнему и формальному признаку, учитывая лишь то, что слова и предложения имеют какой-то смысл, смысл вообще. При таком подходе все, что наделено каким-то смыслом, вполне друг другу равноценно, а единственная связь и соотношенность значимых частей общего высказывания — их прямая последовательность: слово за словом, фраза за фразой. Такое деление было бы возможным, если бы отдельные слова и предложения имели смысл тоже вполне самостоятельный и отдельный (так, что их значения никогда, ни при каких условиях не могли бы в дальнейшем рассказе изменяться) и если бы они не знали иной соотношенности, кроме простой рядоположности: одно не только вслед за другим, но и непременно рядом с другим.

Но в художественном тексте дело обстоит иначе: любая значимая его часть, минуя прочие, может отозваться по ходу рассказа, оказаться в новом окружении, меняющем ее смысл, а заодно и смысл того, что было сказано раньше, и далеко не все из этих частей равны по своему значению друг другу во всех отношениях. «Компоненты художественного произведения, — пишет А. П. Скафтымов, — по отношению друг к другу находятся в известной иерархической субординации: каждый компонент, с одной стороны, в задании своем подчинен, как средство, другому, а с другой стороны — и сам обслуживается, как цель, другими компонентами. Иерархическое положение однородных компонентов в различных произведениях может быть неодинаковым».²⁴ И далее, говоря об исследовании, ставящем перед собой задачу осознания художественного произведения как единства, ученый поясняет, что это «должно выразиться в раскрытии отнесенности всех слагающих его (произведение. — В. В.) компонентов к общей координирующей и субординирующей системе целого».²⁵

²⁴ Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 24.

²⁵ Там же. С. 27.

Какие это компоненты? Полемизируя с формалистическим анализом художественного текста, игнорирующим его «смысловый состав» и отказывающимся видеть в произведении что-либо иное помимо художественного приема, А. П. Скафтымов справедливо подчеркивает преимущественную роль как раз смысловой стороны дела: «Внутренний тематический смысл безусловно господствует над всем составом произведения».²⁶ Ведь каждое из них прежде всего говорит о чем-то, и если бы автор задался целью говорить ни о чем, он все равно выразил бы это как что-то (в силу вещей — в силу того, что он говорит). Конкретный смысл прирожден материалу словесного искусства, в этом его отличие от ближайшего рода искусства — музыки, и потому эту особенность материала не просто нельзя игнорировать при анализе художественного текста, но с нее, конечно, и надо начинать.²⁷

Организация компонентов произведения словесного искусства предстает перед нами в виде координации и субординации отдельных тем. А. П. Скафтымов был прав, настаивая на этом. Он был прав также, говоря, что «тематический охват анализа не должен быть меньше тематики произведения».²⁸ Это важнейший принцип исследования отдельного художественного текста, и всякое нарушение этого принципа ведет к произвольным истол-

²⁶ Там же. С. 24—25. Ср.: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 2001. С. 176.

²⁷ Возражая Б. М. Эйхенбауму по поводу соотношения в стихах мелодии и ритма, В. М. Жирмунский писал: «(...) я решительно сомневаюсь в том, что мелодия может „механически порождаться” ритмом. Стоит только вспомнить, что чередованием четырехстопного амфибрахия с трехстопным написаны одинаково „Ангел” Лермонтова и „Песнь о вещем Олеге” Пушкина, для того чтобы убедиться в отсутствии такой механической связи между мелодией и ритмом» (*Жирмунский В. М.* Мелодика стиха // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 72). Уж если мелодия в искусстве слова больше зависит от смысла, чем от ритма, то что говорить о других формальных моментах художественного текста?

²⁸ *Скафтымов А. П.* Тематическая композиция романа «Идиот». С. 30.

кованиям.²⁹ Разумеется, исследователь может рассказать о любой теме из тех, которые составляют целое, и сделать соответствующие выводы, но не начиная этим свой анализ, а уже закончив его. Ведь никакие компоненты не бывают определены в своем действительном объеме и значении вне всех остальных.

Что же касается тематических компонентов, то для А. П. Скафтымова это в первую очередь — «крупнейшие звенья целого». «В вопросе об аналитическом членении изучаемого целого мы руководились теми естественными узлами, вокруг которых объединены его составные тематические комплексы, и объединены, конечно, не случайно. Такими основными крупнейшими звеньями целого нам представляются действующие лица романа. Внутреннее членение целостных образов происходило по категориям наиболее обособленных и выделенных в романе эпизодов, восходя затем к более мелким неделимым тематическим единицам, которые мы обозначали в изложении термином „тематический мотив”».³⁰

Итак, А. П. Скафтымов предлагает отправляться в анализ художественного произведения от действующих лиц и эпизодов, включающих, конечно, этапы действия. В основе здесь просматривается та же аристотелевская теория с ее постулированной доминантой, но с некото-

²⁹ Обсуждая теоретические основы одной из литературоведческих работ, сделанной структуралистским методом (Щеглов Ю. К. «К построению структурной модели новелл о Шерлоке Холмсе»), П. В. Палиевский пишет: «Здесь произвольно, чисто рассудочно выбрана „основная тема” этих новелл — ситуация „S — D”, то есть „Security — Danger” (безопасность — опасность). Никто не отрицает, что ситуация эта в них может быть прослежена. Но почему именно она, а не десятки таких же общих пар: „Закон — преступление”, „Порядочность — подлость”, „Ум — хитрость” и т. д. и т. п. Напрасно было бы искать „научного ответа” на этот вопрос. Это все та же изгнанная в дверь „интуиция”, которая возвратилась, понятно, теперь уже неестественным способом, „в окно”: она глядит не в эстетическую природу произведения, а услужливо подбирает подходящие варианты для математической модели» (*Палиевский П. В. О структурализме в литературоведении // Палиевский П. В. Литература и теория. М., 1979. С. 79*).

³⁰ *Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот». С. 31.*

рым смещением акцентов: на этот раз действующие лица, а не действие — главное в эпическом тексте.

Тем не менее А. П. Скафтымов ясно обозначил важнейший момент: и действующие лица, и действие в произведении словесного искусства (в его, так сказать, текстуально-материальном воплощении) являются не чем иным, как сложным способом организации тематического материала. В результате — все произведение, от начала и до конца, с полной ясностью предстает в своей общей тематической природе — от крупнейших компонентов (таких, как действующие лица, «картины, эпизоды, сцены, авторские экспликации и проч.»³¹) до самой мелкой тематической единицы — мотива.

Ничем, однако, нельзя обосновать, почему, анализируя художественный текст, надо идти от этих крупнейших его компонентов (в сущности — сложных комплексов тематических мотивов) к отдельному мотиву, а не от отдельного мотива к их комплексам. А. П. Скафтымов ссылается на «естественные узлы» и на то, что они объединяют мелкие единицы темы «не случайно». Но не случайно в художественном произведении вообще все — главное, не только любое объединение, но и любая раздельность. А что касается «естественных узлов», с которых исследователь предлагает начинать анализ, то составляющие их мотивы ничуть не менее «естественны». В отличие от А. П. Скафтымова, приходится утверждать, что путь исследования должен быть прямо противоположным и только противоположным: от отдельного мотива к их сложным и разнообразным комплексам.

Необходимо подчеркнуть, что разница между тем и другим подходами не формальна. Она имеет принципиальный смысл, поскольку не безразлична ни для конкретных наблюдений, возникающих во время анализа, ни для окончательных выводов — истолкования художественного текста. Из возможных в этой связи соображений заметим следующее: начиная анализ с крупных компонентов, какими являются действующие лица, исследователь в данном случае ориентируется исключительно на

³¹ Там же. С. 30.

законченное произведение, статически удержанную памятью общую картину; тогда как на самом деле во временном и динамическом искусстве все крупное складывается постепенно. Далее: отталкиваясь от действующих лиц, мы опять-таки невольно и сразу заявляем о доминирующей роли той тематики, на основе которой они и создаются. Картины, эпизоды и сцены ничего не меняют, так как в них заняты те же действующие лица; более мелкие компоненты целого здесь остается либо тоже истолковывать в заранее известном направлении, либо (если они ни к кому из действующих лиц не относятся и никого не характеризуют) даже опустить (ввиду их явной незначительности в сравнении с крупными компонентами). Естественно, что при таких посылках А. П. Скафтымов увидел на первом плане в исследуемом произведении (роман «Идиот») то, что и предполагалось самим подходом, а именно психологическую тематику: преимущественно «гордость» и «моральную чуткость» с различными их вариациями.³²

Но исследователь предопределил не только характер тем и их иерархию (ведь помимо психологических в романе существуют и другие темы, на которых исследователь не останавливается), а и назначение разных компонентов целого — та либо иная соотношенность их всех с действующими лицами и ничего вне этой соотношенности. «Задание» каждого компонента (от «тематического мотива» до сцены, эпизода, картины) здесь можно предугадать до всякого анализа: оно заключается в психологической характеристике действующих лиц.

Итогов своего конкретного анализа А. П. Скафтымов не формулирует. Предполагается, что они не ставят под сомнение правильность исходных теоретических посылок. А между тем результат его исследования, если выразить его в общем виде, выглядит так: ни одна из названных автором тем не ограничена одним героем; варьируясь, она повторяется в связи с другими. И герои, в свою очередь, не ограничены какой-либо одной психологической темой: как правило, та относительная целост-

³² Там же. С. 32 и сл.

ность, которую они собой представляют, обнимает несколько тем. Оказывается, таким образом, что действующее лицо и больше психологической темы, и меньше ее: больше потому, что не она одна участвует в его организации; меньше потому, что она выходит за его пределы. Начинать тематический анализ с такого компонента текста, который и не сводится к самому мелкому элементу темы, и не включает в себе ее всю, нельзя. Это значило бы взять в качестве единицы измерения исследуемого явления (темы) нечто такое, что само по себе в своих границах вполне неопределенно, а поскольку действующее лицо является к тому же следствием сложной соотношенности разных тем, то и нечто такое, что ни с одной из этих тем по сути своей несоразмерно.

В анализе художественного произведения, опирающемся на его содержательную природу, мы не можем идти другим путем, кроме как самым «естественным», а именно: отправляясь от мельчайшего тематического элемента — *мотива*. Мотив является таким структурным элементом анализа, который (в отличие от любых надуманных схем) вполне *однорипроден произведению искусства*. Ведь на такие элементы оно раскладывается без всякого насилия над материалом, поскольку с их помощью оно и строится.

Именно в этом смысле Гете и Шиллер в свое время ввели и использовали термин *мотив*, позаимствовав его из музыкального обихода и приспособив к сочинениям изобразительного и словесного творчества. Так, в связи со статьей И. Г. Мейера «О предметах изобразительного искусства» Гете в письме Шиллеру от 17 октября 1797 г. сообщал: «Мы занялись теперь *мотивами* как элементом, непосредственно следующим за выбором сюжета (т. е. темы, так как французское слово *сюжет* здесь взято в значении: *тема, предмет*. — В. В.), ибо только благодаря мотивам произведение обретает внутреннюю структуру; после этого мы перейдем к *композиции* {...}».³³ Так же понимает мотив и Шиллер. В письме к Гете от 9 ноября 1798 г., имея в виду работу над одной из частей драмати-

³³ Гете И. В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 436.

ческой трилогии «Валленштейн», Шиллер говорит о теме (или темах) определенного эпизода, которая (или каждая из которых) дробится на мотивы, организующие этот эпизод и соотносящиеся с ним за его пределами: «Теперь (...) мне предстоит овладеть всеми мотивами, которые соотносятся с этим эпизодом и заключены как в нем самом, так и во всем круге моей пьесы».³⁴

Любое произведение словесного искусства выражается известной упорядоченностью тематического материала (тематики). И любая тема, будь это тема действия (сюжет в специфическом смысле слова) или нет, передается отдельными мотивами и их комплексами. Там, где этого комплекса нет и тема не детализируется, а сводится к простейшему элементу, понятия *темы* и *мотива* в своих границах совпадают (ведь любой мотив, сюжетный он или нет, всегда тематический мотив). В художественном произведении, подчеркнем это еще раз, не только действие, но и действующие лица, их характеры, убеждения, поступки, связи, отношения, наконец, авторская концепция, охватывающая произведение единой мыслью или системой мыслей, — одним словом, решительно все передается с помощью мотивов и их комплексов. И ничего без них.

Мотивом, и так же *темой*, т. е. совокупностью однородных мотивов, является все, что отвечает на вопрос: о чем сказано? «А вот теперь весна, так и мысли всё такие приятные, острые, затейливые, и мечтания приходят нежные; всё в розовом цвете» («Бедные люди» — 1, 14).³⁵ На поставленный вопрос отвечает *все предложение*: речь идет о весне и вызванных ею ощущениях. Тема весны дана в детализации некоторых относящихся к ней мотивов (такова логика высказывания).

Но на этот же вопрос отвечают и части предложения — *отдельные слова и сочетания слов*. Речь идет о

³⁴ Там же. Т. 2. С. 161.

³⁵ Иллюстрацию некоторых высказанных здесь теоретических положений см. также на примере анализа другого текста: *Ветловская В. Е.* Организация мотивов в эпическом произведении («Преступление и наказание») // *Искусство и история. Актуальные проблемы теории и истории культуры.* СПб., 2002. С. 29—45.

том, что теперь весна (или: о том, что теперь; или: о том, что весна); о мыслях приятных, острых, затейливых (или: о мыслях; мыслях приятных; мыслях острых; мыслях затейливых; о приятном, остром, затейливом); о том, что мечтания приходят нежные (или: о том, что что-то приходит; о мечтаниях; о мечтаниях нежных; о нежном); о том, что и мысли, и мечтания, и все в розовом цвете (или: обо всем; о розовом цвете; о розовом; о цвете). Так, в целом будучи темой (весны), детализированной в некоторых мотивах, предложение потенциально заключает в себе и другие мотивы, которыми могут стать все значимые слова и их сочетания, освободившись от связи с конкретным контекстом и вступив в новые тематические отношения.

Ведь «теперь» может означать не только «весну», но вообще настоящее время; «весна» не привязана к «теперь» — она была и еще вернется; «мысли» и «мечтания» существуют от нее отдельно и бывают «разные», даже в «розовом цвете» (здесь: именно «в розовом цвете»). Выделенные слова таят в себе не только мотивы новых тем, но и целые темы. Некоторые из них реализуются в более широком контексте. Вот как, например, выглядят «мысли всё такие приятные, острые, затейливые, и мечтания <...> нежные» в ближайшем контексте, в окружении непосредственно соотносящихся с ними слов: «Я даже и помечтал <...> довольно приятно, и всё об вас были мечтания мои, Варенька. Сравнил я вас с птичкой <...> мысли всё такие приятные <...> и мечтания <...> в розовом цвете <...> такое же желание <...>

Зачем я не птица, не хищная птица!» (1, 14).

«Мысли» и «мечтания» здесь связаны уже не столько с весной, сколько с «желанием». Если миновать промежуточные звенья, соединяющие то, что говорится о «мыслях» и «мечтаниях» Макара Алексеевича, и взять начало и конец этой темы, она выразится так: «Я даже и помечтал <...> довольно приятно, и всё об вас были мечтания мои, Варенька <...>

Зачем я не птица, не хищная птица!»

Ср. то, что сказано в романе дальше: «<...> вы <...> как пташка <...> которую <...> хищные птицы заклевать собрались» (1, 73).

Так, «мысли» и «мечтания» (или «желание») в расширенном контексте (за исключением последней фразы, имеется в виду один и тот же абзац) соотнесены с «весною» только косвенным образом. В этом контексте меняется иерархия вещей: центр тяжести переносится с «весны», которую характеризуют известные «мысли» и «мечтания», на эти «мечтания». «Весна» становится лишь поводом для их пробуждения, их «прихода». Таким образом, то, что в конкретном контексте играет роль *темы* («весна») и *мотива* («мысли», «мечтания»), в расширенном контексте выглядит иначе: *тема становится мотивом, мотив — темой*. Одно и то же слово, или сочетание слов, или предложение в новой соотнесенности вещей играет новую роль. (Это опять-таки тот случай, когда часть — например, отдельное слово — в принципе может быть по значению больше целого — например, отдельного предложения и даже предложений. Все зависит от соотнесенности то одних, то других компонентов общего высказывания).

Итак, тематический *мотив выражается и словом, и словами (фразами), и предложением (предложениями)* — теми же словами и предложениями, которыми в тексте выражается все. Однако он (этот мотив) извлекает из них определенный смысл, — а не просто смысл, присущий им вообще. *Слова и предложения, взятые не сами по себе (во всем объеме присущих им или возможных для них значений), но в этой своей тематической определенности (в отношении к теме и темам), и становятся такими элементами текста, с которых следует начать его литературоведческий анализ.*

Мотив, как видим, нельзя свести к отдельным словам и предложениям. Он подразумевает слова и предложения вместе (и только вместе!) с той или иной их смысловой направленностью, с той или иной тематической соотнесенностью, которая каждый раз выводит на свет лишь определенные их значения. Эти значения исчезают из вида, уступают место другим в новой связи элементов текста — среди других мотивов (так, в приведенном примере тема «весны» означает только начало года. Совсем другой смысл имеет «весна» в той связи

слов, где она символизирует начало мира, утро жизни; где она тоже соединяется и с «мыслями», и с «мечтаниями» «в розовом цвете», но они приобретают здесь, однако, характер ясно направленной отсылки). *Одно и то же слово или слова, предложения могут нести разные значения либо выступить в новой связи, новой соотнесенности элементов. В применении к таким словам речь должна идти о многозначных темах или многозначных мотивах (темах с разными значениями и мотивах, одновременно принадлежащих разным темам).* Одно и то же значение, в свою очередь, может передаваться разными словами (так, «мысли» и «мечтания» Макара Алексеевича по смыслу равны «желанию»). Вот почему, если следовать логике А. Н. Веселовского и видеть в мотиве «неразложимый элемент» темы, то таковым будет не предложение (предложения), не фраза (сочетание слов), даже не слово, а только то или иное их значение.³⁶ Но значение само по себе, вне материального воплощения, не есть мотив.

Точно так же, как мотив нельзя свести к словам, его нельзя свести и просто к значению: ведь значение может быть выражено вообще без слов (мимика, жест и т. д.). Брать за единицу анализа художественного текста то, что в принципе способно оказаться и вне его, — значит, как уже говорилось, исследовать что угодно, но не текст. Мотив — это именно и слово (сочетание слов, предложение, предложения), и его значение, возникающее в соотнесенности этого слова с другими словами,³⁷ но то и другое вместе.

³⁶ Напомним определение Б. В. Томашевского: «Тема неразложимой части произведения называется *мотивом*. В сущности — каждое предложение обладает своим мотивом». (Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. С. 182). Но определять мотив через предложение на основании неразложимости нельзя: предложение и даже слово, как видим, разложимы, неразложимо в действительности именно и только значение этого слова. Подчеркнем, что термин *мотив*, как и у Томашевского, здесь употреблен вне связи с тем же термином в исторической поэтике, в фольклоре.

³⁷ Имеется в виду не любая соотнесенность, но только та, которая задана автором в самом произведении и которую, следовательно, можно доказать.

Если удерживать за мотивом представление о неразложимости (а во имя строгости определений и точности анализа это сделать необходимо), то следовало бы сказать так: *мотив — та простейшая единица темы (выраженная словом, или словами, или предложением, или предложениями), чья дальнейшая разложимость для темы уже безразлична, она не важна.* Иначе говоря, в пределах отдельной темы эта единица *может считаться неразложимой.* Это не значит, что потенциальная ее разложимость безразлична другой или другим темам. Ведь автор, как говорилось, использует не только возможности разного рода связей, но и любую раздельность.

Мотивы нередко варьируются, и цель этих вариаций — в уточнении, конкретизации значений. *При варьировании мотивом будет и каждый вариант, и тот устойчивый, неизменный смысл, который сохраняется во всех вариантах.* Пояснять это всякий раз в исследовании нет нужды, так как это, как правило, очевидно из контекста.

Все мотивы, как бы они ни были выражены, формально выступают в тексте на одних правах — мельчайшей единицы темы.

Мотив — тот элемент, который лежит в основе любых компонентов текста и который их соединяет. Если воспользоваться очень точной аналогией Л. Толстого, уподобляющей произведение искусства лабиринту сцеплений, то мотив — мельчайшее звено самых разных сцеплений, простейший вид которых — однородная мотиву тема, очевидная для читателя в своей однородности. Правила, или законы, организующие сцепления, — прежде всего правила сцепления отдельных соотносящихся мотивов и их тематически однородных и неоднородных компонентов. В этом смысле закономерности, устанавливаемые Аристотелем для эпоса и драмы, — не что иное, как закономерности сцепления комплекса (комплексов) мотивов, относящихся к действию и действующим лицам (в той степени, в какой они вовлечены в это действие) и представленных в самом общем виде.

Неся определенный смысл, мотив по отношению к тематическому материалу произведения действует изби-

рательно. Одно он притягивает к себе по «родственному» и «сопрягательному» принципу, другое отталкивает как нечто себе безразличное или даже чужое, противоположное. Отвечая на вопрос: о чем сказано? — мотивы, таким образом, и увязываются друг с другом в однородные комплексы, и противоплагаются одни другим в общей последовательности слов и предложений. Это последовательность обычного чтения, при которой читатель воспринимает то, что сказано «открытым текстом»: мотивы одной темы, другой, третьей, снова первой и т. д. Так, читая «Бедных людей», мы узнаем о том, что случилось с героем вчера, почему он был счастлив и пр. Мотивы этой темы (счастья Макара Алексеевича) начинают перебиваться мотивами другой или других: «Не радость старость, родная моя! Вот и теперь всё как-то рябит в глазах; чуть поработаешь вечером, попишешь что-нибудь, наутро и глаза покраснеют, и слезы текут так, что даже совестно перед чужими бывает». Затем продолжение прежней темы: «Однако же в воображении моем так и засветлела ваша улыбочка, ангельчик...» (1, 13).

Непосредственная связь подряд идущих мотивов в тематические комплексы — самый простой и очевидный способ организации тематического материала. Но темы появляются, как видим, чередуясь. Возникнув однажды, их комплексы и отдельные мотивы начинают возвращаться. Так, сначала: «(...) на утеху людям и для украшения природы созданной»; и потом: «(...) я никогда моих дней не проводил в такой радости (...) потому что и вы тоже живете весьма близко от меня и на утеху мне» (1, 14, 49).

Мотивы, как видим, способны соединяться друг с другом независимо от прямой последовательности слов и предложений. Ведь тема может быть узнана в своих частях (отдельных мотивах) как нечто единое (принципиально однородное в своей основе), в каком бы месте общего высказывания ее фрагменты ни возникали. Ср.: «(...) ну, и привыкнешь» (1, 22); «поживешь и попривыкнешь»; «Теперь я все-таки пообвык» (1, 23); «он (старик Покровский. — В. В.) наконец привык к побоям и дурному обхождению и не жаловался» (1, 33); «так и щемит, бывало, за душу, плакать хочется (...) Ну, что ж? я привыкла, и

потом, когда выходила из пансиона, так тоже плакала» (1, 57), и т. д. Так по отношению к разным героям, в разных контекстах, заключаясь в них и одновременно отвлекаясь от них, через весь роман проходит тема привычки.

Часто на одну и ту же тему указывают повторяющиеся ее мотивы («привыкнешь», «попривыкнешь», «пообвык»...). Но тему не представляют лишь те контексты, в которых они появляются.

Дело в том (и это надо решительно подчеркнуть), что *тема не есть понятие только «суммирующее»*³⁸ — нечто такое, что получается в результате простого складывания отдельных равных самих по себе единиц (ведь мотивы, эти мельчайшие единицы, равны друг другу только формально). *Тема* — есть понятие прежде всего *обобщающее*. Поэтому отдельный ее мотив — не механическая, но диалектическая часть целого (именно темы, рассматриваемой не просто в виде суммы чего-то, но в виде общего по отношению к чему-то). *Отвлекаясь от отдельных мотивов, в которых она материально закреплена в тексте, тема играет роль общего для них понятия.*³⁹ Она выражена и в каждом принадлежащем ей мотиве, и вместе с тем независима от него. Одно дело — «сокол» («Встал я сегодня таким ясным соколом — любо-весело!» — 1, 14); «глухарь» («Прежде ведь я жил таким глухарем (...) смирно, тихо» — 1, 16); «цыпленок» («Вы видели Терезу (...) Худая, как общипанный, чахлый цыпленок» — 1, 23); «совы» («совы-то эти (...) заклевать собрались» — 1, 73) и т. д., и другое — «птицы».

Благодаря этой не только конкретной, но и собственно понятийной (обобщающей) своей основе тема не в такой степени привязана к отдельным мотивам, уже прозвучавшим в тексте, чтобы раз и навсегда выражаться исключительно в них. *Она усваивает себе все, что так*

³⁸ Ср.: «Понятие темы есть понятие *суммирующее*, объединяющее словесный материал произведения» (Тамашевский Б. Теория литературы. Поэтика. С. 182).

³⁹ Подчеркнем, что понятие темы и *тема как понятие* — разные вещи (понятие темы в некоторых теориях может быть сведено к сумме частей).

или иначе отвечает существу заключенного в ней понятия — совокупности некоторых признаков, избранных в данном тексте и увязанных с этим понятием представлений.

Именно поэтому мы узнаем родственно сопряженные мотивы (в каком бы месте текста они ни появлялись) не на основании (вернее: не столько на основании) соображения: это то же самое (или похоже на то), что уже было, а на основании соображения: это о том же, о чем уже говорилось, т. е. на ту же тему. Этот момент следует особо подчеркнуть, поскольку теоретики искусства слишком большое значение придают ассоциациям сходства и буквальному (или близкому к нему) повтору.⁴⁰ В действительности *повторяются, собственно, не мотивы, повторяется тема в тех или иных своих мотивах, подобны они друг другу или нет.* Ср.: «Явилась она (Анна Федоровна. — В. В.) со слезами (...) прибавила, что батюшка был сам виноват: что не по силам жил, далеко забирался и что уж слишком на свои силы надеялся (...) и заказала панихиду по голубчике (так она выразилась о батюшке)» (1, 29—30). В приведенном примере «далеко забирался» так же передает тему «птиц», как и «голубчик»; «далеко забирался» — собственно, «далеко» в небо «забирался», высоко хотел бы летать (тогда как — не велика птица...). Ср. дальше: «Анна Федоровна (...) непрерывно твердила, что уж мы слишком горды, что не по силам горды, что было бы еще чем гордиться» (тогда как тоже не велики птицы, и нет оснований «забираться», т. е. «гордиться», возвышаться — 1, 30). Ср. дальше: «Анна Федоровна, избрав в ярких красках наше бедственное положение, сиротство, безнадежность, беспомощность, пригласила нас (...) у ней приютиться» (1, 30); и потом: «У нас вам тепло, хорошо, — словно в гнездышке приютились» (1, 58) и т. д.

⁴⁰ Иногда, как мы знаем, и самый мотив определяют через повтор. Ср. также: «„Реальная критика“ (имеется в виду русская критика 50—80-х гг. XIX века. — В. В.) вычленила мотив как элемент содержания с его главным признаком — повторяемостью» (Краснов Г. В. Мотив в структуре прозаического произведения // Краснов Г. В. Сюжеты русской классической литературы. Коломна, 2001. С. 45—46).

Каждый из названных мотивов, появляясь в конкретном контексте, воздействует на читателя с той силой образной выразительности, которая этому мотиву присуща. Одновременно он передает всю полноту отведенных ему здесь значений. «Ясный сокол» — говорит о лестном представлении Макара Алексеевича о себе, мелькнувшем у него однажды весенним утром (это представление звучит для читателя не без оговорок, поскольку кое-что о герое уже известно: «Не радость старость, родная моя (...) наутро и глаза покраснеются, и слезы текут...»). Чувство героя к Вареньке таково (ср. дальше: «Впрочем, сам виноват (...) Не пускаться бы на старости лет с клочком волос в амуры да в экивоки» — 1, 19), что «ясный сокол» здесь «отдаленно» намекает на жениха, «ангельчик» и «голубчик» Варенька — на невесту. Ср.: «*Сокол, соколик, ласк милый, любезный, друг (...)* Жениха в песнях величают *соколом*, невесту *голубкою...*».⁴¹

Тем не менее «сокол» — птица, и не просто птица, а «хищная птица» (ср. здесь же: «Зачем я не птица, не хищная птица?»). Конечно, слова Макара Алексеевича о «хищной птице» выражают только его «желание» — то, чем ему хотелось бы быть (именно потому, что реально этого нет). «Ясный сокол» и «хищная птица» существуют в сознании героя сами по себе, раздельно. Но вне сознания героя первый мотив раздваивается и предстает и в форме «ясный сокол» (один мотив), и в форме «сокол» (другой). В последнем виде он отчетливо указывает лишь на возможный вариант «хищной птицы», способной высоко летать и ясно, светло, остро видеть. Ср.: «(...) вдруг, невзначай, подымаю глаза, — право, у меня сердце вот так и запрыгало! (...) Вижу, уголочек занавески у окна вашего загнут и прицеплен к горшку с бальзаминном (...) И как же мне досадно было, голубчик мой, что милويدного личика-то вашего я не разглядел хорошенько! Было время, когда и мы светло видели, маточка. Не радость старость (...) Вот и теперь всё как-то рябит в глазах (...) Однако же в воображении моем так и засветлела ваша

⁴¹ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. СПб.; М., 1882. Т. 4. С. 262.

улыбочка, ангельчик, ваша добренькая, приветливая улыбочка» (1, 13—14). «Ясный сокол» — такая же мечта Макара Алексеевича, как и «хищная птица». Но хотя у героя и «рябит в глазах», он Варенькино личико в общих очертаниях все-таки разглядел и «в воображении» своем даже увидел ее светлую, «добренькую, приветливую улыбочку».

«Прежде ведь я жил таким глухарем (...) смирно, тихо; у меня, бывало, муха летит, так и муху слышно» (1, 16). Глухарь — здесь во всяком случае человек не глухой, его самого только никто не слышит; он отделен от всех, обособлен, так, как если бы жил не в городе, среди людей, а в лесу (ср.: «Спрашиваю я теперь себя, маточка, как же это я жил до сих пор, таким олухом, прости Господи? Что делал? Из каких я лесов?» — 1, 58). Глухарь — лесная птица; крупная, в отличие от сокола, но не «хищная»; из семейства куриных. Глухаря тоже до известных пор никто не слышит. Но зато когда его можно услышать (всегда среди общего «шума, крика, гвалта» — 1, 16) в начале весны, в брачный период, он перестает слышать сам. Макар Алексеевич плохо видит (в русле новой соотнесенности мотивов становятся подозрительны его «раскрасневшиеся» глаза), в дальнейшем выясняется, что он не очень отчетливо и не все слышит.

«Худая (...) общипанный, чахлый цыпленок». Цыпленок даже, собственно, и не птица. Совершенно очевидно, что этому цыпленку некуда «забираться», его можно только съесть, и не каждому он покажется достойной добычей. Дальше: «Старший, мальчик, весь в отца (Горшкова. — В.В.), тоже такой чахлый» (здесь подразумевается «цыпленок») — 1, 24; «Были бы вы (Варенька. — В.В.) не худенькие, не чахленькие» (как «цыпленок») — 1, 86; «Замечаю малютку (...) чахленький» (как «цыпленок») ⁴² и «словно птенчик, из разбитого гнездышка выпавший» — 1, 87 и т. д.

«(...) вы тогда у меня улетите, как пташка из гнездышка, которую совы-то эти, хищные птицы заклевать собра-

⁴² О другом необходимом здесь дополнении к определению «чахлый», «чахленький», связанном с другой темой (темой цветов), см. ниже.

лись». Совы бывают и крупные, и мелкие. Это не просто «хищные птицы», но ночные хищные птицы. Они высматривают добычу ночью (здесь это уточнение не случайно, ведь день, который описывает автор в «Бедных людях», ненамного светлее ночи).

Приведенные примеры не исчерпывают взятой темы (темы «птиц»), но для вывода их достаточно. Конкретный контекст, в котором появляются отдельные мотивы, сообщает им разнообразие значений, лишь до некоторой степени воспроизводимое другими мотивами той же темы. Тема обогащается за счет конкретной разработки своих элементов, но связываются эти элементы в нечто целое (одну тему) не благодаря такому разнообразию, а вопреки ему. Ведь для того, чтобы мотивы соотносились друг с другом, необходимо нечто общее, что их бы объединяло. *Соотносящиеся друг с другом мотивы одной темы*, таким образом, не только обогащают ее конкретными значениями, но *постепенно выявляют то существенно важное (в смысловом, в идейном плане), что связывает их все.*

Между «ясным соколом» (каким однажды, весенним утром «встал» Макар Алексеевич) и «глухарем» (каким он был «прежде») то общее, что тот и другой — «птица». Но «сокол» — «хищная птица»; «глухарь» — нет; «сокол» может «заклевать», а «глухарь», хотя и крупная птица, хорош как раз для того, чтобы быть съеденным. «Ясный сокол» — только «желание», «мечтание» Макара Алексеевича; а потому, может быть, он «встал» весенним утром и начал свою любовную «песнь» не в качестве «сокола», который вообще не поет, но в качестве того, каким он был «прежде»... (ср. следующее письмо того же дня: «Не пускаться бы на старости лет с клочком волос в амуры да в экивоки... И еще скажу, маточка: чуден иногда человек, очень чуден. И, святые вы мои! о чем заговорит, занесет подчас! А что выходит-то, что следует-то из этого? Да ровно ничего не следует, а выходит такая дрянь, что убереги меня, Господи! (...) Уж потом только как осмотрелся, так всё стало по-прежнему — и серенько и темненько (...) да и я всё такой же; так, каким был, совершенно таким же и остался (...) Знать это мне всё сдуру так

показалось. А ведь случается же иногда заблудиться так человеку в собственных чувствах своих да занести околесную. Это ни от чего иного происходит, как от излишней, глупой горячности сердца» — 1, 19).

Между «глухарем» и «общипанным, чахлым цыпленком» гораздо больше общего: это не только «птицы», но и одного семейства — куриных. Это не «хищные птицы». Правда, глухарь крупнее и еще не «общипан».

Разработка темы «птиц» (и людей, уподобленных птицам) в «Бедных людях» выделяет следующие моменты: есть либо мелкие «птички», «птенчики», «пташки», либо крупные «птицы»; одни высоко летают, другие — низко; одни просто «птицы», другие — «хищные птицы»; одни кого-то клюют, другие — бывают заклеванными.

В этом последнем значении тема «птиц» оборачивается темой преследования (преследователя, мучителя) и жертвы; охоты (охотника) и добычи. Она оказывается только частью более широкого тематического целого (включающего не только «птиц»), а ее мотивы родственно сопрягаются с теми, которые передают эти новые тематические отношения: «Нет, добрый друг мой и благодетель (...) Я умею оценить в моем сердце всё, что вы для меня сделали, защитив меня от злых людей, от их гонения и ненависти» (1, 21). «Злые люди» и «хищные птицы» — само собой напрашивающееся сближение. Далее: «Ужас! и она погибнет, бедная! Услышала я тоже со стороны, что Анна Федоровна всё обо мне выведывает. Она, кажется, никогда не перестанет меня преследовать (...) если бы знала бедная матушка, что они со мною сделали (...) что они со мною сделали!» (1, 24—25); «Говорить же о бедной моей матушке, оставившей свое бедное дитя в добычу этим чудовищам, мне тяжелее всего» (1, 49); «до чего вы меня довели, Макар Алексеевич! (...) вы еще не знаете, что я из-за вас терплю! Мне по нашей лестнице и пройти нельзя: все на меня смотрят, пальцем на меня указывают (...) Так-то вы теперь!» (4, 80—81) и др.

Во всех случаях, когда тема не исчерпывается ближайшим контекстом (простой рядоположенностью принадлежащих ей мотивов) и выражается в прерывающейся последовательности то более, то менее крупных компонен-

тов общего рассказа, мы имеем дело со сложной организацией тематического материала.

Все связи мотивов одной темы в такой прерывающейся последовательности возникают на основе ассоциаций — подобия, контраста и смежности. Ведь для того, чтобы что-то узнать как знакомое, здесь нужно вспомнить (примерно так: что-то похожее уже было... опять об этом... опять об этом). Любое припоминание (узнавание) возможно только благодаря ассоциациям и ничему другому.

Поскольку тематические мотивы объединяются друг с другом в силу однородности, внутренней общности, равно им всем принадлежащей, в основании их должно лежать некое принципиальное единство, близость по существу — что бы об этой близости ни намекало. Ассоциации подобия говорят о ней наиболее очевидным образом («птичка»... «птичка»... «птенчик»... «пташка»); ассоциации контраста тоже достаточно очевидны («ясный сокол» и — «общипанный, чахлый цыпленок»). Но для того чтобы контрастирующие (как и вообще внешне неподобные) элементы объединились, необходимо абстрагирование (отвлечение от видимого различия в пользу существенной близости). Читатель должен проделать путь, возвращающий его к истокам контраста — к некоторой глубинной, подспудной близости контрастирующих элементов, оправдывающей само сопоставление мотивов, выделяющихся из среды прочих и внешне вполне противостоящих друг другу.

Таким образом, в границах темы контраст всегда оказывается неполным; он касается только некоторой части признаков контрастирующих явлений и не затрагивает их сути. Именно поэтому в пределах одной темы в принципе нет разницы между очевидно контрастирующими мотивами и мотивами, которые свидетельствуют просто об отличиях вещей и явлений. Поэтому же по ходу рассказа возможны неожиданные трансформации: то, что казалось или противоположным, или достаточно далеким, сближается на более глубокой основе (например: «глухарь» и «общипанный, чахлый цыпленок» по отношению к «хищной птице»), а то, что казалось близким, — расходится (и «глухарь» — «птица», и «сова» — «птица»,

не мелкие «птички», но один только «птица», а другая — «хищная птица»).

Самые сложные и самые неочевидные способы связи отдельных мотивов основываются на ассоциациях смежности, наиболее существенных и частых в эпическом тексте. Это, например, «далеко забирался» вместо высоко летал (как «птица»); «гордиться» вместо возвышаться; «гнездышко», которое должно возникнуть в сознании читателя из описания общей ситуации: смерть отца и мужа («голубчика»); сирота и вдова, оставшиеся «без крова, без пристанища, без пропитания» (1, 29); их общее «сиротство, безнадежность, беспомощность» — и, с другой стороны (в дополнение к сказанному), предложение «приютиться». Осиротевшие «пташки» (вдова и дочь) находят себе новое «гнездышко». В дальнейшем этот мотив, поначалу явившийся в виде части («приютиться»), звучит целиком — «в гнездышке приютились». Повторяющееся «приютились» другой природы, чем «птичка», «пташка», «птенчик» и т. д. Оно важно здесь не само по себе, но только вместе с другим словом (или иногда — словами), поскольку мотивом (мельчайшей единицей темы) в данном случае будет именно сочетание слов.

Более сложную роль играет и повторяющееся «чахлый». Определение появляется в рассказе Макара Алексеевича о Терезе — «общипанный, чахлый цыпленок» и увязывается поэтому с темой «птиц». Но оно существует и в другой соотнесенности вещей (тема цветов), на этот раз в словах Вареньки, где знаменательно и характерно усвоено темой воспоминаний: «Воспоминания, радостные ли, горькие ли, всегда мучительны; по крайней мере так у меня; но и мучение это сладостно. И когда сердцу становится тяжело, больно, томительно, грустно, тогда воспоминания свежат и живут его, как капли росы в влажный вечер, после жаркого дня, свежат и живут бедный, чахлый цветок, сгоревший от зноя дневного» (1, 39). Дальше: «Ну полноте, ангельчик мой <...> Вы не больны, душечка, вовсе не больны; вы цветете, право цветете; бледненьки немножко, а все-таки цветете» (1, 55—56). Затем снова в воспоминаниях Вареньки о «золотом детстве»: «<...> сколько смеху бывало. А потом ночью не спим

от страха; находят такие страшные сны. Проснешься <...> Утром встанешь свежа, как цветочек <...> кричат веселые птицы. Солнце светит кругом яркими лучами <...> Светло, ярко, весело <...> Мужичок проедет мимо окон <...> Все так довольны, так веселы!.. Ах, какое золотое было детство мое!..» (1, 84). Ср. следующее письмо Макара Алексеевича: «Отчего вы, Варенька, такая несчастная? <...> ходили бы вы не в холстинковом ветхом платье, а в шелку да в золоте. Были бы вы не худенькие, не чахленькие, как <...>, а как <...> свеженькая, румяная» (I, 86). Наконец: «Замечаю малютку, мальчика <...> был бы хорошенький, да на вид больной такой, чахленький, в одной рубашонке да еще в чем-то, чуть ли не босой стоит <...> детский возраст! <...> словно птенчик, из разбитого гнездышка выпавший» (1, 87).

Мотив «чахлый», возникающий в романе в связи с темой «птиц» и «цветов» (и ни в какой иной связи), по ассоциациям смежности удерживает за собой в дальнейшем и то представление, и другое («чахлый цыпленок», «чахлый цветок»). Он видимо объединяет обе темы. По законам тех же ассоциаций «цветы» и «птицы» в соединении с другими важными здесь мотивами отсылают читателя к тому источнику, о котором уже говорилось — к Нагорной проповеди Христа: «Взгляните на птиц небесных: они не сеют, не жнут <...> и Отец Ваш небесный питает их <...> И об одежде что заботитесь? Посмотрите на полевые лилии, как они растут: не трудятся, не прядут <...> но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них» (Евангелие от Матфея, гл. 6, ст. 26, 28—29). Подчеркнем, что «птицы» и «цветы», уравненные в данном случае друг другу, ввиду такого соединения и такой отсылки исключают представление о «хищной птице».

Тема «цветов» (и людей, уподобленных цветам) в «Бедных людях» передается отдельными мотивами благодаря ассоциациям смежности: «<...> к горшку с бальзаминком» (1, 13); «в розовом цвете» (1, 14); «парочку горшков с бальзаминчиком и гераньку»; «И зачем мне эти горшки? Ну, бальзаминчики еще ничего, а геранька зачем? <...> Что за прелесть на ней цветы! Пунсовые крестиками. Где это

вы достали такую хорошенькую гераньку? (...) еще цветов поставлю (...) и мечтания в розовом цвете» (1, 17—18). «Фамилья его Горшков (...) Жалкий (...) такой (...) Старший, мальчик, весь в отца, тоже такой чахлый» (1, 23—24). В основе приведенных примеров лежит ясная метонимия: цветы → горшки с цветами (или цветы в горшках) → горшки... → Горшков (в дальнейшем выясняется, что этот Горшков «с бальзаминчиком»). Ср.: 1, 89—91.

Отдельные мотивы одной темы увязываются друг с другом путями разных ассоциаций. Однако *каждый из этих мотивов соотносится с темой, существующей не в качестве (и только) простой суммы их всех, но в качестве общего для них понятия (и заключенного в отдельном мотиве, и свободного от него), лишь благодаря ассоциациям смежности, по принципу метонимии — как часть с целым.*

Иерархия мотивов внутри темы возникает сама собой в результате именно такой соотнесенности. Формально равные друг другу мотивы, рассматриваемые по отдельности («сокол», «глухарь», «птичка», «птичка небесная», «совы» и т. д.), оказываются неравноценными при учете их отношения к теме — общему понятию для них всех. И в плане организационном, и в плане содержательном. Иерархически (прежде всего в плане организации, в плане объединения тематического материала) самыми важными являются те мотивы, которые просто называют тему (как здесь, например: «птицы», «цветы», или точнее: «люди — птицы», «люди — цветы»).

Чем меньше мотив отягчен конкретностью и ею ограничен и чем ближе он к общему понятию, тем он иерархически выше, поскольку он обнимает больше явлений (так, «птица» — важнее, чем «хищная» или не «хищная птица»; «хищная птица» — важнее, чем «сова» и т. д.).

Но, с другой стороны, чем дальше от конкретности мотив, тем он (взятый отдельно) беднее в содержательном плане. В этом смысле «общипанный, чахлый цыпленок» важнее всякой «птицы». В содержательном плане важнее тот мотив, который полнее прочих или точнее прочих поясняет тему. Однако то и другое не существует само по себе, без связи, а в этой-то связи (отдельных

элементов друг с другом и с общим для них понятием) и заключается мысль. Все богатство значений общее понятие (тема) получает в полноте конкретной детализации и художественной мотивной разработки. Забегая вперед, заметим здесь же: *общее понятие (т. е. тема) и его расшифровка (в системе конкретных мотивов) выводят сказанное в область идей, где соотношенность таких понятий (тематика), логика их отбора и упорядоченности (согласования) и служат выражением единой концепции.*

Среди тем действует та же закономерность, что и среди мотивов: наиболее общие темы, подчиняющие себе и усваивающие остальные, являются и наиболее важными. Но их содержательный смысл раскрывается лишь в системе всех принадлежащих им частей.

Многофункциональные мотивы объединяют разные темы. Так, мотив «чахлый» увязывает тему «цветов» с темой «птиц», становясь одним из возможных звеньев «сцеплений».

Многозначность мотивов тоже служит способом соединения разных тем. Ведь так же, как тема и связана своими мотивами, и свободна по отношению к каждому из них, мотив, в свою очередь, может быть не целиком, не полностью усвоен темой. Он тем более свободен по отношению к ней, чем меньше она поглощает его реальных и возможных значений, используемых автором в иной связи. Поэтому отдельные мотивы, обладающие второстепенными по отношению к теме значениями, будучи в этих значениях на периферии темы (например, мотив «мечтаний», связанный с «хищной птицей»), могут стать и обычно становятся соединительным звеном новых тематических сцеплений и, более того, служить обозначением новых тем (тема «мечтаний» в «Бедных людях»). Даже в тех случаях, когда мотив, казалось бы, просто называет тему, с минимальным уточнением выражая ее («птичка небесная», «небесные птицы»), может оказаться, как здесь и есть, что он настолько, в сущности, от нее свободен, что среди других (уже в другой связи однородных ему мотивов: «заботы», «беззаботного и невинного счастья» и пр.) привносит в текст и новую тему,

и даже темы (библейские и не только библейские параллели). Таким образом, каждый отдельный мотив благодаря разнообразию возможных сближений (с тем или иным комплексом мотивов) и возможных значений таит в себе ту подвижность, которая способна связывать и его, и, следовательно, стоящую за ним тему с другими темами, с тематическим материалом произведения в целом.

Эффектный способ соединения тем — всякого рода иносказания, благодаря которым одни и те же мотивы используются в прямом и переносном значениях и поясняют разные планы рассказа. Иногда такие мотивы выступают в виде сложной системы и несут на себе важнейшую как организационную, так и смысловую нагрузку.⁴³

Важно заметить, однако, что как бы ни был свободен по отношению к теме тот или иной ее мотив (в силу ли своей периферийности, в силу ли принадлежности некоторых его значений и модификаций другим тематическим связям), он никогда не бывает совсем свободен от этой темы. Это вызвано особым характером отношений между ними. Хотя мотив и является только частью темы, он всегда потенциально заключает в себе всю полноту ее значений. Поэтому нет просто «мечтаний» Макара Алексеевича, а есть «мечтания», соединенные с «хищной птицей», которая противопоставляется «птичкам» и «пташкам», которые... и т. д., — все то, о чем выше шла речь. Но, разумеется, такое восприятие мотива возможно лишь тогда, когда произведение встанет перед нами все целиком, в соединении всех своих элементов и в общей иерархии смыслов.

По ходу чтения мы воспринимаем каждый мотив или комплекс мотивов в том разнообразии значений, которое ограничено только конкретным контекстом и тем, что нам из общего высказывания уже известно. Чем далее мы подвигаемся в чтении и уразумении сказанного и чем более нам открывается связь и соотнесенность элементов в системе целого, тем более очевидными становятся

⁴³ Пример подобных иносказаний, их анализ см. в работе: «Поэтика „Анны Карениной“ (система неоднозначных мотивов)» (раздел *Приложения*).

довольно жесткие границы смысла, отведенные каждому элементу этой системы. «Ясный сокол» поначалу имеет и более широкий, и не совсем тот смысл, какой он приобретает, соединившись с «хищной птицей», «глухарем» и т. д. Однако в силу диалектики отношений мотива и темы он в сущности заключал в себе ее всю с самого начала и был свободен от нее как раз настолько, насколько разнообразие содержащихся в нем значений этой темой не поглощалось. Но если не поглощалось этой темой, не значит, что вообще не поглощалось: ведь в эпическом произведении развивается не одна тема.

Как бы то ни было, мотив в конкретном контексте и представляет тему, и демонстрирует свою относительную свободу от нее, и художнику, конечно, важна и та сторона, и другая, поскольку он все связывает в единое целое, предварительно разделяя. Будучи относительно свободным, мотив (благодаря этой свободе) открыт, как говорилось, другим тематическим связям.

Но то же самое происходит и с темой. В результате тех трансформаций, которые она претерпевает в конкретной соотнесенности конкретных своих элементов, она отвечает уже не только на вопрос: о чем сказано, а и на вопрос: что именно об этом сказано? Это близкие, но разные вопросы. Ведь мы, читая текст, узнаем не просто о «птицах», но либо о «соколе», либо о «глухаре», либо о «совах» и т. д. Между этими отдельными представлениями устанавливается не какая угодно, а вполне определенная (и только определенная) связь, опирающаяся на логику конкретного контекста и логику его соотнесенности с более широким тематическим целым.⁴⁴ Иначе говоря,

⁴⁴ Как раз поэтому отдельные мотивы художественного текста (как и самый текст) не бесконечно многозначны; они всегда включены в ту или иную упорядоченную систему, ограничивающую их значения. Это подчеркнул А. П. Скафтымов, говоря о теории А. А. Потебни: «Положение Потебни о „многозначности образа” ни в какой мере не узаконяет разнотолкование критики, оно лишь причинно объясняет существование неодинаковых восприятий и интерпретаций. Нормативное приятие исторически существующих разноречий представляется нам главной ошибкой последователей и продолжателей Потебни» (*Скафтымов А. П.* Тематическая компози-

мы воспринимаем тему (то, о чем сказано) вместе с ее осмыслением (что именно об этом сказано). Вот почему, анализируя отдельные мотивы, относящиеся к теме «птиц», в их конкретной форме, а также в их соотносительности с конкретным контекстом и однородным для них тематическим целым, мы естественно и неизбежно вступали в область истолкования художественного произведения. В результате анализа, как мы видели, эта тема оказалась подчиненной другой, обнимающей ее в своем значении теме — преследования (преследователя, мучителя) и жертвы; охоты (охотника) и добычи.

Таким образом, тема и в отдельных своих элементах, и в своем завершенном итоге, предполагающем уже ее осмысление, одновременно и замкнута (как некое самостоятельное целое), и открыта для связи с более широким тематическим материалом — с тематикой художественного произведения во всем ее объеме. В отдельных своих мотивах каждая тема выходит в тематику произведения на уровне некоторых их «свободных» (т. е. совсем не использованных или не до конца использованных, подхватываемых далее) значений; а в своем завершенном итоге — на уровне общих понятий. Но сама эта тема и каждый ее элемент остаются вполне очерченными в своих границах, поскольку усваиваемые другими темами значения отдельных ее мотивов, даже и при прямом повторе, уже не являются ее значениями (так, «мечтания в розовом цвете», соотношенные с утром творения и грезой о «золотом веке», не принадлежат той теме, где они мирно уживаются с «хищной птицей»).

Именно потому, что мотивы несут разные значения и далеко не все из этих значений лежат на поверхности

ция романа «Идиот». С. 30). «Нормативное приятие» любых и всяких «разноречий» усматривается в известном тезисе некоторых западных герменевтиков («любая интерпретация правомерна, если она существует») и всех тех, кто по разным причинам воспринимает дисциплину мысли, без которой нет науки, как непереносимо тяжкую обузу, мешающую безудержному полету всевозможных фантазий. См. об этом: *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 62—63.

вещей, высказаны «открытым текстом», первый и часто наиболее трудный шаг в анализе художественного произведения заключается как раз в выяснении его тематического «состава». Любой, не замеченный нами, но принадлежащий теме мотив может и дополнить, и решительно изменить ее осмысление, а вместе с тем и осмысление произведения в целом.

В первом письме Макара Алексеевича говорится о «занавесочке», загнутый уголок которой вызвал у героя ощущение счастья: «Вижу, уголочек занавески у окна вашего загнут и прицеплен к горшку с бальзаминном, точнехонько так, как я вам тогда намекал» (1, 13); «Премило, не правда ли? Сижусь ли за работой, ложусь ли спать, просыпаюсь ли, уж знаю, что и вы там обо мне думаете, меня помните, да и сами-то здоровы и веселы. Опустите занавеску — значит, прощайте, Макар Алексеевич, спать пора! Подымете — значит, с добрым утром, Макар Алексеевич, каково-то вы спали, или: каково-то вы в вашем здоровье, Макар Алексеевич? (...) Хитро, не правда ли? А ведь придумочка-то моя! А что, каков я на эти дела, Варвара Алексеевна?» (1, 14).

Усвоенный темой счастья в прямой последовательности мотивов, разговор Макара Алексеевича о «занавесочке» приобретает неожиданный смысл, если несколько шире раздвинуть границы конкретного контекста. Ассоциации подобия и смежности (обычная метонимия): угол занавески, приоткрывающий окно, → растворенное окошко, — дополняют сказанное еще одним мотивом: «(...) растворили окошко; солнышко светит (...)» (I, 14). Благодаря этому мотиву света смысл ранее сказанного изменяется. Невинные счастливые признания Макара Алексеевича для Вареньки оборачиваются примерно так: только и свету в окошке, что Макар Алексеевич, или: единственный свет в окошке — Макар Алексеевич. В результате такого изменения смысла по-особому начинают звучать другие мотивы («Премило, не правда ли? (...) Хитро, не правда ли? А ведь придумочка-то моя! А что, каков я на эти дела, Варвара Алексеевна?»). В этом новом своем повороте разговор о «занавесочке» передает не только тему недолгого счастья Макара Алексеевича од-

нажды весенним вечером и потом — утром, но и гораздо более серьезную тему, проходящую через весь роман (отношений благодетеля и того, кому он помогает).

Не все темы сразу очевидны, и точка, подтверждающая относительную законченность смысла в конце каждого предложения, для некоторых мотивов исчезает, как видим, ради более широкого контекста. Такие темы развиваются подспудно, параллельно тому, что прямо говорится героем в соответствии с отпущенным ему автором пониманием и строем чувств. Благодаря этим темам возникают особые планы общего рассказа, одни из которых бывают в пределах сознания героя, другие — вне его и принадлежат исключительно автору, говорящему с читателем на языке чуждых герою значений тех же слов.⁴⁵

В приведенном примере автор создает такой план с помощью метонимии, не выходя за «лингвистические» границы текста: ближайшие же слова из сказанного героем по-новому освещают предыдущие мотивы. Но, идя тем же самым путем (с помощью той же метонимии), автор может изменять значение слов благодаря цитате.

Цитата, будучи частью какого-то особого целого, влечет за собой тот контекст, которым она окружена в источнике, и этот контекст начинает играть в произведении ту же роль, которую играют мотивы основного рассказа. Вот почему и необходимо расширить «лингвистические» границы текста в его литературоведческом анализе. Без привлечения того, что находится за узко понимаемыми пределами текста, мы не сможем осмыслить самый текст. Только библейские отсылки и те значения (библейские и не библейские), какие их сопро-

⁴⁵ Если прибегнуть еще раз к образной аналогии Толстого, достаточно наглядно иллюстрирующей эту мысль, то соотношение внешних и глубинных тем будет выглядеть примерно так, как это обозначено в черновиках «Анны Карениной»: «Она (Анна. — В. В.) все эти последние (...) месяца как бы прищуриваясь глядела на свое прошедшее, с тем, чтобы не видеть его всего до глубины, а видеть только поверхность (...) Она, как в этих картинках, которые сучьями деревьев образуют фигуру, нарочно видела одни деревья, а не фигуры, которые они образовывали» (Толстой Л. Н. Полн. Собр. соч. Т. 20. С. 472).

вождают, организуют такие тематические планы «Бедных людей», которые нельзя увидеть среди того, что говорится «открытым текстом». Лишь в подспудных планах общего высказывания, в смыслах, принадлежащих автору, а не его герою, благодаря цитате, а не независимо от нее, становится понятным, например, знаменательное начало его романа, оно должно быть передано словами: «и был вечер, и было утро» — день восьмой. Ср.: «*Вчера* я был счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив! (...) *Вечером* (...) просыпаюсь, свечку достал, приготавливаю бумаги, чиню перо (...) чуть поработаешь *вечером*, попишешь что-нибудь, *наутро* и (...) Опустите занавеску — значит (...) *спать пора!* Подымете — значит, с *добрым утром* (...) Что это какое *утро* сегодня хорошее...» (I, 13, 14. Курсив мой. — В. В.).

Итак, вчера вечером и сегодня утром, 8-го апреля. Отсчет дней, как во время творения мира, идет с вечера до утра. Автор «Бедных людей», спрятавшийся за своим героем, описывает историческое настоящее, пути и судьбы человеческие, насколько их можно разглядеть при «свечке» в сумерках не то ночи, не то дня (вернее, не только ночи, но и дня), освещая сказанное из глубины идущим смыслом. Ср. слова Вольтера, которые любил повторять Фурье: «Но какой густой мрак окутывает еще природу». Фурье взял их в качестве эпитафии к первой большой своей работе «Теория четырех движений и всеобщих судеб», впервые опубликованной в 1808 г. и дважды переиздававшейся в первом томе полного собрания сочинений философа в 1841 и 1846 гг.⁴⁶ Автор «Бедных людей» (1846 г.), как и Фурье, хотел разогнать этот мрак трезвой мыслью о настоящем, а вместе с тем и обнадеживающей верой в счастливое для всех и прекрасное будущее. Он сделал это в форме романа с помощью тщательно обдуманных художественных средств.

Рассуждая о темах и мотивах, мы оставили в стороне действие и характеры действующих лиц. По своей тематической природе эти сложные компоненты эпического

⁴⁶ См.: *Фурье III*. Избр. соч. М.; Л., 1951. Т. 1. С. 83.

произведения не отличаются от любой другой тематики (со всеми идущими отсюда следствиями), а те особенности, которые им присущи, в общем и главном были указаны еще Аристотелем.

Представлялось более важным обсудить теоретические вопросы в широком плане — вне какой бы то ни было специфики, кроме специфики того материала, с которым имеет дело искусство слова.

Такой подход обнимает единым взглядом все произведение, начиная с простейшей единицы и кончая самыми сложными их комплексами. Он учитывает не только статику завершеного целого, но и движение меняющихся, варьирующихся смыслов. Иногда они расширяются, иногда, напротив, сужаются и всегда — уточняются и конкретизируются по ходу рассказа. Ведь всякая тема, будучи *общим понятием*, в своих свойствах и атрибутах каждый раз заново определяется в произведении через поясняющие ее мотивы.

Такой подход позволяет также показать, какое значительное содержание может заключаться в том, что Аристотель назвал бы «вставками», а мы называем внесюжетными элементами эпического текста. В качестве примера были взяты лишь некоторые темы и мотивы романа «Бедные люди».

Совершенно ясно, однако, даже и из этого примера, что «вставки», в принципе, могут быть более существенны для мысли автора, чем сюжет (действие), которому ничего не стоит сделаться лишь художественной мотивировкой для введения внесюжетного материала. Это легко заметить в художественной прозе философского, публицистического толка. В любом случае сюжет был и остается лишь одним из способов выражения и организации темы, важность которой выясняется из ее взаимоотношений с прочей тематикой эпического рассказа. Какому-нибудь удачно найденному общему положению, как мы увидим дальше, ничего не стоит подчинить себе и сам сюжет. Это основательно корректирует рассуждения Аристотеля. Корректирует, но не отменяет. Ведь в истории любых наук бывает так, что новые и новейшие факты вносят то менее, то более радикальные изменения в

самые продуманные теории. А здесь в виде этих фактов выступает неизвестный Аристотелю и огромный опыт искусства слова, накопленный в течение столетий.

В заключение подчеркнем один момент, о котором уже говорилось. Он трудно уловим для строгих формулировок теоретической мысли. Речь идет об отношении тематики и идей, о материальном воплощении в художественном произведении взгляда автора на изображаемые им предметы. А. В. Михайлов пишет: «(...) такая проблема — совмещение идеи и материала — была животрепещущей задачей философии и эстетики, как и самого искусства, в гегелевскую эпоху, которая была и эпохой нарождавшегося реализма. Тем не менее и теперь мы еще встречаемся с ней, как с научной проблемой, не разрешенной до конца творчески и теоретически».⁴⁷

Разрешение указанной проблемы художником — дело его ума и таланта. Но в сугубо научном, теоретическом плане предложенное здесь понимание темы и составляющих ее элементов, на наш взгляд, дает самый простой ответ на этот действительно мудреный вопрос. Анализируя художественное произведение и рассматривая *тему как понятие (и представление, и мысль, т. е. то, что можно вообразить, и то, что можно помыслить) и тематику как связь и систему понятий, мы естественно переходим от предметной стороны эпического рассказа к его осмыслению — осмыслению, предложенному автором в самом тексте.* При таком подходе исследование тематического материала непременно означает исследование идейной концепции.

⁴⁷ Михайлов А. В. Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 70.

Глава четвертая

ЛОГИКА ПОЛОЖЕНИЙ

(«тот свет» в «Преступлении
и наказании» Ф. М. Достоевского)

Для начала сошлюсь на слова Достоевского. В связи с работой над «Двойником» он писал брату 3 сентября 1845 г.: «Голядкин выиграл от моего сплина. Родились две мысли и одно новое положение» (28, 1, 112). Слово «положение», по-видимому, более или менее соответствует слову «ситуация», являясь русским его вариантом.¹ То или иное «положение» может определять выбор сюжета, может оказаться в стороне от сюжетных событий, может предупреждать и вызывать эти события, может сопровождать их, — наконец, быть их результатом. Самостоятельная ценность «положения» в сравнении с «мыслью» (и добавим — характером, событием, сюжетом), судя по замечанию Достоевского, очевидна. Думается, что эта ценность находится в прямой зависимости от возможностей, которые заключены в самом существе, т. е. в логической природе таких «положений», либо возникающих по ходу повествования, либо взятых за его основу. Именно об этой логике «положений», которую мы продемонстрируем на примере анализа одной

¹ Согласно Далю, «положение», в частности, означает: «Состоянье, обстоятельства, отношения» (*Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб., 1882. Т. 3. С. 256*). Современный словарь поясняет его значение так: «Состояние, обусловленное какими-л(ибо) обстоятельствами (...) Ситуация, в которую автор ставит героев (...)» (*Словарь русского языка: В 4 т. М., 1983. Т. 3. С. 266*).

из сложных тем романа «Преступление и наказание» (сложной потому, что она подчиняет себе ряд других, более мелких), и пойдет речь.²

Совершив преступление и убив старушонку-процентщицу, Раскольников, как известно, убил не только ее, но и себя. В разговоре с Соней герой сам подчеркивает это обстоятельство, выдвигая его на первый план: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!.. А старушонку эту черт убил, а не я...» (6, 322). Реакция Сони на признание Раскольникова несет тот же смысл: «Вдруг, точно пронзенная, она вздрогнула, вскрикнула и бросилась сама не зная для чего, перед ним на колени.

— Что вы, что вы это над собой сделали! — отчаянно проговорила она и, вскочив с колен, бросилась ему на шею (...)» (6, 316). Но, конечно, самоубийство и убийство здесь одно и то же «дело»; и если черт руками Раскольникова расправился со старушонкой, то он же помог герою «ухлопать» и самого себя.

Характерные мотивы, сопутствующие преступлению, с самого начала рисуют героя, решившегося на злое «дело», и как палача, и как жертву (и убийцей, и потерпевшим). Так, случайно услышав, что Лизаветы не будет дома и старуха «останется дома одна», Раскольников вернулся к себе «как приговоренный к смерти» (6, 52). «Последний же день, так нечаянно наступивший (...)» подействовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественной силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать» (6, 58); «Так, верно, те, которых ведут на казнь, — думает Раскольников, идя с топором, услужливо подброшенным ему «бесом» (6, 59—60), и повинувшись именно его неестественной силе, — прилепливаются мыслями ко всем предметам, которые им встречаются на дороге» (6, 60).

В сцене ожидания у запертой двери преступник ничем не отличается от своей жертвы: «Кто-то неприметно

² Другой пример (анализ сцены скачек) см. в *Приложении I*: «Поэтика „Анны Карениной“ (система неоднозначных мотивов)».

стоял у самого замка и точно так же, как он здесь, снаружи, прислушивался, притаясь изнутри и, кажется, тоже приложив ухо к двери...» (6, 61). Страх, который, как думается, должна была бы испытывать только жертва, охватывает и убийцу: «Старуха взглянула было на заклад, но тотчас же уставилась глазами прямо в глаза незваному гостю. Она смотрела внимательно, злобно и недоверчиво. Прошло с минуту; ему показалось даже в ее глазах что-то вроде насмешки, как будто она уже обо всем догадалась. Он чувствовал, что теряется, что ему почти страшно, до того страшно, что кажется, смотри она так, не говори ни слова еще с полминуты, то он бы убежал от нее» (6, 62).

Немного позднее, будучи запачканным пролитой кровью, Раскольников с ужасом вслушивается в шаги человека, поднимающегося в его квартиру. Убийца оказывается на месте жертвы, которой, в отличие от него, никакие земные опасности уже не страшны: «Сюда! И вдруг показалось ему, что он точно окостенел, что это точно во сне, когда снится, что догоняют, близко, убить хотят, а сам точно прирос к месту и руками пошевелить нельзя. И наконец, когда уже гость стал подниматься в четвертый этаж, тут только он весь вдруг встрепенулся и успел-таки быстро и ловко проскользнуть назад из сеней в квартиру и притворить за собой дверь. Затем схватил запор и тихо, неслышно, насадил его на петлю (...) Кончив всё, он притаился не дыша, прямо сейчас у двери. Незванный гость был уже тоже у дверей. Они стояли теперь друг против друга, как давеча он со старухой, когда дверь разделяла их, а он прислушивался» (6, 66—67). Но теперь преступника и жертву ничто не разделяет: они заперты на один запор и находятся по одну сторону двери, какую бы дверь этот запор ни запирали — старухину ли квартиру, которую Раскольников отныне (после того, как он там, по словам Свидригайлова, «накуролесил» — 6, 373) имеет основания считать своей (поэтому, в частности, позднее он ее и «нанимает» — 6, 133—135), его ли жалкую каморку, в которой, как она ни мала, старуха тоже имеет все основания поселиться: «— А крючком кто ж заперся? — возразила Настасья, — ишь, запи-

рать стал! Самого, что ль, унесут? Отвори, голова, про-
снись!

„Что им надо? Зачем дворник? Всё известно. Сопротив-
ляться или отворить? Пропадай...”

Он привстал, нагнулся вперед и снял крюк.

Вся его комната была такого размера, что можно было
снять крюк, не вставая с постели» (6, 73).

Кстати, о запоре. По-видимому, не запертая во время
преступления дверь и была для Порфирия «черточкой»,
напоминающей среди совокупности косвенных указаний
реальную улику: «— Нет, Родион Романыч, не ошиба-
юсь. Черточку такую имею. Черточку-то эту я и тогда ведь
нашел-с; послал Господь!

— Какую черточку?

— Не скажу какую...» (6, 350). Ср. недавние его слова:
«〈...〉 тут видна решимость на первый шаг 〈...〉 решился, да
как с горы упал или с колокольни слетел, да и на преступ-
ление-то словно не своими ногами пришел. Дверь за
собой забыл притворить...» (6, 348). И раньше: «— А ведь
я к вам уже заходил третьего дня вечером; вы и не знаете?
〈...〉 Зашел, а комната настезь; осмотрелся, подождал, да
и служанке вашей не доложил — вышел. Не запираете?»
(6, 343).³ И еще: «Все вместе вышли.

— Не запираешь разве? — спросил Разумихин, сходя
с лестницы вслед за ним.

— Никогда!.. Впрочем, вот уже два года хочу все замок
купить, — прибавил он небрежно. — Счастливые ведь
люди, которым запирасть нечего? — обратился он, смеясь,
к Соне» (6, 186).

Но сам Раскольников к «счастливым людям» уже не
относится: после совершенного преступления ему есть
что запирасть и в чем запирасться — в противоположность
Миколке, который, по убеждению Порфирия, в своих
словах и взятой на себя чужой вине «еще отопрется» (6,
348). В известном смысле герой теперь более или менее

³ В черновиках романа Разумихин прямо говорит Бакавину (Зо-
симову окончательного текста): «В том-то и дело, что эта незапертая
дверь — выходит, драгоценнейший факт и на нем вся штука основыва-
ется» (7, 67). Имеется в виду фактическая, материальная сторона
обвинений Порфирия.

всегда на крючке и запоре, закрывает ли он дверь или оставляет открытой настежь. Ср.: «Он склонился к Заметову как можно ближе и стал шевелить губами, ничего не произнося; так длилось с полминуты; он знал, что делал, но не мог сдержать себя. Страшное слово, как тогдашний запор в дверях, так и прыгало на его губах: вот-вот сорвется; вот-вот только спустить его, вот-вот только выговорить!

— А что, если это я старуху и Лизавету убил? — проговорил он вдруг и — опомнился» (6, 128; ср.: 125). Но в свое время (и в самый важный момент), следуя прежней привычке, герой не то что не мог, а действительно забыл запереться, как забыл и о своей шляпе — «смешной» и «слишком приметной» (6, 7, 60). Бес, который владел рассудком и волей Раскольникова (6, 52), ведя его на «казнь», не без злобной насмешки заставил его пропустить эти «мелочи», и тот дважды «прошляпил». Ср. также созвучие в словах «черт» и «черточка», намекающее на коварную природу этой забывчивости. Ведь если первая оплошность, при всей ее видимой примечательности, осталась никем не замеченной, то вторая имела роковые последствия: она толкнула героя еще на одно, совсем не нужное в его расчетах и лишнее убийство, так как, будь заперта дверь в квартиру, Лизавета в нее беззвучно бы не вошла.

Мы выбрали мотивы, касающиеся незапертой двери, пояснили логику их появления и их связь. Но вернемся на место преступления, где Раскольников, более или менее обдуманно сыграв роль палача, неожиданно для себя очутился у запертой на этот раз двери в виде жертвы.

«— Да что они там, дрыхнут или передушил их кто? Тррреклятые! — заревел он (Кох. — В. В.) как из бочки <...> У, треклятые, спят они, что ли?» (6, 67). Это «они» включает всех находящихся по другую от Коха сторону двери — старуху, Лизавету и самого Раскольникова, придушенных одной петлей топора, потом запора (напомним: «он притаился не дыша») и погруженных в страшный сон («<...> это точно во сне, когда снится, что догоняют, близко, убить хотят», и затем: «В самом деле, точно всё это снилось» — 6, 67). Здесь же помимо старухи,

Лизаветы и Раскольникова есть еще один персонаж, который, в отличие от них, не только не спит, но, как известно, и не дремлет. Это черт.

Он все время был вместе с Раскольниковым. Он всех и все знает. Ср.: «— Неужели нет никого? — звонко и весело закричал подошедший <...>

— Да черт их знает» (Там же). И далее: «Сама мне, ведьма, час назначила <...> Да и куда к черту ей шляться, не понимаю?» (6, 67—68). Но как раз это понятно, потому что куда же, как не к черту, ведьме и шляться, только к нему. Да ей не нужно и далеко ходить, ей вообще не нужно шевелиться, ведь черт рядом. Не случайно он то и дело поминается в этой сцене:

«— Однако он, черт...

Время проходило <...>

— Однако черт! — закричал он (Кох. — В. В.) вдруг и в нетерпении, бросив свой караул, отправился тоже вниз <...>

— Господи, что же делать!

Раскольников снял запор и пустился вниз.

Он уже сошел три лестницы, как вдруг послышался сильный шум ниже, — куда деваться! Никуда-то нельзя было спрятаться. Он побежал было назад, опять в квартиру.

— Эй, леший, черт! Держи!» (там же).

В этой последовательности мотивов ясно, что черт имеет непосредственное отношение к Раскольникову. Однако продолжение вносит некоторую поправку и уточнение: «С криком вырвался кто-то внизу из какой-то квартиры и не то что побежал, а точно упал вниз, по лестнице, крича во всю глотку:

— Митька! Митька! Митька! Митька! Митька! Шут те дери-и-и!» (6, 68—69).

Выходит, что черта *Митькой звали*; иначе говоря, в самый тревожный и мучительный для героя момент он исчез.⁴ «Подслуживаясь» Раскольникову в их «общем

⁴ И. Ф. Анненский пишет: «Черт вошел в роман лишь эпизодически, но в мыслях (автора. — В. В.) место его было, по-видимому, центральное и, во всяком случае, значительное. Это несомненно» (*Анненский И. Ф. Вторая книга отражений // Анненский И. Книги отражений.*

деле» (6, 53), черт оставил героя одного за это «дело» расплачиваться. И расплачиваться по полному счету. Ибо закладывая «ведьме» дощечку с железной полоской, герой одновременно закладывал черту свою душу. Отсюда запоздалый страх Раскольникова перед распиской в получении даже законных денег. Ведь все такие «расписки» вносятся в конце концов в одну и ту же «книгу» — книгу собственной его судьбы и жизни.⁵ Ср.: «— По мне что же-с. Вот только бы насчет расписочки следовало бы-с.

— Нацарапает! Что у вас, книга, что ль?

— Книга-с, вот-с.

— Давайте сюда ⟨...⟩

— Не надо, — сказал Раскольников, отстраняя перо.

— Чего это не надо?

— Не стану подписывать.

— Фу, черт, да как же без расписки-то?

— Не надо... денег...

— Это денег-то не надо! Ну, это, брат, врешь, я свидетель!» (6, 94). Действительно, Разумихин может подтвердить, что Раскольникову очень и очень нужны были деньги. И хотя за деньгами Раскольников к Разумихину уже «после *того*» пришел (6, 87—89), но отправился он к нему с той же целью еще до *этого*: «Гм ⟨...⟩ к Разумихину я пойду, это конечно... но — не теперь... Я к нему... на другой день, после *того* пойду, когда уже *то* будет кон-

М., 1979. С. 198). И. Ф. Анненский не говорит, какой эпизод или эпизоды он имеет в виду, ведь в «Преступлении и наказании», в отличие от «Братьев Карамазовых», черт нигде не появляется собственной персоной. Но критик правильно уловил общую тенденцию.

⁵ Преподобный Варсонофий Оптинский говорил, например, своим духовным чадам: «Жизнь — это книга. Листы ее — это события нашей жизни, все — от важных до ничтожных случаев. В нашей жизни нет ничего, что не имело бы значения, только мы-то часто этого не понимаем, и лишь просветленные Божественной благодатью умы понимают смысл каждого случая. В книге бывают опечатки. В жизни бывают ошибки, часто труднопоправимые, и Господь может исправить их...» (*Преподобный Варсонофий Оптинский. Духовное наследие. Житие. Келейные записки. Беседы с духовными чадами. Воспоминания духовных чад. Духовные стихотворения. Свято-Троицкая Сергиева Лавра. 1999. С. 248*).

чено и когда всё по-новому пойдет» (6, 44—45). За деньги же и вещи, которые Раскольников взял не у Разумихина, а у «ведьмы», герой, сам того не ведая, черту уже расписался — чужим и собственным потом, чужой и собственной кровью. Ср.: «Да чтой-то вы какой бледный? Вот и руки дрожат! Искупался, что ль, батюшка?» (6, 62). И затем: «〈...〉 все эти мучения до того его обессилили, что он едва двигался. Пот шел из него каплями; шея была вся смочена. „Ишь нарезался!“ — крикнул кто-то ему, когда он вышел на канаву» (6, 70).

Что же касается договора с дьяволом, скреплявшегося этой распиской, то он был составлен раньше — во время мечтаний и бреда героя в углу, во время его арифметических выкладок и расчетов, оправдывавших безбрежные притязания на величие, а вместе с ними — грех и преступление.

Эти выкладки и расчеты Раскольникову кажутся безупречными: «〈...〉 весь анализ, в смысле нравственного разрешения вопроса, был уже им покончен: казуистика его выточилась, как бритва, и сам в себе он уже не находил сознательных возражений» (6, 58). Между тем «весь анализ» был произведен в помрачении ума, в дьявольском наваждении. Ср. ранее: «„Господи! — молил он, — покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!“ 〈...〉 Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода, свобода! Он свободен теперь от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!» (6, 50). И затем:

«— О, молчите, молчите! — вскрикнула Соня 〈...〉 — От Бога вы отошли, и вас Бог поразил, дьяволу предал!..

— Кстати, Соня, это когда я в темноте-то лежал и мне всё представлялось, это ведь дьявол смущал меня? а?» (6, 321). Ср.: «Все бесы покушаются сначала помрачить наш ум, а потом уже внушают то, что хотят; ибо если ум не смежит очей своих, то сокровище наше не будет похищено...».⁶ Ср. также: «Змию же лукавому, разнообразные устрояющему против нас козни с помощью наших стра-

⁶ Преподобного отца нашего *Иоанна*, игумена Синайской горы, *Лествица* в русском переводе. 7-е изд. Сергиев Посад. 1908. С. 129.

тей, преобразуящемуся в Ангела света и вещи преобразуящему в то, чем они не суть, показуя тьму светом и горькое сладким, не внимайте». И далее: «(...) посмотри (...) каково тщание и рачение у диавола; как он, *яко лев рыкая ходит, иский кого поглотити* (1 Петр. 5:8), кого схватить, как ловитву, отчасти или всецело. Ибо он, когда ухватит кого отчасти, не довольствуется тем, но все простирается на худшее, пока не причинит смерти греховной, — именно: покушается он сделать, чтоб мы приняли прилог, потом, чтоб в сердце замыслили что-либо худое; осквернив же и заразив таким образом душу, он соблазняет ее выступить из пределов естества и делает ее безумною (...) и слепую, стремящуюся к недолжному: вместо света ко тьме, вместо сладости к горести, вместо жизни к смерти».⁷

Существует четыре ступени греха, постепенно овладевающего сердцем и мыслью человека: «(...) помышлять о грехе, соглашаться с помышлением, выражать словом греховное помышление; четвертое же — исполнять это помышление делом. В последнем случае уже не отвращается гнев Божий».⁸

Именно потому, что черт уже владел достаточно надежной распиской и закладом, он и мог себе позволить отчасти добровольно, отчасти вынужденно (поскольку

⁷ Св. отца нашего *Феодора Студита* Подвижнические монахам наставления // Добротолюбие. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992. Т. 4. С. 409, 414; ср.: 512—513.

⁸ *Отечник*, составленный святителем Игнатием (Брянчаниновым). 3-е изд. СПб., 1891. Ч. 1. С. 369. Эти четыре ступени обнимают более дробное деление нарастающей силы греховного состояния, обычно встречающееся в православной аскетике. См., например: Преподобного отца нашего *Иоанна*, игумена Синайской горы, *Лествица*... С. 125. В любом случае греховное помышление предшествует делу. Ср.: «Не злоупотребляй мыслями, чтоб по необходимости не злоупотреблять и вещами: ибо если прежде не согрешишь мысленно, то никогда не согрешишь делом» (*Св. Максим Исповедник* // Добротолюбие. Т. 3. С. 191). Соображение о том, что теория Раскольникова, ведущая его к злодейству, и является главным его преступлением, была высказана одним из ранних критиков романа — А. М. Бухаревым. См. об этом: *Дмитриев А. П.* А. М. Бухарев (архимандрит Феодор) как литературный критик // Христианство и русская литература. СПб., 1996. Сб. 2. С. 191.

не его позвал Раскольников в тяжелую минуту, ср.: «Господи, что же делать!») отлучиться, чтобы вслед за этой минутной отлучкой тотчас пуститься с героем в «новую жизнь». Ср.: «„Что, неужели уж начинается, неужели это уж казнь наступает? Вон, вон так и есть!” Действительно, обрезки бахромы, которую он срезал с панталон, так и валялись на полу, среди комнаты, чтобы первый увидел! „Да что же это со мною!” — вскричал он опять как потерянный» (6, 72), и затем, когда Раскольников уже «схоронил концы» и тщательно уничтожил все «улики»: «А черт возьми это всё! — подумал он вдруг в припадке неистощимой злобы. — Ну началось, так и началось, черт с ней и с новою жизнью!» (6, 86). И, уж конечно, он с ней, с этой «новою жизнью», потому что ради нее черт герою так и «подслуживался» (6, 53).

Позднее Раскольников говорит Соне: «Я хотел тебе только одно доказать: что черт-то тогда меня потащил (на преступление, на «общее дело». — *В. В.*), а уж после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все! Насмеялся он надо мной, вот я к тебе и пришел теперь! Принимай гостя! Если б я не вошь был, то пришел ли бы я к тебе?» (6, 322).

Вопрос о том, почему он пришел к Соне, не так прост, как герой думает. Но то, что черт над ним посмеялся, — это точно.

Поманив мечтой быстрого и легкого достатка, черт обратил в ничто, в совершенный хлам тот «капитал», который Раскольников добывал с такой мукой.⁹ Ср.: «— А тебе бы сразу весь капитал?

Он странно посмотрел на нее (*Настасью*. — *В. В.*).

— Да, весь капитал, — твердо отвечал он помолчав.

— Ну, ты помаленьку, а то испугаешь; страшно уж очинна» (6, 27). И затем: «{...} Что у те в руках-то?

⁹ Это трансформация фольклорного мотива: богатство, получаемое с помощью нечистой силы, превращается в рухлядь, навоз, рассыпается прахом, исчезает (ср., например, у Гоголя «Заколдованное место»). В сущности так же обстоит дело и с точки зрения христианских понятий, с той только разницей, что здесь любое богатство, любой «капитал» материальной природы — пепел и прах, оно вообще не заслуживает заботы.

Он взглянул: в правой руке у него отрезанные куски бахромы, носок и лоскутья вырванного кармана. Так и спал с ними. Потом уже, размышляя об этом, вспомнил он, что, и полупросыпаясь в жару, крепко-накрепко стискивал всё это в руке и так опять засыпал.

— Ишь лохмотьев каких набрал и спит с ними, ровно с кладом... — И Настасья закатилась своим болезненно-нервическим смехом. Мигом сунул он всё под шинель и пристально впился в нее глазами» (6, 73). И еще: «— Бредил я что-нибудь?

— Еще бы! Себе не принадлежали-с.

— О чем я бредил? <...>

— Эх ведь наладит! Уж не за секрет ли какой боишься? Не беспокойся: о графине ничего не было сказано. А вот о бульдоге каком-то, да о сережках, да о цепочках каких-то, да о Крестовском острове <...> много было говорено. Да кроме того, собственным вашим носком очень даже интересоваться изволили, очень! Жалобились: подайте, дескать, да и только. Заметов сам по всем углам твои носки разыскивал и собственными, вымытыми в духах, ручками, с перстнями, вам эту дрянь подавал. Тогда только и успокоились, и целые сутки в руках эту дрянь продержали; вырвать нельзя было <...> А то еще бахромы на панталоны просил, да ведь как слезно! Мы уж допытывались: какая там еще бахрома? Да ничего разобрать нельзя было...» (6, 98—99).

Черт не просто обобрал героя до бахромы и нитки. Он ограбил его более капитально, отняв жизнь, не имевшую в глазах Раскольниковца до поры до времени особой цены, а потом обернувшуюся величайшим богатством даже на «аршине пространства» (6, 123, 132, 147, 327), и покусившись на его душу. «Таково-то коварство дьявола: доверившихся ему он выводит за пределы, положенные для нас Богом, как будто бы мы могли иметь гораздо более <...> А обольстив нас такими надеждами и лишив благодати Божией, он не только ничего более не сообщает нам <...> но и не допускает возвратиться в прежние пределы, в которых мы были безопасны, а всюду заставляет нас блуждать и нигде не дает остановиться. Таким образом он и перевозданного

человека довел до изгнания из рая. Наделив его надеждою большего ведения и почести, диавол лишил его и того, чем он прежде спокойно пользовался. Человек не только не сделался равным Богу, как обещал ему диавол, но и подпал под иго смерти...».¹⁰ Примерно в таком положении (с той только разницей, что дьявол соблазнил героя возможным величием не благодаря особому ведению, но благодаря материальному, земному богатству) оказался Раскольников, когда он сделал свое и не свое «дело» и убил как других, так и себя. Приведенные мотивы ясно рисуют сложившуюся ситуацию.

В соответствии с логикой этого положения герой уже никак не может оставаться вполне живым. Он «помертвел» после первого же убийства (хотя с самого начала, т. е. еще до преступления, но, безусловно, в связи с ним он тоже был не очень здоров¹¹): «Вдруг послышалось, что в комнате, где была старуха, ходят. Он остановился и притих, как мертвый» (6, 64). И второе убийство, разумеется, не могло его оживить: «„Не скользнуть ли разве в подворотню какую-нибудь и переждать где-нибудь на незнакомой лестнице? Нет, беда! А не забросить ли куда

¹⁰ Иже во святых отца нашего *Иоанна Златоустого*, архиепископа Константинопольского Избранные творения. Беседы на Евангелие от Иоанна Богослова. М., 1993. Т. 1. С. 55.

¹¹ И. Ф. Анненский пишет: «(...) наказание в романе чуть что не опережает преступление» (*Анненский И.* Вторая книга отражений. С. 191). Если с болезнью героя увязывать представление о наказании (а так здесь и следует сделать), то наказание действительно начинается до преступления (убийства), и именно — с греховной мысли о его дозволенности. Раньше, чем И. Ф. Анненский, и с большей определенностью, чем он, сходную идею высказал А. М. Бухарев, по мнению которого, само злодеяние Раскольникова, будучи прямым результатом преступной теории, — в известном смысле «казнь» за нее. См.: *Дмитриев А. П.* А. М. Бухарев (архимандрит Феодор) как литературный критик. С. 192. К этой же мысли с другой стороны пришел Синъя Кори: «Можно сказать, что для Раскольникова убийство есть смертная казнь, преступление есть наказание» (*Кори С.* Смерть в сюжетном построении романа «Идиот» // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1997. Т. 14. С. 136). Ср. также: *Кожин В.* «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского // Три шедевра русской классики. М., 1971. С. 175—176.

топор? Не взять ли извозчика? Беда! Беда!” Наконец вот и переулочек; он поворотил в него полумертвый...» (6, 69—70). После нескольких часов, проведенных в бреду, в лихорадочном (и не только лихорадочном) жару и ознобе (6, 71, 73), Раскольников решил «выйти куда-нибудь и (...) выбросить (...) сейчас, сию минуту, не медля!» все запятнанное кровью тряпье, но «опять оледенил его нестерпимый озноб (...) Он порывался с дивана несколько раз, хотел было встать, но уже не мог. Окончательно разбудил его сильный стук в двери.

— Да отвори, жив аль нет? И все-то он дрыхнет! — кричала Настасья, стуча кулаком в дверь, — целые дни-то деньские, как пес, дрыхнет! (...)

— А може, и дома нет! — проговорил мужской голос. „Ба! это голос дворника... Что ему надо?“» (6, 72).

Сцена явно перекликается с той, что происходила у старухиной двери, словно дворник, за которым отправился Пестряков, а потом Кох («(...) пойдемте-ка за дворником; пусть он их сам разбудит» — 6, 68), наконец явился. И хотя, как правильно говорит Настасья, Раскольников вообще целыми днями спит, на этот раз, впервые запершись в своей похожей на гроб каморке (6, 178, 183) на крюк, он спит иначе — он спит, как мертвый. Поэтому на вопрос Настасьи он не мог бы сказать ни да, ни нет, точно так же как не мог бы с полной уверенностью опровергнуть предположение дворника. Герой жив и нет. Он дома и не дома.

Мотив *ни живой, ни мертвый*, точнее — *еще живой и уже мертвый*, отмечает грань, с которой начинается для Раскольникова «новая жизнь». В силу известного положения, в силу обстоятельств герой теперь находится одновременно и на этом и на том свете. Позволив себе переступить известную черту, Раскольников неожиданно для себя шагнул гораздо дальше, чем ему бы хотелось, и ступил за пределы живого мира.¹² Вот главное следствие

¹² На то, что главный герой «Преступления и наказания» принадлежит «мертвой жизни», обратил внимание Кэнъносукэ Накамура. Он толкует это наблюдение в плане характеристики своеобразного душевного строя и мировосприятия Достоевского (как их исследователь понимает). См.: *Накамура К.* Две концепции жизни в романе

его «дела», не предусмотренное никаким расчетом. А между тем здесь нет ничего удивительного: если начала наших действий и сами действия в нашей воле (так, Раскольников мог соглашаться и не соглашаться с греховной мыслью, действовать в соответствии с ней и не действовать), то их результаты от нас не зависят. Ср.: сказанное Максимом Исповедником: «Все наши добрые и дурные дела зависят от нашего произволения; не в нашей же власти — наказания и бедствия, случающиеся с нами, а равно и противоположное им».¹³

Причастность иному миру резко выделяет героя из среды живых. Отсюда ледяной, нездешний холод (или лихорадочный жар), который охватывает Раскольникова сразу после убийства и который позднее вновь и вновь подступает к нему. Отсюда безразличие и пустота, «мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения», вдруг сказавшиеся его душе: «Если б его приговорили даже сжечь в эту минуту, то и тогда он не шевельнулся бы (...) С ним совершалось что-то совершенно ему незнакомое, новое, внезапное и никогда не бывалое. Не то чтоб он понимал, но он ясно ощущал, всю силою ощущения, что не только с чувствительными экспансивностями, как давеча, но даже с чем бы то ни было ему уже нельзя более обращаться к этим людям, в квартальной конторе, и будь это всё его родные братья и сестры, а не квартальные поручики, то и тогда ему совершенно незачем было бы обращаться к ним (...) он никогда еще до сей минуты не испытывал подобного странного и ужасного ощущения» (6, 81—82). Конечно, Раскольников и раньше был одинок: «Он решительно ушел от всех, как черепаха в свою скорлупу, и даже лицо служанки, обязанной ему прислуживать и заглядывавшей иногда в его комнату, возбуждало в

«Преступление и наказание» (Ощущение жизни и смерти в творчестве Достоевского) // Достоевский и мировая культура: Альманах. СПб., 1993. № 1. Ч. 1. С. 89—120.

¹³ См.: Житие преподобного Максима Исповедника // Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского. М., 1904. Кн. 5 (январь). Ч. 2. С. 215.

нем желчь и конвульсии» (6, 25—26). Но тогдашнее одиночество было вполне добровольным; при желании Раскольников мог выйти из него без особых усилий (6, 11). Однако то «мучительнейшее ощущение» глубокого отчуждения от всех и каждого, которое он испытал в квартальной конторе (6, 81), уже не в его власти.

Оно и в дальнейшем преследует героя. Первая же попытка обратиться к доброму, умному и отзывчивому человеку, ни для кого другого не составившая бы труда, для Раскольникова кончается провалом: «Подымаясь к Разумихину, он не подумал о том, что с ним, стало быть, лицом к лицу сойтись должен. Теперь же, в одно мгновение, догадался он, уже на опыте, что всего менее расположен, в эту минуту (а затем выясняется, что и не только в эту; ср.: 6, 99, 101, 102, 119, 120 и др. — В. В.), сходиться лицом к лицу с кем бы то ни было в целом свете» (6, 88).

Между тем видеть лицо другого — утешение даже и в адской муке: «Авва Макарий рассказывал: однажды, проходя пустыней, я нашел череп какого-то мертвеца, валявшийся на земле. Когда ударил я череп пальмовой палкой, он что-то проговорил мне. Я спросил его: кто ты? Череп отвечал мне: я был главным жрецом идолов и язычников, которые жили в этом месте, — а ты Макарий духоносец. Когда ты, сжалившись о страждущих в мучении, начнешь молиться о них, они чувствуют некоторую отраду. Старец спросил его: какая это отрада и какое мучение?». Тот «говорит ему: на сколько небо отстоит от земли, на столько под нами огня, и мы от ног до головы стоим среди огня. Нельзя никому из нас видеть другого лицом к лицу. У нас лицо одного обращено к спине другого. Но когда ты помолишься о нас, то каждый несколько видит лицо другого. Вот в чем наша отрада».¹⁴ Она возникает на почве сродства, известной общности, соединяющей тех, кто томится в адской муке.

¹⁴ Достопамятные сказания о подвижничестве святых и блаженных отцов. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. С. 111. См. также: Житие преподобного отца нашего Макария Египетского // Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского. М., 1904. Кн. 5 (Январь). Ч. 2. С. 130.

Но, с другой стороны, известное сродство и общность безусловно соединяют и живых людей. И если Раскольников не находит утешения в том, чтобы видеть другого или других, и не расположен «сходиться лицом к лицу с кем бы то ни было в целом свете», это значит, что он и в самом деле слишком далек от этого света и тех, кто в нем.

Герой едва слышит их или совсем не слышит, едва отвечает им или совсем не отвечает, словно он онемел и оглох, словно родной и живой язык внезапно стал ему чужим: «Раскольников молча взял немецкие листки статьи, взял три рубля и, не сказав ни слова, вышел. Разумихин с удивлением поглядел ему вслед. Но (...) Раскольников вдруг воротился (...) и, положив на стол и немецкие листы, и три рубля, опять-таки ни слова не говоря, пошел вон.

— Да у тебя белая горячка, что ль! — заревел взбесившийся наконец Разумихин. — (...) Зачем же ты приходил после этого, черт?

— Не надо... переводов... — пробормотал Раскольников, уже спускаясь с лестницы.

— Так какого же тебе черта надо? — закричал сверху Разумихин. Тот молча продолжал спускаться.

— Эй, ты! Где ты живешь?

Ответа не последовало.

— Ну так чер-р-рт с тобой!..».

Как видим, Раскольников здесь нем. И не только нем, но и глух. Ср. продолжение: «На Николаевском мосту ему пришлось еще раз вполне очнуться (...) его плотно хлестнул кнутом по спине кучер одной коляски, за то что он чуть-чуть не попал под лошадей, несмотря на то что кучер раза три или четыре ему кричал. Удар кнута так разозлил его, что он, отскочив к перилам (...) злобно заскрежетал и защелкал зубами» (6, 89). Именно тут, на мосту, он вспомнил обычное свое впечатление от окружавшей его «великолепной панорамы». «Дух немой и глухой», которым веяло на него всегда от этой «пышной картины» (6, 90), был уже с ним и в нем, где бы герой теперь ни жил, вернее — где бы он теперь ни обретал-

ся:¹⁵ «Уж одно то показалось ему дико и чудно, что он на том же самом месте остановился, как прежде (...) В какой-то глубине, внизу, где-то чуть видно под ногами, показалось ему теперь всё это прежнее прошлое, и прежние мысли, и прежние задачи, и прежние темы, и прежние впечатления, и вся эта панорама, и он сам, и всё, всё... Казалось, он улетал куда-то вверх и всё исчезало в глазах его... Сделав одно невольное движение рукой, он вдруг ощутил в кулаке своем зажатый двугривенный (тот самый, который ему только что дали «ради Христа». — В. В.). Он разжал руку, пристально поглядел на монетку, размахнулся и бросил ее в воду (...) Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту» (6, 90). Герой уже сознательно (но опять-таки не без пособничества нечистой силы, у которой «все старание о том, чтобы свергнуть тебя в безнадежность, как скоро падешь»¹⁶) обрезает концы, связывающие его с людьми и прежней жизнью, и вместе с двугривенным хоронит их в воду. Это не значит, однако, что ему действительно удастся их похоронить.

Неожиданно (но вместе с тем естественно и логично) выходит так, что чем ближе герою мир мертвых, тем более чужим и мертвым кажется ему мир живых: «Народ расходился, полицейские возились еще с утопленницей, кто-то крикнул про контору... Раскольников смотрел на всё с странным ощущением равнодушия и безучастия (...) Сердце его было пусто и глухо» (6, 132). И далее: «„Так идти, что ли, или нет“ (в контору, чтобы на себя донести. — В. В.), — думал Раскольников, остановясь посреди мостовой на перекрестке и осматриваясь кругом, как будто ожидая от кого-то последнего слова. Но ничто не

¹⁵ Ср. евангельский рассказ об исцелении бесноватого: «Иисус (...) запретил духу нечистому, сказав ему: дух немый и глухий! Я повелеваю тебе, выйди из него и впредь не входи в него» (Евангелие от Марка, гл. 9, ст. 25). Ср. также мотив злобного скрежета и щелканья зубов. Скрежещут и щелкают зубами либо бесы, либо грешники, оказавшиеся в их власти.

¹⁶ *Св. Ефрем Сирийский. Уроки о покаянии // Добротолюбие. Т. 2. С. 348.*

отозвалось ниоткуда; все было глухо и мертво, как камни, по которым он ступал, для него мертво, для него одного...» (6, 135). «Мертво» потому, что мертв он сам. Отсюда мотив воскресения в будущем (см., например: 6, 239, 322). Отсюда недоумение и страх в настоящем, которые Раскольников вызывает у других (см., например: 6, 169, 170, 173, 176 и др.). Отсюда забывчивость и видимая несообразность его слов и поступков (сквозной мотив его безумия, помешанности), которую с тяжелым чувством замечают люди, как только они сталкиваются с героем, почти потерявшим с ними всякую связь: «— Ты и теперь ее любишь! (речь идет о дочери хозяйки. — В. В.) — проговорила растроганная Пульхерия Александровна.

— Ее-то? Теперь? Ах да... вы про нее! Нет. Это всё теперь точно на том свете... и так давно. Да и всё-то кругом точно не здесь (т. е. не на этом свете. — В. В.) делается (...). Вот и на вас... точно из-за тысячи верст на вас смотрю!...» (6, 178). Вслед за этими признаниями «каморка» героя (она же — «шкаф», «клетушка», «сундук», «морская каюта» — 6, 5, 25, 35, 45, 93, 111) впервые и именуется «гробом»: «Какая у тебя дурная квартира, Родя, точно гроб, — сказала вдруг Пульхерия Александровна, прерывая тягостное молчание (...)

— Квартира? — отвечал он рассеянно. — Да, квартира много способствовала... я об этом тоже думал... А если б вы знали, однако, какую вы странную мысль сейчас сказали, маменька, — прибавил он вдруг, странно усмехнувшись» (6, 178). Уподобление, сделанное матерью, для героя имеет слишком прямой и горький смысл (ср. далее: 6, 183).

В этом «гробу», в этой «морской каюте» Раскольников и «вояжирует». И тогда, когда он там лежит (покоится), и тогда, когда он оттуда выходит и «куролесит» (6, 194, 373). Ведь и наяву он продолжает спать. Ср. слова Разумихина: «Не беспокойтесь, пожалуйста, это он только так... опять вояжирует. С ним, впрочем, это и наяву бывает...» (6, 94), и затем слова Свидригайлова: «Очень уж вы себя выдаете, Родион Романыч (...). Вы выходите из дому — еще держите голову прямо. С двадцати шагов вы уже ее опускаете, руки складываете назад. Вы смотрите и, очевидно, ни

пред собою, ни по бокам уже ничего не видите. Наконец, начинаете шевелить губами и разговаривать сами с собой (...) наконец, останавливаетесь среди дороги надолго. Это очень нехорошо-с. Может быть, вас кое-кто и замечает, кроме меня, а уж это невыгодно» (6, 357). «Невыгодно», в частности, потому, что Раскольников чересчур явно «выдает» себя в своем особом качестве — в качестве человека «не от мира сего»; ср. далее впечатление Дунечки (6, 374).

«— А вы знаете, что за мною следят? — спросил Раскольников, пытливо на него взглядывая.

— Нет, ничего не знаю (...)

— Ну так и оставим меня в покое, — нахмурившись, пробормотал Раскольников.

— Хорошо, оставим вас в покое» (6, 357).

Лихорадочно действуя или оставаясь в мертвом покое (ср. вариации мотива: «А теперь я вижу, что ничего мне не надо (...) совсем ничего... ничьих услуг и участия... Я сам... один... Ну и довольно! Оставьте меня в покое!»; затем о старухе: «Царство ей небесное и — довольно, матушка, пора на покой!» — 6, 88, 147), Раскольников «вожжирует» в том направлении, в каком раньше его двинулся, а потом и скрылся Свидригайлов (ср. его «вожж» в «Америку» — 6, 222, 224, 237, 384—386, 394), — в направлении того света и на том свете.

Подчеркнем характерный в этом отношении мотив «Америки», который до того как прозвучать в устах Свидригайлова, появляется сначала в размышлениях Раскольникова: «Что ж это? Бред ли это всё со мной продолжается или взаправду? Кажется, взаправду... А, вспомнил: бежать! скорее бежать, непременно, непременно бежать! Да... а куда? (...) Я возьму деньги и уйду, и другую квартиру найму, они не сыщут!.. (...) Найдут! (...) Лучше совсем бежать... далеко... в Америку...» (6, 99—100). Ср. позднее совет Свидригайлова: «(...) уезжайте куда-нибудь поскорее в Америку! Бегите, молодой человек! Может, есть еще время» (6, 373).

К тому моменту, когда Свидригайлов предлагает Раскольникову бежать в Америку, молодой человек успел далеко заехать в указанную сторону. Ведь Америка здесь зна-

чит, между прочим, «новый свет», т. е. в данном случае *иной* и *тот свет* в сравнении с прежним и этим. Туда нельзя опоздать (ср.: «Может, есть еще время»), так как даже если человек задержался тут, на этом свете, из этого не следует, что он припозднился там. Переступая порог смерти, человек переступает порог вечности. Он засыпает сном, который, как всякий сон, не знает обычного счета времени: «Иной раз казалось ему, что он уже с месяц лежит; в другой раз — что всё тот же день идет» (6, 92; ср. также: 335—336). Далее: «— А, не спишь, ну вот и я! (...)»

— Который час? — спросил Раскольников, тревожно озираясь.

— Да лихо, брат, поспал: вечер на дворе, часов шесть будет (...)

— Господи! Что ж это я!..

— А чего такого? На здоровье! Куда спешишь? На свиданье, что ли? Всё время теперь наше» (6, 100). И затем слова Порфирия Раскольникову: «— Да-да-да! Не беспокойтесь! Время терпит, время терпит-с...» (6, 255). И еще: «Господи! Да что вы это! (...) да не беспокойтесь, пожалуйста (...) время терпит, время терпит-с...» (6, 257).

«Время терпит» тогда, когда его нет, когда оно остановилось.

Видения, посещающие Раскольникова в его смертном сне, даны в той же логике общего положения: герой еще жив и уже мертв, он находится на этом и на том свете и, будучи там и тут, испытывает здешние и нездешние муки. Ср. слова Гамлета из знаменитого монолога («Быть или не быть — вот в чем вопрос!»):

Окончить жизнь — уснуть,
Не более! И знать, что этот сон
Окончит грусть и тысячи ударов (...)

Умереть? уснуть?

Но если сон виденья посетят?

Что за мечты на смертный сон слетят,

Когда стряхнем мы суету земную? и т. д.¹⁷

¹⁷ Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы. М., 1985. С. 267 (перевод А. И. Кронеберга, известного переводчика Шекспира, которого Достоевский знал лично, познакомившись с ним у Белинского в 1845 г.).

Видения Раскольникова в его смертном сне опираются на традиционные православные представления об исходе души из тела и хождении ее по мытарствам.

Покидая тело, душа поднимается вверх, к Богу, Небесному Судии всех ее дел, дурных и добрых (напомним: «В какой-то глубине, внизу, где-то чуть видно под ногами, показалось ему теперь всё это прежнее прошлое (...) Казалось, он улетал куда-то вверх и всё исчезало в глазах его...»). При своем восхождении она встречает различные мытарства — нечто вроде воздушных таможен и застав, на которых грешников истязают мытари-бесы. Бесам противостоят ангелы. Основания для борьбы добрых и злых сил за человеческую душу дает прожитая человеком жизнь.

Всякий грех имеет своих мытарей, назначенных в виде стражей и надзирателей при различных мытарствах. Прения о душе между силами мрака и света продолжаются на всем ее скорбном пути, завершаясь тем или иным исходом — водворением души в райские обители или, напротив, в адскую бездну.

Иногда мытарства терзают душу до того, как она покидает тело. Это понятно. Ведь они лишь заключительная часть той общей «брани» человека с духами тьмы, которую он, сопротивляясь или уступая, ведет уже в этом мире. Вот почему мытарства Раскольникова, и улетевшего куда-то вверх, и продолжающего оставаться в земных пределах, не противоречат православным верованиям. Путь в рай или ад начинается на земле.¹⁸

За душой, покидающей тело, Господь посылает особого ангела или ангелов, которые в зависимости от достоинств этой души могут быть доброй и недоброй природы. Этих Божьих посланцев видит, например, один из древних старцев-отшельников, рассказываю-

¹⁸ Ср., например: «Все вещественное, что ни имеем (...) оставим в день смерти (...) Вечное спасение или вечная погибель, они одни пребудут нашим достоянием, пойдут с нами в вечность, там получают полное развитие, доставят нам или некончающееся блаженство, или некончающееся бедствие» (Из келейных писем святого *Тихона Воронежского* // Отечник, составленный святителем Игнатием (Брянчаниновым). Ч. 1. С. 330).

щий о своем постоянном «умном делании»: «⟨...⟩ я смотрю на Ангелов, восходящих и нисходящих для призвания душ из этой жизни в вечность, и непрестанно ожидаю кончины моей, говоря: *готово сердце мое, Боже, готово сердце мое*».¹⁹

В «Преступлении и наказании» на таких ангелов, призывающих души на путь мытарств, намекают дворники с повесткой или книжкой. Один из них явился к Раскольникову незамедлительно, ближайшим утром после убийства, другие встретились ему по дороге в «контору». Ср.: «Так и есть: стоят дворник и Настасья.

Настасья как-то странно его оглядела. Он с вызывающим и отчаянным видом взглянул на дворника. Тот молча протянул ему серую, сложенную вдвое бумажку, запечатанную бутылочным сургучом.

— Повестка из конторы, — проговорил он, подавая бумагу.

— Из какой конторы?..

— В полицию, значит, зовут, в контору. Известно, какая контора.

— В полицию!.. Зачем?..

— А мне почем знать. Требуют, и иди. — Он внимательно посмотрел на него, осмотрелся кругом и повернулся уходить» (6, 73).

Далее: «„Да когда ж это бывало? Никаких я дел сам по себе не имею с полицией! И почему как раз сегодня? — думал он (Раскольников. — В. В.) в мучительном недоумении. — Господи, поскорей бы уж!“» (6, 74). Затем: «Контора была от него с четверть версты ⟨...⟩ Войдя под ворота, он увидел направо лестницу, по которой сходил мужик с книжкой в руках: „дворник, значит; значит тут и есть контора“, и он стал подниматься наверх наугад ⟨...⟩ Лестница была узенькая, крутая и вся в помоях. Все кухни всех квартир во всех четырех этажах отворялись на эту лестницу и стояли так почти целый день. Оттого была страшная духота. Вверх и вниз всходили и сходили дворники с книжками под мышкой, жожалые и разный люд обоого

¹⁹ Там же. С. 379. Заключительные слова старца — Псалом 107, ст. 2.

пола...» (6, 74—75; ср.: 6, 409). И, как выясняется тут же, всякого звания и достатка (6, 75 и след.).

Ни для кого из них посещение полицейской конторы с ее духотой, тошнотворной собственной и привнесенной вонью (ср.: «духота была чрезвычайная и, кроме того, до тошноты било в нос свежую, еще невыстоявшуюся краской на тухлой олифе вновь покрашенных комнат» — 6, 75; далее: «Опять тот же сор, те же скорлупы (...) опять двери квартир отворены настежь, опять те же кухни, из которых несет чад и вонь» — 6, 406), с «громом и молнией», готовыми в любую минуту над каждой головой разразиться, удовольствия не доставляет, и не случайно, конечно, эта «контора» появляется в романе вместе с чертом и, так сказать, на месте черта: «— Прасковья-то Павловна в полицу на тебя хочет жалиться (...)

Он крепко поморщился.

— В полицию? Что ей надо?

— Денег не платишь и с фатеры не сходишь (...)

— Э, черта еще этого не доставало, — бормотал он, скрывая зубами, — нет, это мне теперь... некстати...» (6, 26).

Вызов Раскольников в контору связан с требованием уплаты долгов, в которых герой, тотчас забыв об этом, в свое время расписался: «Это деньги с вас по заемному письму требуют, взыскание. Вы должны или уплатить со всеми издержками, пенными и прочими, или дать письменно отзыв, когда можете уплатить, а вместе с тем и обязательство не выезжать до уплаты из столицы и не продавать и не скрывать своего имущества. А заимодавец волен продать ваше имущество, а с вами поступить по законам.

— Да я никому не должен!» (6, 77).

Последнее утверждение — неправда. Раскольников действительно должен. Прежде всего — хозяйке. И не ей одной. Он должен также матери, сестре, прочим людям, наконец — себе и Господу Богу. Как каждый человек, он имеет не только права (которыми больше всего озабочен), но и обязанности (долги, не всегда оформленные заемным письмом). Не выполняя обязанностей, он грешит, а эти грехи — его долг Господу Богу. Ср.: «Бывает в мире, что один у другого заимообразно берет несколько

денег или других каких вещей, и взятое называется *долг*, а взявший *должник* (...) Тако всяк человек, когда заповедь Божию разоряет и согрешает пред Богом, в долг пред Богом впадает, и ему должником делается (...) Откуда грехи человеческие долги пред Богом называются, а грешники — должники, якоже читаем в молитве Господней: *остави нам долги наша, якоже и мы оставляем должником нашим*».²⁰

Что касается долга хозяйке, то он Раскольникова не беспокоит: «— Тебе чего? — крикнул он (поручик Порох. — В. В.), вероятно удивляясь, что такой оборванец и не думает ступшевываться от его молниеносного взгляда.

— Потребовали... по повестке... — отвечал кое-как Раскольников.

— Это по делу о взыскании с них денег, с *студента*, — заторопился письмоводитель, отрываясь от бумаги. — Вот-с! — и он перекинул Раскольникову тетрадь, указав в ней место, — прочтите!

„Денег? Каких денег? — думал Раскольников, — но...стало быть, уж наверно не *то!*” — И он вздрогнул от радости. Ему стало вдруг ужасно, невыразимо легко. Всё с плеч слетело» (6, 78). В самом деле. Довольно было еще одной расписки, чтобы возмещение хозяйкиных долгов было отложено на неопределенный срок.

«Гром и молния» разразились над героем не тогда, когда поручик Порох метал на него «молниеносные взгляды» и отчитывал, не тогда, когда, «потрясенный непочтительностью, весь пылая», он вместо Раскольникова «набросился всеми перунами» на содержательницу «благородного дома» (6, 78), но тогда, когда он говорил обычным тоном, совсем забыв о «студенте» с его заемным письмом (6, 83). Речь зашла об убийстве. Обморок (мгновенное обмирание, умирание) Раскольникова — указание на особый, из ряда вон выходящий долг. С недавних пор именно он и только он героя действительно волнует: ведь за него в любой момент, без проволочек и отлагательств, могут потребовать самого

²⁰ Творения Иже во святых отца нашего Тихона Задонского. Сокровище духовное. 5-е изд. М., 1889. С. 75.

строгого отчета и уплаты. Совершенное героем злодейство — его главный грех, его преступление. Оно-то и уводит Раскольникова за границы этой жизни, казня его уже на земле.

Св. Антоний Великий, разделяя убеждение других подвижников, говорил: «⟨...⟩ мы должны всегда ревностно исполнять заповеди Божии, твердо помня, что Господь — праведный мздовоздаятель и что в каком грехе смерть застигнет человека, за тот он и будет осужден (т. е. наказан. — В. В.). Об этом Он с ясностью свидетельствует и чрез слова пророка Иезекииля: *в неправде своей, юже сотвори, в той оумрет*».²¹ И в данном случае грех убийства ведет преступника к смерти, смерть — к суровому возмездию. Только чистосердечное раскаяние, которого Раскольников не испытывает, и соответственные этому раскаянию дела могли бы освободить героя от долга Господу Богу. «В Таинстве Покаяния, или исповеди, — пишет преподобный Варсонофий Оптинский, — разрываются векселя, то есть уничтожается рукописание наших грехов...».²² «Нам, должникам Своим, — пишет и св. Тихон Задонский, — Царь небесный оставляет многие и тяжкие долги грехов ⟨...⟩ но оставляет чистым сердцем к Нему обращающимся и за сотворенные грехи кающимся ⟨...⟩ Оставляет, говорю, кающимся, ибо грешник не кающийся и от грехов не отстающий, как был, так и есть в долге греховном перед Богом».²³

Тяжкое бремя греха — это тот «товар», который захватил Раскольников в дорогу и к своему земному царству (новой, благополучной жизни для себя, своих родных и близких), и к Царству небесному. Это тот «залог», который он, расписавшись за него дьяволу, принужден выку-

²¹ Житие преподобного Антония Великого // Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четых-Миней св. Димитрия Ростовского. М., 1904. Кн. 5. Ч. 2 (январь). С. 55.

²² Преподобный Варсонофий Оптинский. Духовное наследие. Житие. Келейные записки, Беседы с духовными чадами. Воспоминания духовных чад. Духовные стихотворения. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1999. С. 247.

²³ Творения Иже во святых отца нашего Тихона Задонского. Сокровище духовное. С. 75—76.

пать на «заставах» с двойной лихвой и процентами — как здешней, так и не здешней мукой.

В горячечном бреду Раскольникова, прямо связанном с вызовом его в контору, и предшествовавшей этому вызову лихорадочной ночью (сразу после убийства) отчетливо слышны мотивы уже потустороннего воздаяния. Между утренним посещением конторы и этим бредом проходит день, в который Раскольников успевает избавиться от всех следов и улик («„Схоронены концы! <...> Всё кончено! Нет улик!” — и он засмеялся» — б, 86), а вместе с тем и от иллюзии, что, несмотря на преступление, он останется в прежних отношениях с другими людьми. Именно в этот день, едва схоронив «концы» и отсмеявшись, он мрачно и злобно воскликнул: «А черт возьми это всё! <...> Ну началось, так и началось, черт с ней и с новой жизнью!», и затем, уносясь вверх, сам отрезал себя «от всех и всего». «Он пришел к себе уже к вечеру <...> Раздевшись и весь дрожа, как загнанная лошадь, он лег на диван, натянул на себя шинель и тотчас забылся...

Он очнулся в полные сумерки от ужасного крику. Боже, что это за крик! Таких неестественных звуков, такого воя, вопля, скрежета, слез, побой и ругательств он никогда еще не слыхивал и не видывал. Он и вообразить не мог себе такого зверства, такого исступления. В ужасе приподнялся он и сел на своей постели, каждое мгновение замирая и мучаясь. Но драки, вопли и ругательства становились все сильнее и сильнее» (б, 90). Ср.:

Там вздохи, плач и исступленный крик
Во тьме беззвездной были так велики,
Что поначалу я в слезах поник.

Обрывки всех наречий, ропот дикий,
Слова, в которых боль, и гнев, и страх,
Плесканье рук, и жалобы, и вскрики

Сливались в гул, без времени, в веках,
Кружащийся во мгле неозаренной,
Как бурным вихрем возмущенный прах.

Бред Раскольникова об истязании его хозяйки поручиком Порохом перекликается с начальными мотивами

описания дантовского Ада.²⁴ Ср. далее: «И вот ⟨...⟩ он вдруг расслышал голос своей хозяйки. Она выла, визжала и причитала, спеша, торопясь, выпуская слова так, что и разобрать нельзя было, о чем-то умоляя, — конечно, о том, чтоб ее перестали бить, потому что ее беспощадно били на лестнице. Голос бывшего стал до того ужасен от злобы и бешенства, что уже только хрипел ⟨...⟩ Вдруг Раскольников затрепетал как лист: он узнал этот голос; Это был голос Ильи Петровича. Илья Петрович здесь и бьет хозяйку! Он бьет ее ногами, колотит ее головою о ступени, — это ясно, это слышно по звукам, по воплям, по ударам! Что это, свет перевернулся, что ли?» (6, 90—91).

Но свет как был, так и остался. В действительности «перевернулся» сам Раскольников. Поднимаясь вверх, путями мытарств, он одновременно спускается вниз, в глубины преисподней. Ведь мытарствами заведуют посланцы адской бездны. Кроме того, какой бы ни была здесь последовательность грехов и наказаний в представлении разных православных писателей, предполагается, что она учитывает возрастающую степень вины и соответственно — возможного возмездия. Отсюда одно из значений мотива «лестницы» как площадок (своеобразных таможенных застав) и переходов на дороге воздушных истязаний.²⁵

«Слышно было, как во всех этажах, по всей лестнице собиралась толпа, слышались голоса, восклицания, всхо-

²⁴ Ср. также видение преисподней в изображении одного из святых: «Вижу во аде одни стенания и непрестающие слезы, горечь которых никто не может передать словами. Вижу там скрежещущих зубами; страдающих всем телом, объятых трепетом с головы до ног ⟨...⟩. Вижу ⟨...⟩ бесчисленное множество ⟨...⟩ человек; их голоса слились в один голос, в один вопль, в одно рыдание; такого рыдания и вопля никто никогда не слышал на земле» (Отечник, составленный святителем Игнатием (Брянчаниновым). Ч. 1. С. 381).

²⁵ Это значение мотива выясняется лишь в логике указанного общего положения. Не учитывая этого положения, М. М. Бахтин толкует мотив «лестницы», как и другие мотивы основных «точек» действия (*порог, верх, низ, прихожая, площадка*), «в духе карнавальской символики» (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 291).

дили, стучали, хлопали дверями, сбегались. „Но за что же, за что же, и как это можно!” — повторял он, серьезно думая, что он совсем помешался. Но нет, он слишком ясно слышит!.. Но, стало быть, и к нему сейчас придут, если так, „потому что... верно, всё это из того же... из-за вчерашнего... Господи!” Он хотел было запереться на крючок, но рука не поднялась... да и бесполезно!» (6, 91). Герой понимает, что теперь его уже ничто не спасет — в отличие от сцены убийства, когда накинутый на петлю запор помешал Коху и Пестрякову войти в старухину квартиру и застать там убийцу.

Запрется или не запрется теперь герой, уже не важно. С одной стороны, все следы и улики Раскольников успел спрятать и схоронить, а с другой — он и так сидит на запоре. Ведь петля, которая была у него под мышкой, и крюк в виде топора, подкиннутый в свое время бесом, прочно удерживают героя в когтях сообщника по «общему делу». Зацепившись этим крюком за убийцу, который уже и не хочет и не может куда бы то ни было идти, черт насильно тащит его в «новую жизнь»: «Страх, как лед, обложил его душу, замучил его, окочил его... Но вот наконец весь этот гам <...> стал постепенно утихать <...> Вот и толпа расходится с лестниц по квартирам <...> „Но, Боже, разве всё это возможно! И зачем он (Порох. — В. В.) приходил сюда!”

Раскольников в бессилии упал на диван, но уже не мог сомкнуть глаз; он пролежал с полчаса в таком страдании, в таком нестерпимом ощущении безграничного ужаса, какого никогда еще не испытывал» (6, 91). Ради такого страдания и запредельного ужаса поручик Порох (вернее — тот, кто на этот раз решил воспользоваться его обличем), разумеется, и приходил к Раскольникову.

Характерно, что представитель официальной власти здесь, на земле, оказывается мытарем, мелким бесом, нечистой силой низшего разряда там, в потусторонних видениях героя. Полицейская контора, при которой поручик Порох состоит помощником квартального надзирателя и в которую утром вызывали Раскольникова, еще раз (ретроспективно) уподобляется заставе, мытне, где взимают пошлины и долги нематериальной природы.

Разумеется, уподобления такого рода не касаются всех без исключения деталей рассказа. Но логика общего положения этого и не требует. Довольно, если ее предписаниям повинуются основные этапы повествования, ход событий — так, как это и сделано у Достоевского.

Сказанное здесь далеко не исчерпывает темы, заявленной в названии главы. Но для наших целей этого достаточно. Мотивы и комплексы мотивов, объединенные в порядке соотнесенности и подчинения для выражения известного положения, выделены и рассмотрены с точки зрения логики их появления и общей связи. Дальнейший анализ означал бы истолкование темы в отдельных подробностях и полноте, но он ничего не изменил бы по существу. В данном случае важен был самый принцип.²⁶

Заметим также: хотя в этой главе, как и в предыдущей, теоретические соображения излагаются с отсылкой к немногим фрагментам художественного текста, объяснение этих фрагментов опирается на анализ произведения в целом. Это дань правилу, о котором уже говорилось: любая частность должна быть осмыслена в общей системе. Ведь для того, чтобы наши суждения были корректны, необходимо, чтобы они обнимали произведение в максимальной полноте его мотивов единым, непротиворечивым объяснением и целого, и его частей. Если это условие соблюдено (добавим последний пункт, касающийся критики научной работы), то единственно верным (логически оправданным и безупречным) опровержением нашего толкования того или другого фрагмента будет не просто иное его объяснение, но и иное столь же полное по охвату мотивов и столь же непротиворечивое осмысление всей художественной системы, включающей этот фрагмент.

²⁶ Действие этого принципа, согласно которому взятое писателем положение (определенная ситуация, сцена) обыгрывается во всех своих логических возможностях, легко разглядеть, как далее убедится читатель, и в «Анне Карениной» Л. Толстого.

П Р И Л О Ж Е Н И Я

Приложение I

ПОЭТИКА «АННЫ КАРЕНИНОЙ»* (система неоднозначных мотивов)

В пятой части «Анны Карениной» Толстой говорит о работе художника Михайлова. Слова о «технике», обычно разумеющие «механическую способность писать и рисовать, совершенно независимую от содержания», для Михайлова лишены смысла; собственные творческие усилия он понимает как «вылущивание» открытого его взгляду предмета от скрывающих этот предмет «покровов»: «Во всем, что он писал и написал, он видел режущие ему глаза недостатки, происходившие от неосторожности, с которою он снимал покровы... И почти на всех фигурах и лицах он видел еще остатки не вполне снятых покровов, портившие картину».¹ Последнее замечание относится к произведению на сюжет «увещания Пилатом» (Евангелие от Матфея, гл. 27). «Нога Христа в ракурсе все-таки была не то. Он взял палитру и принялся работать. Исправляя ногу, он беспрестанно всматривался в фигуру Иоанна на заднем плане... Окончив ногу, он хотел взяться за эту фигуру» (19, 44).

Характер работы художника — ключ, открывающий основные принципы поэтики романа, указанные автором в самом тексте.² Толстой выделяет два момента. Один — снятие «покровов» с предмета (явления), в истинных своих

* Впервые опубликовано: Русская литература. 1979. № 4. С. 17—37. Печатается без изменений.

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное издание). М., 1935. Т. 19. С. 42. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте. Первая цифра — том, вторая — страница.

² О важнейшем значении глав, посвященных знакомству Голенищева, Вронского и Анны с художником Михайловым, см.: Курянова Е. Н. Выражение эстетических воззрений и нравственных

очертаниях видимого лишь вдумчивому взгляду творца. Другой — подчеркнутая соотнесенность всех элементов произведения искусства, благодаря которой нога Христа оказывается связанной с фигурой Иоанна на заднем плане.

Гости художника Михайлова (Голенищев, Анна, Вронский) обращают внимание на различные фрагменты картины. Каждому из судей по необходимости открывается частная правда — возможное соображение, не способное, однако, передать «важнейшее», поскольку оно не в отдельных деталях переднего или заднего планов, но в их «сцеплении».³ Сводя замечания Голенищева и Анны, Михайлов думает: «Это было опять одно из того миллиона верных соображений, которые можно было найти в его картине и в фигуре Христа. Она сказала, что ему жалко Пилата. В выражении Христа должно быть и выражение жалости {...} Разумеется, есть выражение чиновника в Пилате и жалости в Христе, так как один олицетворение плотской, другой духовной жизни. Все это и многое другое промелькнуло в мысли Михайлова» (19, 41). То, что Михайлов думает о лицах переднего плана, хотя и шире замечаний его критиков, не выражает, однако, всего содержания картины: «фигуры прислужников Пилата и взгляды-вавшееся в то, что происходило, лицо Иоанна» (19, 40) опущены в соображении художника о Христе и Пилате.

О каких бы «сцеплениях» внутри художественного текста ни шла речь, их осмысление не может начаться без выяснения соотносящихся деталей — отдельных мотивов и их комплексов. Задача настоящей статьи заключается в анализе таких «сцеплений», природу которых позволительно было бы назвать символической, если бы составляющие их мотивы каждый раз без оговорок могли выдержать бремя подобного обозначения.⁴ Ведь если фигура Иоанна и несла сим-

исканий Л. Толстого в романе «Анна Каренина» // Русская литература. 1960. № 3. С. 124—128.

³ См. письмо Н. Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 года (62, 268—269).

⁴ О значении символики в «Анне Карениной» см., например: *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1974. С. 185—190; *Купреянова Е. Н.* 1) Выражение эстетических воззрений и нравственных исканий Л. Толстого в романе «Анна Каренина». С. 133—136; 2) «Анна Каренина» Льва Толстого // История русского романа в двух томах. Т. 2. М.; Л., 1964. С. 347—348 и др. Предложенная Е. Н. Купреяновой трактовка «духа» и «плоти» — важнейших понятий в тексте «Анны Карениной» — наиболее близка тому, о чем далее мы будем говорить, соотносясь с иной системой доказательств.

волический смысл, то вряд ли справедливо было бы сказать то же самое о соотнесенной с ней ноге Христа. Элементы, входящие в одну и ту же цепь, хотя и однородны, не обязательно равноценны.

Вернемся к суждениям героев об «увещании Пилатом». В отличие от Вронского, который, считая себя причастным искусству, говорит лишь о «технике» в обрисовке фигур на заднем плане (19, 42), Анна замечает «центр картины» — «выражение Христа», которое «ей больше всего понравилось». Она разглядела в нем сострадание («Видно, что ему жалко Пилата») — то чувство, в котором нуждается она сама (19, 41).

Как замечание Анны о Христе, суждение Голенищева о Пилате не случайно. Товарищ Вронского по Пажескому корпусу, в котором он был «первым учеником», Голенищев отказался от блестящей служебной карьеры в силу глубокого презрения к деятельности этого рода (19, 26, 29). Он говорит: «⟨...⟩ меня необыкновенно поражает фигура Пилата. Так понимаешь этого человека, доброго, славного малого, но чиновника до глубины души, который не ведает, что творит» (19, 40—41).

Определение «добрый, славный малый», буквально или несколько видоизменяясь, повторяется в тексте романа по отношению к разным героям. Стива говорит Левину о Вронском: «⟨...⟩ очень милый, добрый малый» (18, 43); Анне о Вронском: «Не правда ли, славный малый» (18, 70); Вронскому о Левине: «Он славный малый» (18, 64); о Каренине: «Да, он ⟨...⟩ славный человек ⟨...⟩ славный человек» (18, 63); позднее самому Каренину: «Я знаю тебя за отличного, справедливого человека, знаю Анну ⟨...⟩ за прекрасную, отличную женщину» (18, 399); о Васеньке Весловском: «⟨...⟩ отличнейший малый» (19, 142) и т. д. Мнение Стивы заслуживает особого внимания; этот герой лишен в суждениях о людях каких бы то ни было пристрастий: он не испытывает к ним ни зависти, ни вражды, которые могли бы вызвать отрицательный отзыв (18, 17), и в то же время он достаточно равнодушен ко всем, чтобы, хваля, предпочитать одного другому. Если у Стивы и есть повод завысить оценки (18, 17—18), то другие персонажи (или он сам по ходу рассказа) вносят в них единообразное уточнение, заменяя превосходную степень («отличный», «отличнейший») положительной («милый», «добрый», «славный» и т. д.). Например, мнение Стивы о Весловском в спокойную минуту повторяет Левин: «Васенька был действительно славный малый, простой, до-

бродушный и очень веселый» (19, 151; ср.: 163). Напомним, что этот «славный малый», приехав к Левину погостить, кокетничал в его доме с его женой, съел его завтрак, загнал его лошадь и едва не убил хозяина. Но, в конце концов, он не хуже прочих. Характеристика «добрый, славный малый», повторяющаяся по отношению к разным персонажам, должна быть распространена на всех. Это тот «покров», который на обычный (не слишком пристальный от любви или ненависти) взгляд окутывает их, скрывая индивидуальные очертания фигур и оставаясь довольно безразличным к их реальным достоинствам.

Однако данная Пилату, эта характеристика вносит «поправку» в благожелательно-равнодушное суждение героев друг о друге: Пилат, будучи «добрым, славным малым», «не ведает, что творит». Ради этого продолжения слова, сказанные в романе о многих, повторены в суждении о Пилате, ибо то, что относится к одному (евангельская цитата), в этой ситуации относится также и к прочим. Заметим, что фраза, заимствованная Голенищевым из Евангелия, в источнике не связана именно с Пилатом: «Отче, отпусти им: не ведают бо, что творят» (Евангелие от Луки, гл. 23, ст. 34). Герои романа — «добрые», «славные» люди, но только такие, которые «не ведают, что творят», или: они «не ведают, что творят» и только поэтому — «добрые», «славные» люди.

Смысл дела, творимого Пилатом и теми, чью волю он исполняет, заключается в осуждении и убийстве того, кто был «олицетворением {...} духовной жизни» и воплощением «любви». Последнее обстоятельство в картине Михайлова подчеркнуто фигурой Иоанна, любимого ученика Христа, согласно традиции — автора четвертого Евангелия. Надо сказать, что в 27-й главе Евангелия от Матфея, на тему которой пишет художник, Иоанн совсем не упомянут. О нем как свидетеле расправы над Иисусом говорится только в четвертом Евангелии (гл. 19, ст. 26—27), той книге Нового Завета, где христианская заповедь любви выражена наиболее четко (гл. 13, ст. 34—35; гл. 15, ст. 12, 17). Эта книга, как увидим, и вообще здесь важна.

Картина Михайлова воспроизводит ситуацию измены, предательства (напоминанием о нем начинается 27-я глава), насмешки и глумления над заповедью «духовной жизни» и «любви», наконец преступления, совершаемого всеми перед нею. Смысл картины не в аллегории, как можно было бы подумать, судя по замечанию, промелькнувшему в голове художника, но в символическом действии (ср.: «вгля-

дывавшееся в то, что происходило, лицо Иоанна») — решительном отказе всех от Христа и того учения, о котором Иоанн, взглядевшись в действие от начала и до конца, рассказал в своей книге.

Событие, случившееся однажды, художник воспроизводит еще раз потому, что трагедия, происшедшая давным-давно, совершается в настоящем, и потому, что его внимательному взгляду видны особые границы ее содержания (истинных очертаний). Речь идет о бездуховности современной жизни, трактованной в соответствии с евангельским сюжетом как торжество косности и новейшего «язычества» (ср. фигура Пилата).

Эта тема является в романе сквозной. Наиболее ясно она выражена в сцене скачек. Разработка этой сцены в черновиках начинается на первых подступах к задуманному повествованию. Отдельные мотивы этой сцены и вся она, взятая в общем плане, точно так же как фрагмент об «увещании Пилатом», и в ранних набросках, и в окончательном тексте имеют символически-неоднозначный характер. Внутренне тесно связанные, фрагмент об «увещании Пилатом» и сцена скачек служат символическим центром романа, с которым все остальные мотивы той же неоднозначной природы соотносятся по принципу иерархического подчинения и детализации.

Рассказ о красносельских скачках введен так: «Кроме занятий службы и света, у Вронского было еще занятие — лошади, до которых он был страстный охотник. В нынешнем же году назначены были офицерские скачки с препятствиями. Вронский записался на скачки, купил английскую кровную кобылу и, несмотря на свою любовь (к Анне. — *В. В.*), был страстно, хотя и сдержанно, увлечен предстоящими скачками (...) Две страсти эти не мешали одна другой» (18, 184).

На скачках присутствует государь и «весь двор». «Чувство предстоящей скачки все более и более охватывало его (*Вронского. — В. В.*) по мере того, как он въезжал дальше и дальше в атмосферу скачек (...) На его квартире никого уже не было дома: все были на скачках (...) От барачков ему уже были видны море экипажей, пешеходов, солдат, окружавших гипподром, и кипящие народом беседки» (18, 202). Затем несколько раз повторяется мотив возбужденной торжественностью, праздничной «толпы» (18, 203).

Для тех, кто не участвует в скачках, борьба соперников является захватывающим душу зрелищем: «Все глаза, все

бинокли были обращены на пеструю кучку всадников (...) И кучки и одинокие пешеходы стали перебегать с места на место, чтобы лучше видеть» (18, 207); «Государь, и весь двор, и толпы народа — все смотрели на них, — на него и на шедшего на лошадь дистанции впереди Махотина (...) Вронский чувствовал эти направленные на него со всех сторон глаза» (18, 208).

Борьба, допускающая гибельный исход, кажется зрителям театральным представлением, и «толпа» награждает криками «браво» того, кто лучше «играет», точнее: того, кому больше везет в «игре» (18, 208—210).

Соперничество оказалось неудачным для Вронского; оно оказалось неудачным для многих: «Скачки были несчастливы, и из семнадцати человек попадало и разбилось больше половины. К концу скачек все были в волнении, которое еще более увеличилось тем, что Государь был недоволен». И далее: «Все громко выражали свое неодобрение, все повторяли сказанную кем-то фразу: „недостает только цирка с львами“, и ужас чувствовался всеми» (18, 221). В черновиках эта фраза выглядела иначе: «Это гладиаторство. Недостает цирка с львами» (20, 40). Окончательный текст удерживает опущенный мотив, передавая его более приглушенно: в кличке лошади Махотина (главного соперника Вронского) — Гладиатор и еще косвеннее — в «прелестной Диане, несшей ни живого, ни мертвого Кузовлева» (18, 207).

Мотив «зрелищ», который в сцене скачек сначала появляется без всяких определений (18, 220, 221), позднее уточняется («Как однако мы все склонны к (...) жестоким зрелищам» — 18, 223) и дается в сопровождении характерной отсылки: «Нет, я не поеду в другой раз; это меня слишком волнует, — сказала княгиня Бетси. — Не правда ли, Анна?

— Волнует, но нельзя оторваться, — сказала другая дама. — Если б я была римлянка, я бы не пропустила ни одного цирка» (18, 220). Анна не отвечает на вопрос Бетси потому, что не может «оторваться». В черновиках именно она произносила реплику «другой дамы»: «Если бы я была римлянка...» и т. д. (20, 225). Мотив «жестоких зрелищ» (сюда же подключаются слова о «цирке с львами», Гладиатор, Диана, «толпа» и вся блестящая обстановка скачек) увязывается с «Римом». В дальнейшем об этой связи напоминает еще раз; Анна говорит: «Нынешний год хороши были скачки? Вместо этих я смотрела скачки на Корсо в Риме» (19, 112).

Выделенные здесь мотивы по законам подобия и привычных ассоциаций опрокидывают настоящее в прошлое, вызывая в сознании читателя известные слова Ювенала — то жадное требование языческой толпы, в которое с возможной лаконичностью слилось для нее все многообразие индивидуальных побуждений: «Хлеба и зрелищ!»

Мотив «хлеба», переданный в романе как «еда» и «питье», звучит в сценах, имеющих прямое отношение к скачкам. Расставаясь с Вронским перед скачками, Анна признается: «Я несчастлива?.. я — как голодный человек, которому дали есть» (18, 201). Отправляясь к Анне и затем на те же скачки, Вронский отказывается от еды и питья: «Умно, Алеша (...) Теперь поешь и выпей одну рюмочку. — Да не хочется есть» (18, 186); «Постой, Вронский, выпьем. — Нет, прощайте, господа, нынче я не пью» (18, 189).

Предстоящее участие в скачках заменяет Вронскому «еду» и «питье». То и другое вытесняется «скачкой», для того чтобы «скачка» в принципе могла быть замещена тем и другим (обстоятельство, на котором еще придется остановиться): Вронский — главный участник «скачек»; Анна, повторяющая тот же мотив «еды» и «питья», трансформированный мотив «хлеба»,⁵ выделена среди зрителей. В черновиках «хлеб» («еда» и «питье») «присутствовал» в ближайшей за скачками сцене. О вернувшейся со скачек героине сказано: «Она стала пить чай с аппетитом, много ела» (20, 42). Оба героя, Анна (в черновиках), Вронский (в окончательном тексте), на скачках сыты и голодны одновременно.

Признание Анны не заключает сцену прощания: «Она хотела идти, но он удержал ее.

— Когда? — проговорил он шепотом, восторженно глядя на нее.

— Нынче, в час, — прошептала она (...) Ну, до свиданья (...) скоро надо на скачки» (18, 201). Признание Анны и следующий за ним диалог между нею и Вронским переводят мотив «хлеба» в метафорический план: жадности и жажде голодного человека, для которого пределом счастья и вмес-

⁵ Предполагается, что «голодный человек» будет счастлив и от куска хлеба, как жаждущий — от глотка воды. Ср.: «Увидев Алексея Александровича (...) он (Вронский. — В.В.) поверил в него и испытал неприятное чувство, подобное тому, какое испытал бы человек, мучимый жаждою и добравшийся до источника и находящий в этом источнике собаку, овцу или свинью, которая и выпила и взмутила воду» (18, 112).

те — настоящей нуждой были бы кусок хлеба, глоток воды, уподоблен голод неутоленной страсти.

Заметим, однако: хотя «хлеб» и разумеется под «едой» и «питьем», он не случайно прямо не назван в этих сценах. Перед скачками Вронский отказывается не от воды и хлеба (перед ним стоит бифштекс, ему предлагают выпить вина), точно так же не на воду и хлеб жадно набрасывалась героиня после скачек. Речь идет, таким образом, не о настоящей и естественной необходимости, не о нужде, без которой действительно нет жизни, а об избытке, которого домогаются с такою жадностью и жаждой, как если бы имелась в виду нужда. Вот почему герои на скачках оказываются сыты и голодны одновременно.

Жадность и жажда, сопровождающие характеристику этой страсти и истолкованные здесь как жадность и жажда избытка, уточняют понятие любви, объединяющей главных героев. В системе метафорических уподоблений она определяется (с большей четкостью, чем это кажется на взгляд, не проникающий за «покровы» явлений) как вожделение, а желание, хотение, охота (ср.: Вронский «был страстный охотник»), движущие этой любовью, — как похоть.

Отношения Анны и Вронского связаны со скачками с самого начала.⁶ В ранних записях к роману это передано в диалоге между Балашовым (будущим Вронским), его братом, уговаривающим Балашова перед скачкой не компрометировать г-жу Ставрович (Анну), и Несвицким (Петрицким): «Уезжай в Ташкент, за границу, с кем хочешь, но не...

— Это все равно, как я сяду на лошадь, объеду круг, и ты меня будешь учить, как ехать. Я чувствую лучше тебя.

— И не мешай, он доедет, — закричал Несвицкий» (20, 31). Но сцена скачек связана не только с отношениями Вронского и Анны. Один мотив расширяет ее значение до крайних пределов: «Алексей Александрович (...) низко поклонился проходившему военному.

— Вы не скачете? — пошутил ему военный.

— Моя скачка труднее, — почтительно отвечал Алексей Александрович» (18, 220).

⁶ Критики и исследователи Толстого давно заметили эту связь благодаря прямой переключке мотивов сцены гибели Фру-Фру и падения (а потом гибели) Анны (подробно см.: *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. Семидесятые годы. С. 188—190). Но соотносящихся мотивов больше, чем отмечалось, и их значения не так просты, как кажется.

Все собравшиеся на «гипподроме» заняты скачкой. Распределение на «исполнителей» и «зрителей» («Есть две стороны, — заметил Алексей Александрович, — исполнителей и зрителей» — 18, 220) здесь условно. Вронский и Анна представляют скачки с той и другой «стороны», но эти «стороны» ничто не разделяет: все, что испытывает Вронский, немедленно отражается в реакциях Анны. Обгоняя или уступая другим, они, объединенные общим чувством, в сущности скачут вместе (ср. Анна — Фру-Фру).

Связь Анны с Фру-Фру, Гладиатор, до некоторой степени и Диана, с их антропоморфными именами, означают, что в сцене скачек лошади — те же люди, а люди — лошади. Ср., например: «Она <...> взвилась и, оттолкнувшись от земли, отдалась силе инерции <...> и в том же самом такте, без усилия, с той же ноги, Фру-Фру продолжала скачку. — Bravo, Вронский!»; затем: «<...> Махотин на быстром скаку прошел мимо» (18, 209, 210).

В свете этих уподоблений «гипподром» естественно расширяется и заменяет собою всю область (арену) жизни, а «скачки» метафорически выражают деятельность людей в пределах этого круга.⁷

То, что гонит людей на «гипподром» (от императора до последнего «исполнителя» или «зрителя») и заставляет участвовать в «скачках» и смотреть на них, находится вне нужды и реальной необходимости. Ведь скачки — только праздничная сторона жизни. Учитывая метонимические возможности, заложенные в слове «праздничная» («праздничный», «праздничное»), Толстой переводит его как «праздная» («праздный», «праздное») и в ходе рассказа замещает одно другим. Ср. размышление Левина о Весловском: «Было немножко неприятно Левину его праздничное отношение к жизни» (19, 151), и далее: «Оно в самом деле. За что мы едим, пьем, охотимся, ничего не делаем, а он (мужик. — В. В.) вечно, вечно в труде? — сказал Васенька Весловский, оче-

⁷ Образ, по-видимому возникший у Толстого не без посредства римлян. Часто встречается у Цицерона. Ср., например: «И если бы кто-нибудь из богов даровал мне возможность вернуться из моего возраста в детский <...> то я решительно отверг бы это и, конечно, не согласился бы на то, чтобы меня, после пробега положенного расстояния, вернули „от известковой черты к стойлам“» (*Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях*. М., 1974. С. 30. Ср. там же: с. 41—42, 56, 84, 134, а также: *Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве*. М., 1972. С. 206, 290). Он повторяется у новых авторов. Ср., например, «Горелки» Державина.

видно в первый раз в жизни ясно подумав об этом и потому вполне искренно» (19, 162).

Сцены охоты, в частности та, которая включает приведенные слова, соотнесены со сценой скачек. Повторяющееся в сцене скачек сравнение лошадей с птицами («Гладиатор и Диана (...) поднялись над рекой и перелетели на другую сторону; незаметно, как бы летя, взвилась за ними Фру-Фру»; «Канавку она перелетела, как бы не замечая. Она перелетела ее, как птица»; «(...) она затрепыхалась на земле у его ног, как подстреленная птица» и т. д. — 18, 208, 210) и начинающая скачки «прелестная Диана», которая напоминает о языческой богине охоты (не случайно, конечно, именно в римском ее варианте), делают эту соотнесенность очевидной.

Праздный характер праздничной стороны жизни, подчеркнутый в сценах охоты, очевиден и в сцене скачек. Когда Левин и Облонский, возвращаясь с охоты, зашли в избу мужика, Весловский был там: «Я только что пришел (...) представьте себе, напоили меня, накормили (Васенька говорит о мужиках, пригласивших его полудновать вместе с ними. — В. В.). Какой хлеб, это чудо! Délicieux! И водка — я никогда вкуснее не пил!» (19, 160). Хлеб и водка, служащие мужикам наградой за необходимый и тяжелый труд, Весловскому, человеку другого мира, представляются по контрасту с обычным — изыском; примерно так, как «простые вещи, имеющие смысл», которые говорила княгиня Мягкая, «в обществе, где она жила», производили «действие самой остроумной шутки» (18, 142).

Лишенные забот о куске «хлеба» и имеющие досуг, господа предаются «охоте». Именно «охота» (Толстой использует двойное значение этого слова) — желание («хотение») гонит людей на «гипподром» и заставляет их участвовать в «скачках». Это желание, а если оно выражено в сильной степени, то — страсть или страсти — и движет людьми в обширном круге жизни.⁸

⁸ Диалектика желаний как побудительной силы жизни — тема упорных размышлений Толстого в годы писания романа. «Что такое хотеть жить? — спрашивает он, например, в письме Н. Н. Страхову от 30 ноября 1875 года. — Это любить себя. Хотеть умереть — это не любить себя, не себя любить — что одно и то же. Если бы было ясно для вас, как ясно для меня, что любить, желать и жить — одно и то же, то я прямо сказал бы, что в детстве мы желаем для себя, живем в себя, любим себя, а в старости живем не для себя, желаем вне себя, любим не себя, и что жизнь есть только переход из любви к себе, т. е. из жизни личной, т. е. этой, к любви не себя, т. е. к жизни общей, т. е. не

Руководствуясь одним и тем же (своим желанием), люди стремятся к одному результату, одной черте, которую они полагают для себя счастьем (благом) и которую видят в осуществлении желаний. Поскольку они спешат одним путем и домогаются одного и того же, они становятся в сопернические отношения друг к другу, потому что себялюбивые желания одного сталкиваются с желаниями другого (Левин — Вронский, Кити — Анна, Вронский — Каренин, Левин — Весловский, а также: Стива — Долли, Анна — Каренин, Анна — Вронский). В общей для всех «скачке с препятствиями» препятствием каждому из «скачущих» служит (или в любой момент может служить, ср.: Левин — Вронский, Левин — Весловский, Вронский — Весловский) чужое желание. В этой борьбе желаний победа и счастье одного означают несчастье другого: «(...) в то самое время, как Вронский чувствовал себя на воздухе, он вдруг увидел, почти под ногами своей лошади, Кузовлева, который барахтался с Дианой на той стороне реки (...) он видел только то, что прямо под ноги, куда должна стать Фру-Фру, может попасть нога или голова Дианы» (18, 208).

Любая оплошность и промедление в беге дают возможность тому, кто скакал сзади, уйти вперед: ведь то, чем один уже владеет (как в скачке, скажем, пройденное пространство), для другого является предметом самых горячих стремлений: «Вронский обошел Махотина, но он чувствовал его сейчас же за собой и не переставая слышал за самую спиной ровный поскон и отрывистое, совсем еще свежее дыхание ноздрей Гладиатора» (18, 209). В этом смысле все участники скачек равны: подгоняемые сзади, они с завистью смотрят на тех, кто впереди. А так как только первый из скачущих видит перед собой, как кажется, никем не занятую дорогу, все остальные, глядящие вперед, вынуждены упираться взглядом в чей-то зад: «Вронский (...) легко обошел трех, и впереди его остался только рыжий Гладиатор Махотина, ровно и легко отбивавший задом пред самим Вронским» (18, 207; ср. 208).

Минуя препятствия и обходя других, скачущие не замечают грязи дороги: «(...) лошадь поднялась слишком рано

этой, и потому на вопрос, что я должен делать, я ответил бы: любить не себя, т. е. каждый момент сомнения я разрешал бы тем, чтобы выбирать то, где я удовлетворяю любви не к себе» (62, 226). Именно в этом широком плане Толстой передает диалектику желаний, усложняя ее в романе социальным акцентом.

пред барьером и стукнула о него задним копытом. Но ход ее не изменился, и Вронский, получив в лицо комок грязи, понял, что он стал опять в то же расстояние от Гладиатора» (18, 208). Очевидно, чем стремительнее скачка и чем большее число соперников скачущий обходит, тем больше он запачкан: «Вронский (...) обошел Махотина. Он видел мельком его лицо, забрызганное грязью» (18, 209). Впрочем, тот, кого обходят все, едва ли намного чище: ведь дорога одинаково грязна и для тех, кто ушел вперед, и для тех, кто остался сзади. Подчеркнем, что символика скачек имеет в виду отединенные друг от друга, враждующие желания. Мотив соперничества исключает те из них, которые предполагают добровольную уступку.

На каком бы расстоянии по ходу скачки скачущие ни были от цели, они все на деле одинаково далеки от нее: любая неожиданность может заставить их свернуть с дороги (одних, как Кузовлева, раньше, других, как Вронского, — почти у цели). Если учесть, что задача каждого заключается не только в достижении известной черты, но и в достижении ее первым, то понятно, что выполнение этой задачи — следствие случайности, не закона.

В символическом подтексте сцены задача, стоящая перед каждым «скачущим», вообще неисполнима, так как достижение желаемого означает появление нового желания, и человек, дошедший до намеченного конца, неожиданно для себя оказывается в самом начале: «Вронский между тем, несмотря на полное осуществление того, что он желал так долго, не был вполне счастлив (...) Это осуществление показало ему ту вечную ошибку, которую делают люди, представляя себе счастье осуществлением желания (...) Он скоро почувствовал, что в душе его поднялись желания желаний, тоска. Независимо от своей воли, он стал хвататься за каждый мимолетный каприз, принимая его за желание и цель (...) И как голодное животное хватается всякий попадающийся предмет, надеясь найти в нем пищу, так и Вронский совершенно бессознательно хватался то за политику, то за новые книги, то за картины» (19, 32).

Вот почему Вронский не мог выиграть скачки: именно он поставлен автором в центр сцены и должен был выразить главную ее идею. Любой, стремящийся к счастью путем желаний, не достигает цели: новые желания отодвигают ее, и даже если скачущий (как Вронский) идет первым или вторым, он находится в том же положении, как если бы шел последним. Каждый вставший на этот путь попадает в закол-

дованный круг, а в бесконечном движении по кругу, где любая точка может быть концом и началом и где нет поэтому ни того ни другого, не может быть первых и последних. Как бы ни спешил любой из скачущих, он участвует в мнимом движении, и потому при всех усилиях он только топчется на месте.

Однако никто из участников скачки не снимает «покровов» с общей картины, как вполне не осознает ни своих, ни чужих стремлений. Каждый видит лишь ближайшую цель и ближайшее препятствие на своей дороге. «Он думал, что он меня знает, — размышляет Анна о незнакомом господине. — А он знает меня так же мало, как кто бы то ни было на свете знает меня. Я сама не знаю. Я знаю свои аппетиты, как говорят французы〈...〉 Всем нам хочется сладкого, вкусного» (19, 340).

Толстой использует неоднозначность французского слова и более широкий его смысл (*appétit* — позыв, желание) тесно связывает в тексте романа с узким значением (*appétit* — аппетит, желание есть). Обыгрывая эти значения, Толстой выносит на поверхность мысль, с самого начала объединявшую мотив «еды» и «питья» с мотивом желаний. Ведь в основе любого желания, сообщая ему направление и силу, лежит ощущение нехватки: никто не станет желать (и домогаться) того, чем он уже обладает. Именно поэтому не только страсть Вронского и Анны, но любое желание может быть передано как голод и жажда, а степень желания — степень алчности (жадности). Ср. сказанное в черновиках о Николае Левине: он «вылил жадно одну рюмку водки в свой огромный рот и 〈...〉 с такою же жадностью 〈...〉 взялся за жаркое, глотая огромными кусками, как будто у него отнимут сейчас или что от того, что он съест или не съест, зависит вся судьба его. Константин Левин смотрел на него и ужасался. „Да, вот он весь тут, — думал он. — Вот эта жадность ко всему — вот его погибель 〈...〉 так он все брал от жизни”» (20, 170—171).

Постоянное чувство желания (нехватки) предполагает вечную неутоленность «утробы» и вместе с тем — неразборчивость в выборе съестного. В непрерывной смене желаний люди отыскивают все новую пищу (ср. разговор Левина с Облонским — 18, 171 и Вронского с Петрицким — 18, 121—122), а так как объектом человеческой жадности в принципе становится все, человек не может насытиться ничем. Поскольку же герои романа реально сыты, то, заботясь о том, чтобы наесться, они заботятся на деле о пресыщении: ведь

желая необходимого, человек способен удовлетвориться не-многим, но вождедея к тому, что сверх меры, он не удовлетворится и самым большим. Вот почему, хлопоча об удовольствии, которое могло бы дать осуществление желания (утоление голода и жажды), они на деле хлопочут об отвращении: «„Никогда никого не ненавидела так, как этого человека!“ думала она (Анна о Вронском. — В. В.). Увидав его шляпу на вешалке, она содрогнулась от отвращения (...) Прислуга, стены, вещи в этом доме — все вызывало в ней отвращение и злобу и давило ее какою-то тяжестью (...) Обед стоял на столе; она подошла, понюхала хлеб и сыр и, убедившись, что запах всего съестного ей противен, велела подавать коляску и вышла» (19, 341—342). Ср. далее: «Он любит меня — но как? The zest is gone» (19, 343).⁹

Уподобление желания («охоты») голоду и жажде, а цели желания — добыче позволяет Толстому еще раз вернуть «скачущих» на заколдованный круг. Преследуя свою цель, каждый из голодных и жаждущих может ее (или то, что к ней ведет) уничтожить, но это не значит, что он утолит и голод, и жажду, что он наестся: Вронский погубил Фру-Фру, но не добился того, чего хотел, — не выиграл скачки. Цель

⁹ Подчеркнем, что в данной работе речь идет о логике явлений, а не психологии характеров. При анализе эпических форм сюжет и характеры часто заслоняют собой другие способы организации художественного текста, тогда как любой без исключения мотив всегда относительно свободен и может повернуться тем или иным значением в зависимости от того, в какую систему «сцеплений», благодаря ассоциациям, он встает. Думается, что о такого рода «внутренней связи», лежащей вне «фабулы» и «отношений (знакомства) лиц», Толстой и писал С. А. Рачинскому (62, 377). Возможность этой особой «связи», существующей параллельно с сюжетно-событийной, позволяла Толстому представить жизнь не только в ее эмпирически-конкретном виде, не поддающемся, казалось бы, однозначно-логическому осмыслению, но и в тех ее общих тенденциях, которые обнаруживают всю недвусмысленность лишь в своем логическом завершенном пределе. Именно эту нагрузку обобщения и демонстрации такого предела и несет на себе система анализируемых здесь мотивов. Характеры героев, обстоятельства их жизни так же относятся к смысловой основе этой системы, как, скажем, любой промежуточный этап пути к его исходу. На каждом из этапов по ходу движения возможны остановка, отступление, перемена цели и даже возврат назад. Поэтому каждый этап для человека потенциально разнонаправлен, и только сознательный выбор или бессознательная сила извне идущего толчка (инерция потока) с неотвратимостью движет героя к тому или иному конечному пункту.

«наестся» в данном случае вообще недостижима, так как она не впереди, как думает каждый «охотник», а сзади: ведь голодный на самом деле сыт. Стремясь вперед за своей добычей, каждый, таким образом, стремится к тому, что у него всегда за спиной, и потому вместо того, чтобы идти прямой дорогой, он мечется по заколдованному кругу.

Заколдованный круг — вот мысль, которой разрешаются основные темы «скачек».¹⁰ Она стоит за символикой мотива эллиптического круга «гипподрома»: «Скачки должны были происходить на большом четырехверстном эллиптической формы кругу (...) На этом кругу были устроены девять препятствий» (18, 207). Символика круга передает идею абсурдности жизни, основанной на желании (аппетите). Эта идея в том же символическом выражении повторяется в связи с темой смерти.

Вронский по ходу скачки «ничего не видел, кроме ушей и шеи своей лошади», «крупы и белых ног Гладжатора» и кроме «бежавшей ему навстречу земли» (18, 208). После падения «он видел только то, что Махотин быстро удалялся, а он, шатаясь, стоял один на грязной неподвижной земле» (18, 210). Земля, которая, как кажется Вронскому, бежит к нему навстречу, но к которой на самом деле летит он сам, — знак общего всем людям итога, знак смерти. Именно в эту землю, как дальше думает Левин, всех рано или поздно «закопают»: «(...) ее (Матрену. — *В. В.*) закопают, и ничего не останется ни от нее, ни от этой щеголихи в красной паневе (...) И ее закопают, и пегого мерина этого очень скоро (...) И ее закопают и Федора подавальщика (...) и ничего не останется. К чему?» (19, 375).

Этот знак смерти Вронскому сопутствует все время, пока он скачет. То, что могло бы быть исходом движения, в заколдованном круге отмечается постоянно, на каждом шагу: смерть едва не унесла (или унесла) Кузовлева в начале скачки, Вронского почти в конце, а остальные, которые «попадали и разбились», очевидно, распределились между ними. Круг «гипподрома», на который своей волей и «охотой» вышли скачущие (они могли бы туда и не идти), не столько круг жизни, сколько смерти. Ведь достижение финиша и выход за границы этого круга и означают не смерть, а избавление — жизнь. Смерть вся уместается в пределах заколдованного (= неправильного, «эллиптического») круга.

¹⁰ Заколдованный круг (*circulus viciosus*) в черновиках романа появляется именно в связи с мотивами скачки (20, 28—29, ср.: 265—266, 268).

Для людей, спешащих путем желаний, смерть облекается в «покровы» жизни, но всегда остается смертью. Пугая излишек с необходимостью и принимая избыток за нужду, герои думают, что они живут, тогда как они на самом деле умирают. Ведь все, без чего действительно нет жизни («еда», «питье» и т. д.), доведенное до крайности и потерявшее меру, несет смерть. В таком случае — чем больше герои романа хотели бы жить (так, как они это понимают), тем ближе они к смерти. В логике этих отношений реальная смерть наступает тогда, когда самая необходимость и нужда, без которых нет жизни, становится уже избытком (перед смертью Анне «противен» не только «хлеб и сыр», заменившие здесь полный «обед», но даже «запах (...) съестного»). Ср.: «В нем (Николае Левине. — *В. В.*), очевидно, совершался тот переворот, который должен был заставить его смотреть на смерть как на удовлетворение его желаний, как на счастье. Прежде каждое отдельное желание, вызванное страданием или лишением, как голод, усталость, жажда, удовлетворялись отправлением тела, дававшим наслаждение; но теперь лишение и страдание не получали удовлетворения, а попытка удовлетворения вызывала новое страдание. И потому все желания сливались в одно — желание избавиться от всех страданий и их источника, тела» (19, 73).

Такой поворот темы смерти ясно выражает мысль Толстого, благодаря которой весь роман можно так же считать повествованием о жизни, как и о смерти («Смерть» — единственная глава в романе, имеющая заглавие). Герои романа по преимуществу хотят жить (т. е. больше и вкуснее пить и есть), но не думают о том, что поглотит со временем их самих. Однако то, чего они домогаются с такой жадностью в жизни, соперничая и враждуя друг с другом, каждому предлагает смерть: она прекращает (раз и навсегда «осуществляет») любые желания и даже «желания желаний». Следовательно, до тех пор пока люди отдаются «телесной» (инстинктивно-неразумной, животной) жизни желаний, они находятся во власти смерти, иначе: они находятся в этой власти постольку, поскольку отдаются такой жизни. Среди ряда парадоксов, связанных с символикой заколдованного круга «гипподрома», парадокс, оборачивающий жизнь смертью, является наиболее серьезным.

В свете этих отношений то, что кажется людям наслаждением или благом, становится страданием и несчастьем, а если несчастье соединять с идеей наказания, то люди наказаны не столько смертью, сколько жизнью, на каждом этапе

и в каждом побуждении отмеченной для них знаком смерти. Эта мысль высказана в сцене сближения Анны и Вронского, и она настойчиво повторяется для Анны в одном мотиве (символическом жесте) — опущенной вниз головы. Этот мотив, сопровождающий Анну (психологическая характеристика, скрывающаяся за ним, разумеется сама собой, она не противоречит более глубокому его смыслу), в символическом плане играет ту же роль, что и земля, которая, как кажется Вронскому в сцене скачек, бежит ему навстречу. «Она смотрела на низ вагонов, на винты и цепи и на высокие чугунные колеса (...) „Туда! — говорила она себе, глядя в тень вагона, на смешанный с углем песок, которым были засыпаны шпалы, — туда, на самую середину” (...) она не спускала глаз с колес подходящего второго вагона. И ровно в ту минуту, как середина между колесами поравнялась с нею, она (...) вжав в плечи голову, упала под вагон на руки и легким движением (...) опустилась на колена» (19, 348). Анна не поднимает глаз от земли, и ей не приходит в голову взглянуть на небо — обстоятельство, подчеркнутое Толстым в одном из черновых набросков: «В это время сотряслась земля, подходил товарный поезд. Звезды трепеща выходили над горизонтом... Она смотрела на рельсы (...) Она перекрестилась, нагнулась и упала на колени и поперек рельсов» (20, 379).

Несмотря на то что Толстой убрал из окончательного текста упоминание о небе («звезды»), логика повествования удержала этот мотив на прежнем месте. Не выраженный прямо, он прозвучал в более развернутом варианте фразы: «(...) она перекрестилась. Привычный жест крестного знамения вызвал в душе ее целый ряд девичьих и детских воспоминаний, и вдруг мрак, покрывавший для нее все, разорвался, и жизнь предстала ей на мгновение со всеми ее светлыми прошедшими радостями. Но она не спускала глаз с колес подходящего второго вагона» (19, 348). Ср. крест и звезды, которые видит Левин в одну из самых светлых минут своей жизни: «Из-за покрытой снегом крыши видны были узорчатый с цепями крест и выше его — поднимающийся треугольник созвездия Возничего с желтовато-яркою Капеллой. Он смотрел то на крест, то на звезду (...) Он (...) опять сел к форточке, чтобы (...) глядеть на этот чудной формы, молчаливый, но полный для него значения крест и на возносящуюся желто-яркую звезду» (18, 423).

Вжатая в плечи и опущенная вниз голова и положение, которое должна была принять Анна в момент самоубийства,

эмблематически кратко передают мысль о жизни, целиком находящейся во власти земли и смерти.¹¹ Эта же мысль несколько в ином повороте высказана в связи с умирающим Николаем: на кровати «лежало покрытое одеялом тело. Одна рука этого тела была сверх одеяла» и т. д. (19, 60, ср.: 73). «Тело» — то, что роднит человека с животным, что безусловно тленно.¹² Смерть соединяет звенья одного и того же круга, внутри которого человеческая жизнь (до тех пор, пока она им замкнута, и постольку, поскольку замкнута) лишена смысла.

Среди мотивов, относящихся к символике круга, подчеркнем то же значение в ночной метели. Оставаясь метафорической заменой силы чувства,¹³ эта «страшная буря» (18, 108) выражает идею кружения, дурного повтора. В народных поверьях с метелью соединяется представление о бесовской игре и мороке, сбивающих человека с пути, — то, что использовал Пушкин в «Бесах»:

Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам...

Сил нам нет кружиться доле...

Мотивы «Бесов» повторены Толстым в описании ночной метели (ср.: «мутно небо, ночь мутна»)¹⁴. Не входя в подробности сопоставлений, отметим финал стихотворения:

¹¹ Ср., например:

И между тем как, склонясь, остальные животные в землю
Смотрят, высокое дал он (бог. — *В. В.*) лицо человеку и прямо
В небо глядеть повелел, подымая к созвездиям очи.

(*Овидий. Метаморфозы*. М., 1977. С. 33. Перевод С. Шервинского).

Эта мысль часто повторяется у древних авторов, она встречается и у позднейших. См., например, в полемическом контексте у Монтеня: *Монтень М.* Опыты. Книга вторая. М.; Л., 1958. С. 180.

¹² Во время работы над романом Толстой не случайно цитирует понравившиеся ему образцы поэзии горцев, отозвавшиеся много лет спустя в «Хаджи-Мурате» (письмо А. А. Фету от 26 ? октября 1875 года): «„Мое тело достояние земли. Мою душу примет небо!..” Каково!» (62, 209).

¹³ См.: *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. Семидесятые годы. С. 188.

¹⁴ Ср. в черновиках: «⟨...⟩ колеблющийся свет, тряска, свист, стук остановки и буря, *беснующаяся* на дворе» (20, 163; курсив мой).

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

— и последние фразы о метели в тексте романа: «И<...> как бы одолев препятствия, ветер посыпал снег с крыш вагонов, затрепал каким-то железным оторванным листом, и впереди плачевно и мрачно заревел густой свисток паровоза» (18, 109), а также несколько стихов, отчасти прямо связанных с этой концовкой:

Вьюга злится, вьюга плачет;
Кони чуткие храпят, —

отчасти преобразенных у Толстого почти до неузнаваемости в тексте, который ей предшествует:

Вот уж он далече скачет,
Лишь глаза во мгле горят; —

и еще:

Там сверкнул он искрой малой
И пропал во тьме пустой.

В черновых набросках сцены горящие во тьме глаза соединились в сознании Анны с глазами Вронского: «И всю ночь в странном беспорядке и в самых странных сочетаниях она видела и слышала действительные и воображаемые предметы и звуки <...> Вронский <...> Аннушка, храпящая звуками молотка о железо, и буря, уносящая все, и толчки красных огней <...> и красные огни глаз Вронского» (20, 188—189). Толстой не оставил этих глаз — «красных огней», мешавших ненужным впечатлением, которое увязывало бесовское в этой снежной буре с конкретным лицом, но две горящие во тьме искры, два огня, здесь лишь косвенно соединенных с Вронским, в преобразенном виде сохранились: «Какие-то два господина с огнем папирос во рту прошли мимо ее <...> еще человек в военном пальто <...> заслонил ей колеблющийся свет фонаря. Она оглянулась и в ту же минуту узнала лицо Вронского <...> несмотря на тень, в которой он стоял, видела, или ей казалось, что видела, и выражение его лица и глаз» (18, 109).

Именно после этой встречи Анной овладевает «дух зла и обмана» (18, 157, 215, 216),¹⁵ который колдовскою властью

¹⁵ В черновиках следующая глава, посвященная героине, именовалась: «Дьявол» (20, 194).

уже и тогда подменил для нее и сами предметы, и их значения: «На нее беспрестанно находили минуты сомнения, вперед ли едет вагон, или назад, или вовсе стоит. Аннушка ли подле нее или чужая? „Что там, на ручке, шуба ли это или зверь? (ср.: «Что там в поле?.. пень иль волк?»). И что сама я тут? Я сама или другая?» Ей страшно было отдаваться этому забвению. Но что-то втягивало в него, и она по произволу могла отдаваться ему и воздерживаться». И дальше: «⟨...⟩ красный огонь ослепил глаза ⟨...⟩ Анна почувствовала, что она провалилась» (18, 107—108). «Весь ужас метели показался ей еще более прекрасен теперь» (18, 109).

Отблеск «красного огня» как примета «поэзии ада» (ср.: 18, 118) с этих пор время от времени снизу освещает Анну: «Анна шла, опустив голову ⟨...⟩ Лицо ее блестело ярким блеском; но блеск этот был не веселый, — он напоминал страшный блеск пожара среди темной ночи» (18, 153, ср.: 211, 212); «Поздно, поздно, уж поздно, — прошептала она с улыбкой. Она долго лежала неподвижно с открытыми глазами, блеск которых, ей казалось, она сама в темноте видела» (18, 156). И о Вронском: «Боже мой, как светло! Это страшно, но я люблю видеть его лицо и люблю этот фантастический свет» (18, 225).

«Яркий блеск», «блеск пожара среди темной ночи», «фантастический», страшный «свет» — вся эта «поэзия ада» возвращается в заключительных главах романа и соединяет описание метели с описанием грозы (ср., например, перекликающиеся мотивы: 18, 108—109 и 19, 393—394). Стихия зимней метели и летней грозы в романе одной природы. Ветер там и тут сбивает человека с пути, и буря может его «подхватить и унести», заставить бесконечно кружить, если не «противостоять ей» (18, 108, ср.: 19, 393). Зима и лето здесь представляют годовой цикл и означают любой момент в годичном круге; в соотношении они выводят бушующую там и тут стихию за пределы, конкретного времени.

«Уже совсем стемнело, и на юге, куда он смотрел, не было туч. Тучи стояли с противной стороны. Оттуда вспыхивала молния, и слышался дальний гром. Левин смотрел ⟨...⟩ на знакомый ему треугольник звезд и на проходящий в середине его млечный путь ⟨...⟩ При каждой вспышке молнии не только млечный путь, но и яркие звезды исчезали, но, как только потухала молния, опять, как будто брошенные какой-то меткой рукой, появлялись на тех же местах» (19, 397—398). Приведенные мотивы не менее важны для Анны, чем для Левина. Анна не видит звезд и тогда, когда они закрыты

мутной и снежной пеленой, и тогда, когда ей совсем «светло». «Красный огонь», ослепивший ей глаза, был смертным мраком. Не видя звезд, она теряет путь, осуждена блуждать.

Ночная «страшная буря» заставляет ее и Вронского кружить: железной дорогой начинается и заканчивается повествование об их судьбе. Сила, властвующая над ними в этом железном круге, — недобрая сила (ср.: 19, 347).

Символика заколдованного круга, который только кажется ареной жизни, но на самом деле является ареной смерти, в романе выражена целой серией мотивов. В этой области смерти круги располагаются, по-видимому, все уже и уже; Ср.: «„О! как хорошо ваше время, — продолжала Анна. — Помню и знаю этот голубой туман, в роде того, что на горах в Швейцарии. Этот туман, который покрывает все в блаженное то время, когда вот-вот кончится детство, и из этого огромного круга, счастливого, веселого, делается путь все уже и уже, и весело и жутко входить в эту анфиладу, хотя она кажется и светлая и прекрасная (...) Кто не прошел через это?» Кити молча улыбалась. „Но как же она прошла через это? Как бы я желала знать весь ее роман”» (18, 78).

Заметим: круги, по которым идет Анна, располагаются не только уже и уже, но ниже и ниже. Начавшийся «на горах» (в виду неба, вблизи звезд), ее путь заканчивается на равнине, между железом рельсов и железом колес с их «винтами и цепями».

Надо думать, что на эту же смертную воронку намекают девять препятствий неправильного круга «гипподрома» (ср. девять кругов дантовского Ада): «река, большой, в два аршина, глухой барьер» и т. д. (18, 207). После реки ближайшее препятствие, которое встречает скачущих, именуется «чертом»: «(...) они подходили к черту (так назывался глухой барьер)» (18, 208). Это препятствие Вронский одолевает, отделившись «комком грязи» в лицо, очевидно, потому, что «черт» ждал его в другом месте, ближе к цели, у последней канавки («Вронский и не смотрел на нее» — 18, 210). Если «черт» встретил Вронского в начале скачки, а потом «дернул» его сделать «скверное, непростительное движение» у последней канавки (18, 210), то, вероятно, он скрывался за каждым из девяти препятствий.

В таком случае сцена скачек поворачивается особой стороной: в то время как люди враждуют друг с другом, стремясь вперед путями желаний, на каждом из этих путей их ожидает общий враг — олицетворение вражды и розни. Поскольку «враг силен» (ср. в исповеди Левина: «Дьявол

имеет большую силу, и мы не должны поддаваться ему» — 19, 7),¹⁶ а скачущие вооружены лишь своими желаниями, алчностью и жадностью, они все перед ним безоружны. Напротив, этими «аппетитами» они дают врагу оружие против себя: маня их избытком, новой приманкой, все более «сладкой» и «вкусной», он незаметно лишает их необходимого — воды и хлеба. Угождая плоти, он старается низвести людей до животных, приковать их взгляд к земле, к тому, что суетно и подвержено тлену, чтобы они в черед «услад» и взаимных столкновений забыли о звездном небе. Соблазняя их жизнью, он влечет их в смерть.¹⁷ Среди людей в этой борьбе нет победителей, но тот, кто более других преуспевает в «скачке», тот более других отмечен смертной тенью.

Выше говорилось, что распределение на «исполнителей» и «зрителей» в сцене скачек условно. Анна следит за скачкой, но ее муж, а потом и другие следят за нею (18, 220—221). Будучи зрителем, каждый при случае может оказаться в центре зрелища. Исполнитель же в свою очередь может при случае перейти на другую сторону (ср.: Вронский и Анна на концерте Патти — 19, 117—121). Отношения между «исполнителями» и «зрителями» в романе таковы, что в пределах «зрелища», охватывающего всех, те и другие свободно меняются местами: *satis magnum alter alteri theatrum sumus*.¹⁸

Границы «зрелища» не замыкаются эпизодами скачек или театра (в романе обе сцены соотнесены друг с другом благодаря напоминанию о скачках перед выездом Анны в театр — 19, 112, 114, 116) и совпадают с границами жизни. Мотивы «игры» («Ааа! что я сделал!.. И проигранная скачка! И своя вина...» — 18, 211) и исполняемой «роли» (Анна «со-

¹⁶ Исповедь Левина имеет прямое отношение к тому, о чем идет речь. Окончание этой сцены тесно связывает ее с темой заколдованного круга «гипподрома» (см.: 19, 8).

¹⁷ Здесь сама собой напрашивается аналогия с библейским сказанием о грехопадении (см.: Бытие, гл. 3, с. 1—7). Но Толстой с известной осторожностью вводил библейские мотивы. При той трактовке, которую они в романе получали (например, связь плоти с грехом и преступлением), выраженные прямо, они могли бы сбить читателя с толку, заставляя его увидеть догму там, где для Толстого часто была метафора или символ — способ художественного воплощения мысли (ср. в тексте романа: 19, 43). Ср. также: *Куприянова Е. Н.* Эстетика Л. Н. Толстого. М.; Л., 1966. С. 247—272.

¹⁸ Ср. у Сенеки: каждый из нас для другого — достаточно великий театр, или: мы друг для друга — немалое зрелище (ср.: *Сенека.* Нравственные письма к Луцилию. М., 1977. С. 13).

брала свои последние силы, чтобы выдерживать взятую на себя роль. И эта роль внешнего спокойствия вполне удавалась ей» — 19, 119) повторяются в тексте то и дело, стирая грань между собственно «театральной», «зрелищной» стороной жизни и самой жизнью. События, не имеющие отношения к зрелищу (вроде дворянских выборов), даны в романе как спектакль: «Хоры были полны нарядных дам, перегибавшихся через перила и старавшихся не проронить ни одного слова (...) Везде говорилось о выборах и о том (...) как хороши были прения (...) Одна дама говорила адвокату: — Как я рада, что слышала Кознышева! Это стоит, чтобы поголодать. Прелесть! Как ясно и слышно все!» (19, 237—238). В черновиках Сергей Иванович сравнивался с Патти (20, 489). В окончательном тексте Толстой подчеркнул общую жажду «зрелищ» («Это стоит, чтобы поголодать») ¹⁹ — побуждение, которое гонит людей на скачки.

Находящиеся в центре «зрелища» не более озабочены сутью дела, чем те, кто на них смотрит: они «играют», входя в азарт «игры», и, разделенные на «партии», обдумывают «ходы» и возможности выигрыша или поражения (ср. сказанное в черновиках о Стиве — 20, 493). У них то же стремление добиться цели и преуспеть, как и у каждого, участвующего в скачках: Вронский, «празднуя выбор Неведовского (...) испытывал приятное чувство торжества за своего избранника. Самые выборы так заманили его, что (...) он и сам подумывал баллотироваться, — в роде того, как после выигрыша приза чрез жокея ему захотелось скакать самому. Теперь же праздновался выигрыш жокея» (19, 240).

Соотнесение сцены выборов и сцены скачек демонстрирует несерьезность серьезной стороны жизни и одновременно — серьезность зрелища (в самом деле: зрелище таково, что допускает реальную гибель, тогда как проигрыш на выборах оставляет возможность преуспеть в дальнейшем). Благодаря этому соотнесению то и другое оказывается однородным, и жизнь так же очерчивается кругом «гипподрома», как она очерчивается кругом сцены и зрительного зала. «Крути» и «кружки», образующие общество (ср.: «Петербургский высший круг собственно один (...) Но в этом большом круге есть свои подразделения. Анна Аркадьевна Каренина имела друзей и тесные связи в трех различных кругах» —

¹⁹ Позднее Достоевский сделал то же самое в сцене суда в «Братьях Карамазовых» и с той же отсылкой: «Хлеба и зрелищ!» См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30 т. Л., 1976. Т. 15. С. 117.

18, 134), представляют собой малую сценическую площадку в сравнении с той большой, на которой действуют все.

Совпадение границ жизни и театра (сцены и зрительного зала) у Толстого оправдано по существу: ведь то, что предлагает людям театр или любое зрелище, — удовольствие, наслаждение — люди требуют от жизни: «(...) мы, деревенские жители, стараемся поскорее наесться, чтобы быть в состоянии делать свое дело, а мы с тобой стараемся как можно дольше не наесться и для этого едим устрицы...

— Ну, разумеется, — подхватил Степан Аркадьич. — Но в этом-то и цель образования: изо всего сделать наслаждение» (18, 40). «Ты вот, — говорит он Левину дальше, — презираешь общественную служебную деятельность, потому что тебе хочется, чтобы дело постоянно соответствовало цели, а этого не бывает (...) Все разнообразие, вся прелесть, вся красота жизни слагается из тени и света» (18, 46). Заметим: Стива не занят мыслью играть какую-нибудь «роль», он просто живет и желал бы жить, как ему хочется, как хочется большинству, — «весело и приятно» (мотив, повторяющийся по отношению к разным героям и подробно разработанный в «клубных» сценах). Но именно потому, что он так живет, он наиболее полно воплощает «театральный» принцип жизни. Ведь если искать «разнообразия», «прелести», «красоты», сочетания «тени и света», то можно не выходить из театра.

Жизнь Вронского и Анны в Воздвиженском и игра в lawn tennis ясно указывают природу этой всеобщей «театральности»: присущая зрелищу праздничность здесь приравнена праздности, а отведенное празднику время выходит из всяких рамок и занимает время вообще.

Того, что праздные люди, свободные от нужды и реальных забот, по необходимости озабочены «игрушками» и что в сущности нет разницы между действительной игрой (lawn tennis) и всеми остальными способами провести время, сами играющие не осознают. Их радости и огорчения настолько глубоки, насколько это для них возможно. В результате дворянских выборов «многие были веселы, многие были довольны, счастливы, многие в восторге, многие недовольны и несчастливы. Губернский предводитель был в отчаянии, которого он не мог скрыть» (19, 239).

Только на сторонний взгляд (мужики в Воздвиженском, Долли в сцене игры в lawn tennis, Левин в сцене выборов, Стива в гостиной графини Лидии Ивановны и т. д.) безумие взрослых, играющих в детские игры или превращающих в

игру то, что на деле исключительно серьезно, становится очевидным: во время игры в lawn tennis «Дарье Александровне было невесело. Ей не нравилось продолжавшееся при этом игривое отношение между Васенькой Весловским и Анной и та общая ненатуральность больших, когда они (...) играют в детскую игру (...)» Весь этот день ей все казалось, что она играет на театре с лучшими, чем она, актерами и что ее плохая игра портит все дело» (19, 211).

Тот факт, что наблюдающему со стороны герою видна игра других, в принципе не означает, что наблюдатель вне игры. Может быть (а это в романе, как правило, и есть), он играет в другие игры: ведь до тех пор, пока люди живут, чтобы им было «весело и приятно», и постольку, поскольку они так живут, их жизнь театральна по природе. По возвращении из Москвы Анна стала избегать кружок графини Лидии Ивановны, увидев его «ненатуральность» («ей показалось, что и она и все они притворяются»), и стала чаще бывать в другом кружке («собственно свете»), но не потому, что другой кружок более «натурален», а потому, что теперь он больше пришелся ей «по душе» («там она встречала Вронского и испытывала волнующую радость при этих встречах» — 18, 134—135). Способность увидеть или не увидеть чужую игру, ложь и притворство обычно зависит от того, отвечает или не отвечает эта игра желаниям того, кто за нею следит. Положение зрителя, неодобрительно наблюдающего за спектаклем, или положение актера (актеров), оказавшегося в центре не расположенного к нему внимания, свидетельствует, что желания, владеющие тем и другим, не совпадают. Для того чтобы никто не портил игры и сама игра казалась делом, достаточно, чтобы люди «спелись» (ср.: Облонский о себе и Весловском — 19, 146).

Именно потому, что герои в сущности не хотят (и иногда боятся: Долли, Николай Левин, Каренин, Анна) видеть то, что есть, они по преимуществу видят то, что хотят. Подкупленные своими желаниями, они руководствуются ими в своих суждениях (ср. восприятие Каренина Анной и Анны Карениным; Каренина графиней Лидией Ивановной и ее Карениным; Анны Вронским и Вронского Анной; Вронского Левиным и Левина Вронским и т. д.), и даже тогда, когда эти суждения справедливы, сами судящие остаются вне правды (таковы, например, многие суждения Анны о Каренине и Каренина об Анне и т. д.). В той степени, в какой герои видят то, что они желали бы видеть, они ничего не видят: они столько же находятся в плену желаний, сколько

в плену вызванных их желаниями химер. Ср.: «Он не хотел видеть (то, что есть. — В. В.) и не видел»; «Он не позволял себе думать об этом и не думал» и т. д. (18, 212, 213.). И единственное зрелище, которое для всех равно непереносимо, — зрелище правды («правда есть самое неприятное зрелище для тех, кто вне ее» — 20, 518): Каренин успокаивается в новой религии (= суеверии); Сергей Иванович вместе с другими неприкаянными и огорченными, как новой религии, обрадовался движению в пользу славян; Николай Левин пьет водку; Анна принимает сначала морфин, потом опиум и вынуждена «щуриться» (повторяющийся мотив, разъясненный в тексте — 19, 204) больше и больше, пока не закрывает глаза совсем: «Отчего же не потушить свечу, когда смотреть больше не на что, когда гадко смотреть на все это (...) Все неправда, все ложь, все обман, все зло!» (19, 347).

Отворачиваясь от одной лжи, герои видят «истину» в другой, а так как эта «истина» оправдывает каждый раз все те же движущие ими желания, их мысли описывают ложный круг, ср. сказанное о Каренине: «Мысли его, как и тело, совершали полный круг» (18, 151). Свет, при котором герои видят себя и других, — обманчивый свет их себялюбивых желаний, и потому, когда желания сводятся к прекращению желаний, он оборачивается полным мраком — тем, чем он в сущности был изначально.²⁰ Если иногда истина и пробивается сквозь этот мрак (сцены у постели больной Анны и преобразование ее и Каренина), то «грубая сила» отведенного зла и ложного, но привычного суждения возвращает героев на общий заколдованный круг: Каренин «чувствовал себя бессильным; он знал вперед, что все против него и что его не допустят сделать то, что казалось ему теперь так естественно и хорошо, а заставят сделать то, что дурно, но им кажется должным» (18, 447, ср.: 454).

Кружась в одном и том же порочном круге своих желаний и своих (или общепринятых) химер, герои переходят от видения к видению, и призрачность их жизни им открывается лишь тогда, когда, как в игре, желания «зрителей» и

²⁰ Тот факт, что свет в главах о самоубийстве Анны означает мрак, мельком отметил Достоевский. См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 202. Так обстоит дело не только в этих главах. Символика света и тьмы, прямо связанная с мотивом «зрелищ», но требующая подробных разъяснений, остается за пределами настоящей работы.

«актеров» не совпадают. И Облонскому, и Левину «казалось, что та жизнь, которую он сам ведет, есть одна настоящая жизнь, а которую ведет приятель — есть только призрак» (18, 20). Поскольку герои находятся вне истины, но во власти призраков и видений, они не бодрствуют, а спят.

Сон жизни — один из важнейших символов в романе. Он появляется с первых страниц. Проснувшись и вспомнив ссору с женой, Облонский не знает, что делать. «Ответа не было, кроме того общего ответа, который дает жизнь на все самые сложные и неразрешимые вопросы. Ответ этот: надо жить потребностями дня, то есть забыться. Забыться сном уже нельзя, по крайней мере, до ночи <...> стало быть, надо забыться сном жизни» (18, 6; в черновиках Толстой настойчиво возвращается к этой формуле «сон жизни» — 20, 86, 89, 90, 95, 100, 107).

Привычные заботы и понятия, установившийся обычай — все это выражение «сна жизни», помимо прочих способов «забыться»: в вине (Николай Левин), в игре (Яшвин), в любви (Стива, Анна, Вронский, отчасти Левин), в семейном счастье (Левин), в государственной деятельности (Каренин), в ученой деятельности (Сергей Иванович) и т. д. Это та утопанная колея, те рельсы (одно из значений мотива железной дороги), по которым катится жизнь и двигаясь по которым можно вообще о ней не думать. «Несмотря на то, что вся внутренняя жизнь Вронского была наполнена его страстью, внешняя жизнь его неизменно и неудержимо катилась по прежним, привычным рельсам» (18, 182; ср.: 20, 370).

Перемена занятий, условий жизни — здесь перемена «снов». Анна говорит Долли: «Стыдно признаться; но я... я непростительно счастлива! Со мной случилось что-то волшебное, как сон, когда делается страшно, жутко, и вдруг проснешься и чувствуешь, что всех этих страхов нет. Я проснулась» (19, 187). Как ясно из предыдущего рассказа и в дальнейшем, Анна видит более приятный сон, но продолжает спать. В черновиках эта мысль высказана прямо: «Со мной что-то волшебное случилось. Знаешь, сон вдруг делается страшным, и проснешься, так и я. Но, может быть, и это сон» (20, 474).

«Сон жизни», в той или иной форме являющийся каждому герою, но одинаково распространенный на всех, присутствует и в сцене скачек: «Вронский незаметно вошел в середину толпы <...> высокий, забрызганный грязью кавалергард, пришедший первым, опустившись на седло, стал спускаться

поводья ⟨...⟩ Жеребец с усилием тыкаясь ногами, укоротил быстрый ход своего большого тела, и кавалергардский офицер, как человек, проснувшийся от тяжелого сна, оглянулся кругом и с трудом улыбнулся» (18, 203; ср. «забвение» самого Вронского во время и, особенно, в конце скачки — 18, 210—211; «забвение» следящей за ним Анны — 18, 220—222, и затем: «Анна должна была, как и всегда, отвечать и говорить; но она была сама не своя и как во сне шла под руку с мужем» — 18, 223). Призрачный характер сна сообщает ту же призрачность «зрелищу», где тени-зрители наблюдают игру таких же теней (соединение сна и тени мельком появляется в сцене метели — 18, 108—109; ср. в черновиках — 20, 187; более настойчиво — в связи с темой смерти накануне самоубийства Анны — 19, 331—332).

В то время как «исполнители» и «зрители», каждые на свой лад, погружены в «сон», — «дьявол не дремлет»: Вронский упал тогда, когда совсем «забылся», и пока он скакал, так же как до и после, Анна «была сама не своя». В черновых набросках исповеди Левина, соотнесенной, как говорилось, с сценой скачек, этот мотив выражен прямо: «⟨...⟩ дьявол не дремлет и ищет, кого поглотить ⟨...⟩ Мы должны бодрствовать» (20, 382—383). Позднее Толстой заменил эту фразу другой, которая приводилась выше: «Дьявол имеет большую силу, и мы не должны поддаваться ему». Он выделил вражду и соперничество (важнейшую из модификаций мотива «хлеба») за счет «зрелищ». Но, не будучи упраздненным, последний мотив в ином виде остался в тексте.

Герои, спящие тогда, когда «дьявол не дремлет», спят поистине «тяжелым сном»: ведь это сон не жизни, а смерти. Набрасывая разнообразные «покровы» на суть вещей, дьявол опутывает людей ложью; мороча их видениями (каждого сообразно его желаниям), он незаметно лишает их всех ведения — знания смысла своих и чужих поступков, смысла жизни вообще.

Поскольку, бодрствуя, герои спят, им ничего не остается, как прозреть во сне. Именно такое значение несет повторяющийся кошмар — сон Анны и Вронского. Его мотивы то и дело возникают в рассказе, начиная с забвения Анны в сцене метели (18, 108—109). Накануне самоубийства в «тяжелом, неполном сне» Анна видит этот кошмар еще раз: «Старичок с взлохмаченной бородой что-то делал, нагнувшись над железом, приговаривая бессмысленные французские слова, и она, как и всегда при этом кошмаре (что и составляло его ужас), чувствовала, что мужичок этот не

обращает на нее внимания, но делает это какое-то страшное дело в железе над нею. И она проснулась в холодном поту» (19, 332). Ср. в сцене смерти: «„Господи, прости мне все!“ проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом» (19, 348—349).

Все время, пока Анна, заблуждаясь, полагает, что живет, она видит во сне (он осложнен символикой мотива железной дороги) своего гробовщика и слышит «звуки молотка по железу». Ее и Вронского сон был явью, он выражал суть жизни, замкнутой в порочном круге. Герои романа, думая, что они знают, — не знают; думая, что они видят, — не видят. Будучи в рабстве себялюбивых желаний и таких же химер, они не избавлены от власти смерти ни тогда, когда они живут, ни тогда, когда они думают о жизни. В любом случае они «не ведают, что творят», а потому, даже желая добра (ср., например, Стива и Бетси в XIX—XXIII главах четвертой части), они творят зло.

Заколдованным (= дьявольским) кругом в романе разрешается все, что связано с мотивами «хлеба» и «зрелищ». Те определения, которые обычно друг друга заменяют в избранном Толстым аргументе (заколдованный, порочный, ложный), здесь взяты в прямом значении: жизнь, ограниченная неправильным кругом «гипподрома» и театра («цирка»), полна порока и лжи.

Напомним: «Хлеба и зрелищ!» — требование римской черни. «Рим», встающий за этим кратким девизом, в романе замещает «город» и «мир» (*urbs* и *orbis*) — понятия, равнозначность которых была узаконена давней традицией. Опираясь на нее, Толстой переводит «Рим» и все, что, будучи конкретизированным и разъясненным в ходе рассказа, соединялось с этим мотивом, как «городской мир» — мир, идущий путями западной цивилизации.²¹ Москва — Петер-

²¹ Тема «города — мира» стояла в центре маленького наброска Толстого 1873 г., неоконченной философско-фантастической сказки, действие которой происходит в городе Дюли (= Люди). Сделанный, по-видимому, незадолго до начала работы над «Анной Карениной» или одновременно с ней, набросок связан с романом по существу: «Первое, что поразило меня в жизни Дюлей, было необыкновенная плачевность и быстротечность их жизни. Все люди, которых я видел, носили на себе очевиднейшие зародыши смерти (...) Каждый день я замечал, как они морщились, калянели, выветривались, из них выпадали зубы, волоса, и они мерли (...) Но все Дюли, несмотря на

бург — Париж, соотнесенные по принципу градации (18, 54; 19, 306—308), передают ту же тему «города — мира» (городского мира) и служат здесь новейшей заменой древнему «Риму». Символическим знаком этой замены становится сквозной мотив «железной дороги» (ср. в черновиках: «Стальные стали формы жизни» — 20, 371) — жестокого (бездуховного и бездушного) пути западной цивилизации, движимой господством себялюбивого желания и личного интереса.²² По мнению Толстого, этот путь враждебен самым основам жизни. В романе поражены смертью ее «зародыши», те источники, без которых жизнь не может существовать вообще: хлеб; вода; сон; любовь к женщине. Однако смерть здесь поражает не всякую жизнь, но только ту, которая в крайнем своем воплощении приобретает новейшие «железнодорожные» формы.

Антитезой этому миру смерти служит деревня. В ней Толстой видит опору и возможность особого, в сравнении с Западом, пути русской жизни. Соединение России и деревни (ср. эпиграф к главе второй «Евгения Онегина»: «O rus!.. O Русь!») в романе появляется с самого начала (18, 56). В конце повествования эта тема возвращается вместе с мотивами нравственного закона, руководящего деревенской жизнью и жизнью всех людей в той мере, в какой она выходит из-под власти тления и смерти: «{...} Митюха только брюхо набивает, а Фоканыч — правдивый старик. Он для души живет. Бога помнит.

— Как Бога помнит! Как для души живет? — почти вскрикнул Левин.

— Известно как, по правде, по Божью» (19, 376).

Истина, вызвавшая для Левина смысл жизни, не уничтожаемый смертью, заключается в отказе от эгоистических (плотских) желаний ради «души» и «Божьей правды» — бескорыстной любви к другому.

Правда мужика Фоканыча и ложь нравственного принципа цивилизованного мира — вот полюсы, приближаясь к которым, герои романа либо живут, либо умирают: каждый

это, очевидно были лишены способности видеть тот закон смерти, под которым они были рождены, и наблюдали очень тонко многое постороннее, но не видели того, что они не живут, а только разными путями умирают» и т. д. (17, 135—136).

²² Мотив «железной дороги» в таком повороте являлся позднейшей вариацией темы «Последнего поэта» Баратынского: «Век шестует путем своим железным» и т. д.

момент их существования в зависимости от того, каким побуждением герой движим, запечатлен или жизнью вне смерти, или смертью. При таком соотношении вещей проявлением любви к себе и правильным пониманием собственного блага может быть только любовь к другому.

Поступая так или иначе, герои романа свободны, но однозначен смысл их действий и не подлежат изменениям те законы добра и зла, очертания которых должен разглядеть читатель под всеми «покровами». Ведь даже ложный путь «потерявшейся» души (путь Анны) здесь хотя и отрицательным образом, но ясно свидетельствует о той же правде.

Эта правда (бескорыстная любовь к другому) возвращает читателя к фрагменту об «увещании Пилатом». Учение Христа как краткую заповедь любви, изложенную евангелистом Иоанном, Толстой «переводит» так: «Отец дал мне жизнь для блага, и я научил вас жить для блага. Если будете исполнять мои заповеди, будете блаженны. Заповедь, выражающая все мое учение, только та, что все люди должны любить друг друга. А любовь состоит в том, чтобы жертвовать своей плотской жизнью для другого» (24, 918, «Соединение и перевод четырех Евангелий»).

Безусловно, Евангелие от Иоанна было важно Толстому не только формулировкой заповеди духовной любви: в конце концов, все Евангелия не отличаются в этом пункте друг от друга. Но именно в Евангелии от Иоанна смысл учения Христа находит, по мысли Толстого, то метафорическое выражение, которое парадоксально извращено заблудившимся на своих путях и по кругу вернувшимся вспять, к «язычеству», цивилизованным человечеством: «Иисус же сказал им: Я есмь хлеб жизни; приходящий ко Мне не будет алкать, и верующий в Меня не будет жаждать никогда», а также: «⟨...⟩ кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» (Евангелие от Иоанна, гл. 6, ст. 35; гл. 4, ст. 14 и др.). Ради этих мотивов (мы опустили в данном случае все, что касается «зрелищ», здесь тоже играющих свою роль) Толстой и ввел фигуру Иоанна в картину на тему 27-й главы Евангелия от Матфея. Если учесть ту трактовку римской темы, которую автор дает в «Анне Карениной» и которая в картине его героя обозначена фигурой Пилата, то ясно, что название произведения об «увещании» Пилатом имеет двойной смысл, благодаря чему адресатом «увещания» становится каждый читатель романа Толстого.

Анализируя систему неоднозначных мотивов, мы некоторые из них оставляли в стороне, другие брали не в полном объеме их реальных значений. Нас интересовал скорее общий план символической системы романа (логика соотношения явлений, когда с них сняты «покровы»), чем детальный разбор всех ее звеньев. Пришлось пожертвовать и историко-литературными параллелями, которые даже при беглом взгляде встают в сознании сами собой. Все это могло бы быть предметом большого исследования. Ведь как бы ни был пространен художественный текст — он только самый краткий способ для выражения сложной мысли.

Приложение II

КРИТИКА ИСТОЧНИКОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ*

Под *источниками* здесь понимаются фрагменты или целые сочинения художественного и нехудожественного (научного, публицистического, биографического, мемуарного и пр.) характера, так или иначе соотносящиеся с анализируемым текстом. Они составляют или основную, или существенную часть реального и историко-литературного комментария, историко-литературных статей и книг, рассказывающих о литературных связях — традиции, преемственности, влияниях, прямом заимствовании либо скрытой и явной полемике. Без такого рода отсылок не обходится почти никакая исследовательская работа.

Но указание на источник художественного произведения очень часто дается без особых доказательств, даже без мысли об их необходимости. Довольно, например, того обстоятельства, что одно произведение вышло в свет раньше другого, чтобы, по желанию исследователя и на его взгляд, первое тотчас оказалось «источником» для второго. Иначе говоря, в указании на тот или иной источник исследователь не видит проблемы. Раз высказанное мнение имеет способность укореняться, и, ничем не подкрепленное вначале, оно со временем приобретает вес в силу простого, но многократного повторенья. Вот почему представляется важным подумать об источниках художественного произведения как о теоретической проблеме.

Предлагаемые здесь соображения имеют предварительный характер. Они не являются четкой, обдуманной сис-

* Впервые опубликовано: Русская литература. 1993. № 1. С. 100—116. Печатается с изменениями.

темой, которую можно было бы изложить в качестве ответа на поставленный вопрос. Речь идет именно о постановке вопроса, а не о возможном его решении. Следовательно, то, о чем будет говориться дальше, предполагает дополнения, исключения, корректировку. Подобно тому как существует критика текста художественного произведения, должна существовать и критика его источников.¹ Но для этого должны быть сформулированы ее теоретические основы. Любые попытки, предпринятые в этом направлении, нам представляются заслуживающими внимания.²

Сейчас, пожалуй, это особенно актуально, так как в последнее время заметна очевидная тяга к «факту» в противоположность всевозможным умозрительным (спекулятивным) «концепциям». И уже одно указание на «факт» (источник цитаты, идеи, рассуждения, мотива и мотивов сюжета) кажется чем-то как бы реальным, солидным и безусловно более почтенным, чем разные «концепции», которые убежденные приверженцы «факта» склонны оценивать как более или менее добросовестное суемудрие. Проскальзывает даже крайняя мысль — мысль о том, что фактография и есть собственно наука, а остальное — досужие домыслы.

Разумеется, это не так. Если бы люди держались только фактов, они (ввиду неисчислимого множества и разнообразия этих фактов) и по сию пору их бы только описывали. Но это ничуть не подвинуло бы науку в глубину осмысления явлений, их связи и стоящих за ними закономерностей. Так обстоит дело в любой области знаний. Перебирание «фактов» напоминает, по мысли Ф. Бэкона, «хождение ощупью, как ходят ночью, трогая все, что попадает навстречу, чтобы выбраться на верную дорогу, тогда как гораздо полезнее и обдуманнее было бы (...) по-

¹ Даже в отношении критики текста, области в высшей степени разработанной, дело обстоит далеко не просто. Из-за «порочной практики» исправлять непонятное, писал Бэкон, «издания, наиболее тщательно выправленные, часто являются наименее надежными» (*Бэкон Ф. О достоинстве и приумножении наук // Бэкон Ф. Соч.: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 380*).

² Одна из последних работ на эту тему, побуждающая к размышлению, книга Р. Л. Белнэпа: *Belknap R. L. The Genesis of The Brothers Karamazov. The Aesthetics, Ideology, and Psychology of Making a Text*. Northwestern University Press: Studies of the Harriman Institute, 1990.

дождать дня или зажечь свет и затем уже вступить на дорогу. Истинный же метод (...) сначала зажигает свет, потом указывает светом дорогу: он начинает с упорядоченного и систематического опыта (т. е. с обдумывания, оценки и отбора фактов. — *В. В.*), отнюдь не превратного и отклоняющегося в сторону, и выводит из него аксиомы (т. е. общие положения. — *В. В.*), а из построенных аксиом — новые опыты (т. е. полученные общие положения служат систематизации и осмыслению новых явлений. — *В. В.*); ведь и божественное слово не действовало на массу вещей без распорядка!» И затем: «Правильно (...) построенный метод неизменной стезей ведет через леса опыта к открытию аксиом».³ Наука начинается с правильного наблюдения, отбора фактов и ведет или должна вести к правильным обобщениям, устанавливающим связи и закономерности явлений. Поэтому Бэкон, будучи эмпириком (и не просто эмпириком, но и основателем новейшей эмпирической науки), различал «светоносные» и «плодоносные» факты (одни проливают свет, указывая путь; другие приносят прямую, непосредственную пользу) и, сопоставляя те и другие, отдавал безусловное предпочтение первым. Безграничное расширение фактического материала в любой области знаний не заменяет и не может заменить глубоких выводов и обобщений. В. Я. Пропп писал об этом применительно к сказке. По его мнению, собранного и опубликованного материала (записей сказочных сюжетов) вполне достаточно для теоретического осмысления, и новые публикации, как бы многочисленны они ни были, не способны радикально изменить уже известную науке картину. Следовательно, теоретический анализ сказки, который ученый и предпринял, можно было уже начать.⁴

Но в фольклоре свои проблемы. Особенности материала каждый раз определяют особенности метода и приемов научного изучения.

³ Бэкон Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 45. Ср.: «(...) наукой в современном смысле слова является деятельность по получению новых знаний, а знания есть постижение истины (независимо от практических потребностей) (...) К тому же, если смысл науки и право на ее существование ставятся всецело в зависимость от решения практических задач, она перестает быть наукой в строгом смысле слова и переходит в область прикладных дисциплин» (*Кессиди Ф. Х. Этические сочинения Аристотеля // Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 10*).

⁴ Пропп В. Я. Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969. С. 9—10.

Мы имеем дело с индивидуальным художественным текстом.⁵ Его замкнутость всегда относительна. Произведение появляется в известное время, в известном месте, в том или ином отношении с литературной и культурной традицией. Попытки понять художественное произведение изнутри, вне исторического и культурного контекста (такие попытки, как известно, предпринимались преимущественно поклонниками структурализма), не отвечают природе исследуемого объекта и потому обречены на неудачу. Ведь прежде чем вести исследование, строго замкнутое пределами текста, необходимо доказать, что произведение ни с кем, ни с чем никак не связано. Но доказать это невозможно.

Художественное произведение не существует само по себе. Другое дело, что связи этого произведения с тем, что находится вне его, могут быть и прямыми, и опосредованными. Здесь многое зависит от художника, от его эстетических и целевых установок. Л. Толстой, например, не любил «литературности» (всего, что могло бы на нее намекнуть), она его раздражала. Поэтому он, как правило, старался избегать в своих произведениях цитат, литературных отсылок. Так же поступал и Гоголь. Тот и другой стремились спрятать как можно глубже всякий литературный источник. Это же делал Поль Валери. Он говорил: «Работа поэта в значительной степени состоит в том, чтобы скрыть подлинные источники (...) Завершить работу означает (...) сделать как можно более непонятным процесс создания, преградить доступ к нему».⁶ И дело здесь не только в своеобразной щепетильности творца, не желающего впускать кого бы то ни было в неприбранную мастерскую; по убеждению П. Валери, творец всегда, при всех обстоятельствах, «хочет оторваться от своих источников, отказаться от прежней почвы и стать в достаточной степени самим собой».⁷

Иначе думал и действовал Достоевский. Он не боялся обвинений в «литературности». Напротив, его произведения

⁵ Под «текстом» здесь понимается основное словарное значение этого слова: «Слова, предложения в определенной связи и последовательности, образующие какое-либо высказывание, сочинение, документ и т. д., напечатанные, написанные или запечатленные в памяти» (Словарь русского языка: В 4 т. М., 1984. Т. IV (С—Я). С. 346).

⁶ См. в кн.: Генезис художественного произведения: Материалы советско-французского коллоквиума. М., 1986. С. 27.

⁷ Там же. С. 125.

насыщены цитатами, реминисценциями, литературными именами. Источники были необходимы Достоевскому не только на стадии предварительной работы, но и в ее результате — готовом, законченном тексте. Ведь если у писателя нет нужды быть правильно понятым на стадии черновиков и набросков, то невнятность для читателя законченного произведения вряд ли бывает целью серьезных усилий. Обилие отсылок у Достоевского продиктовано самым существом его художественных принципов и задач: сложные мысли и вся их система в целом были бы читателю непонятны, если бы автор не указывал прямо в тексте, из каких положений он исходит, с кем или с чем соглашается, с кем или с чем спорит. Напомним, например, в этой связи роль «Станционного смотрителя» Пушкина и «Шинели» Гоголя в «Бедных людях». В отличие от П. Валери Достоевскому, для того чтобы оставаться самим собой, нужно было сплошь и рядом не скрывать свои источники, а по возможности ясно обозначать их.

Но многочисленность отсылок имеет свои следствия. Благодаря этой многочисленности создается впечатление, будто произведения Достоевского, начиная с деталей, фраза за фразой, ситуация за ситуацией, не говоря уже о способах выражения, могут быть разнесены по разным источникам. Именно в этом направлении и к крайнему его пределу движется мысль американского ученого Р. Л. Белнэпа. Зная русскую литературу и творчество Достоевского очень основательно и из первых рук, исследователь, естественно, видит в произведениях писателя гораздо больше «источников», чем это кажется менее искушенному взгляду. Правда, источники ученый понимает в широком смысле: они охватывают весь жизненный опыт писателя, не оставляя ничего или почти ничего на долю частного разумения и фантазии. Главное соображение, которым он руководствуется при изучении генезиса романа «Братья Карамазовы» и которое он формулирует в виде общего правила, представляет собой своеобразное применение к явлениям литературного порядка известного закона о сохранении и превращении энергии: ничто не возникает из ничего, и ничто в ничто не превращается.⁸ К сожалению, указанный закон, приспособленный к решению задач литературоведческой работы, никак не связан со спецификой исследуемого материала. Формулировка общего правила здесь служит усложненной перифразой другого утвержде-

⁸ *Belknap R.L. The Genesis of The Brothers Karamazov. P. 103—104.*

ния: все элементы художественного произведения имеют тот или иной источник. Но такое утверждение не является «законом»: оно не выведено из анализа хотя бы одного произведения в живой последовательности его мотивов и ситуаций. На самом деле это утверждение предшествует анализу и является не столько «законом», сколько постулатом, общей посылкой, воодушевляющей исследователя в его работе. В границах этого широкого постулата ученый действует, однако, с заметной осторожностью, которую диктует ему исследовательское чутье и уважение к изучаемому предмету. Конкретные сближения, сделанные в книге Р. Л. Белнэпа, не лишены оснований, и если, строго говоря, они часто и не относятся, на наш взгляд, к разряду источников, то не чужды менее изученной и потому более туманной и неопределенной области психологии творчества, обнимаемой понятием «генезис». Однако ясно, что там, где берутся на вооружение слишком широкие постулаты и где в конце концов решает дело чутье и осторожность, — там открываются возможности для самой безбрежной субъективности. Известно: чем более общий характер имеет утверждение, тем менее оно плодотворно в качестве руководства для каждого отдельного случая: «(...) мы знаем, что слишком общие положения (...) дают слишком малую информацию; более того, они даже делают науку объектом насмешек со стороны практиков, потому что приносят так же мало пользы в практической деятельности, как всеобщая география Ортелия для поездки из Лондона в Йорк».⁹

В самом деле, из утверждения, что всякий мотив имеет тот или иной источник, отнюдь не следует правильность конкретного указания, конкретной отсылки. Даже, по-видимому, бесспорные случаи могут оказаться или сомнительными, или неверными. Например, «стишок», процитированный Макаром Алексеевичем Девушкиным в первом письме к Вареньке, Р. Л. Белнэп вслед за другими увязывает с началом стихотворения Лермонтова «Желание» («Зачем я не птица, не ворон степной...»)¹⁰ Комментируемый текст «Бедных людей» выглядит так: «А вот теперь весна, так и мысли всё такие приятные, острые, затейливые, и мечтания приходят нежные; всё в розовом цвете. Я к тому и написал это всё;

⁹ Бэкон Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 333.

¹⁰ *Belknap R. L. The Genesis of The Brothers Karamazov. P. 32—33.* Ср.: *Белецкий А. И. Достоевский и натуральная школа в 1846 году // Білецький. Зібрання праць у 5 т. Київ, 1966. Т. 4. С. 330.*

а впрочем, я это всё взял из книжки. Там сочинитель обнаруживает такое же желание в стихках и пишет —

Зачем я не птица, не хищная птица!

Ну и т. д. Там еще есть разные мысли, да Бог с ними!».¹¹

Несмотря на очевидную близость сопоставляемых мотивов, отсылка к Лермонтову весьма сомнительна. Дело в том, что «Бедные люди» вышли в свет в 1846 г., написаны были примерно годом раньше, а стихотворение Лермонтова впервые появилось в печати много лет спустя (Отечественные записки, 1859. Т. 127. № 11). Может быть, Достоевский знал произведение Лермонтова по какой-нибудь рукописи (стихотворение датируется 1831 г.). Но чтобы установить этот факт, необходимы специальные разыскания. Без них указание на Лермонтова теряет под собой всякую почву. Если же учесть, что герой Достоевского говорит о «книжке», т. е. о стихотворении уже напечатанном, то никаких разысканий и предпринимать не нужно: ясно, что «рукописный» Лермонтов не имеет отношения к «стишку» Макара Алексеевича. И комментатор академического издания Достоевского поступил правильно, не упомянув о мнении А. И. Белецкого, впервые, кажется, связавшего слова Макара Алексеевича со стихотворением Лермонтова, и оставив эти слова без всяких пояснений.¹² В качестве вполне вероятного допущения (но именно допущения) здесь скорее следовало бы назвать В. Г. Бенедиктова — прежде всего стихотворение «Порыв», опубликованное в «Одесском альманахе на 1839 год» и использованное позднее Н. А. Степановым для насмешливой подписи под одной из его карикатур, изображавшей само-

¹¹ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 14.

¹² Представляется неубедительным и предположение И. Д. Якубович, связывающей «стишок» с мотивами стихотворения М. Н. Петренко «Недоля» («Дивлюсь я на небо та й думку гадаю: Чому я не сокіл, чому не літаю (...)»). См.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9. С. 54. Чтобы согласиться с этим предположением, необходимо допустить, что вслед за теми тремя сочинениями, которые только и читал Макар Алексеевич (1, 59), четвертое он прочел в «книжке», вышедшей на украинском языке, — именно в альманахе «Сніп». Український новорочник. Харків. 1841. Знакомство Макара Алексеевича с украинским альманахом, где герой споткнулся бы на первой же строчке, мало вероятно.

го поэта.¹³ «Стишок», пародирующий Бенедиктова, случайно совпал с началом стихотворения Лермонтова, которое во всех прочих своих мотивах никак не соотносится с «Бедными людьми». Более косвенная, на первый взгляд, связь в действительности может оказаться ближайшей. Но затронутый здесь частный вопрос заслуживает отдельного и подробного разговора.

Я не думаю, что произведения Достоевского, как и любого другого художника, можно разложить на мотивы, отыскав для каждого подходящий источник. Но предположим, что кому-то удалось это сделать. Что из этого следует? Какой вывод? Разумеется, тот самый, которого опасался П. Валери, — вывод, что художник не оригинален. Однако такое заключение (если даже оставить в стороне степень обоснованности привлеченных «источников») было бы слишком поспешным и ничем не оправданным. Ведь оно предполагает, что читатель или исследователь, разделяющий эту мысль, убежден (разумеется, без доказательств), что сказанное в источнике вполне адекватно сказанному в новом тексте. Иначе говоря, собственную неспособность увидеть оригинальное в оригинальном произведении читатель или исследователь приписывает творческому бесплодию автора. Забавное великодушие — наделить другого собственной ограниченностью!

А между тем это одно из самых распространенных предубеждений, одна из самых распространенных ошибок. На ней, как правило, основывается сплошь и рядом или к ней сводится вся теория так называемых «влияний»: например, Державин, Батюшков, Жуковский «вливали» на Пушкина; Пушкин «вливал» на Гоголя; Гоголь «вливал» на Достоевского; Пушкин, Гоголь, Достоевский «вливали» на Чехова или Блока и т. д. Все на всех «вливали» — и никто не оригинален. Вот идея! Хотя, казалось бы, если никто из писателей не оригинален, то в чем бы могло тогда выразиться их «влияние»? Неразрешимая загадка. Из этого затруднения невозможно выпутаться, не прибегнув к помощи софизмов.

В чем же здесь дело? Дело в том, что нельзя говорить о тождестве того, что сказано в источнике, и того, что сказано в новом произведении, *до и независимо* от анализа одной и

¹³ См. в кн.: *Бенедиктов В. Г. Стихотворения*. 2-е изд. Л., 1983. С. 731. (Библиотека поэта. Большая серия; комментарий Б. В. Мельгунова). В. Г. Бенедиктова, как правильно заметил В. И. Мельник, Достоевский далее прямо цитирует в «Бедных людях» (см.: *Русская литература*. 1994. № 4. С. 178—179).

другой художественных систем в целом, поскольку смысл любого фрагмента текста определен ближайшим и более широким контекстом, границы которого отмечены началом и концом художественного произведения — от заглавия до последней точки. Часть всегда зависит от целого. Поэтому до анализа и независимо от него было бы вернее, вопреки обыкновению, предположить не тождество по видимости совпадающих слов, фраз, предложений и т. д., а их различие, потому что целое (те произведения, в которые эти слова и фразы включены) уж точно не совпадает, не совпадает безусловно.

Итак, прежде чем говорить о «влиянии» и отсутствии оригинальности, нужно доказать, что идеи одного и другого художника ничем не отличаются, что они не претерпевают никаких изменений, будучи вовлеченными в новую цепочку отношений, и далее (если предположить тождество как-нибудь доказанным), что сумма частных (т. е. всех мотивов, к которым подыскивается источник и отсылка) равна целому, т. е. что смысл произведения исчерпывается содержанием отдельных фрагментов, заимствованным из самых разных «источников». Последнее доказать невозможно.¹⁴ Мы оставляем в стороне *порядок* высказывания (композицию), который никогда не бывает безразличным для смысла.

То, что мы именуем «влиянием», самим этим понятием чрезвычайно упрощая проблему, имеет прямое отношение к очень сложным явлениям — явлениям литературной или, шире говоря, культурной традиции. Известно, что вне традиций нет культуры. Она сохраняет живую связь поколений, преемственность духовного наследия, допускающего те

¹⁴ Даже в тех случаях, когда контаминация элементов чужого текста входит в авторское задание (т. е. когда она абсолютно бесспорна), она не лишает произведение оригинальности. Напротив, как раз такое органичное соединение узнаваемых читателем различных мотивов, иногда предписываемое правилами жанра, может произвести самый неожиданный эффект. В расчете на такой эффект и действует художник. См., например, «Свадебный центон» Авсония и комментарий М. Л. Гаспарова в кн.: *Авсоний*. Стихотворения (серия «Литературные памятники»). М., 1993, С. 122—150, 320—321. Любопытный пример в сходном роде представляет собой рассказ «Машина» современного автора, который, опустив одни и модернизировав другие (очень немногие) мотивы, в остальном сплошь воспроизвел текст гоголевской «Шинели». См.: *Кузнецов Д.* Рассказы. СПб., 1993. С. 80—100. Насколько удачен этот эксперимент — вопрос особый, но то, что в конечном счете, несмотря на сплошной повтор, рассказ имеет довольно отдаленное отношение к «Шинели» — безусловно.

или иные видоизменения, которые становятся в дальнейшем опорой для новых трансформаций. Общим источником для любого художественного произведения служит та или эта культурная традиция. И было бы ошибкой указывать без особых на то оснований какой бы то ни было случайный источник для традиционных идей и положений. Было бы вообще грубейшей ошибкой исследователя (не дилетанта) не замечать и путать традиционные и нетрадиционные идеи, ситуации, темы, мотивы. Во время одного из публичных выступлений, транслировавшихся по телевидению, В. И. Белову задали вопрос (спрашивавшая представилась аудитории искусствоведом, т. е. специалистом, профессионалом), который должен был уличить писателя либо в невежестве, либо в недобросовестности: почему в романе «Все впереди» он, используя метафору «жизнь — театр», не сослался на Шекспира?

Очень странный вопрос для специалиста. Будто в художественном произведении обязательны отсылки! Да они и в научном трактате не всегда обязательны, иногда даже было бы лучше, если бы их там вовсе не было, потому что (случается и такое) они просто путают и сбивают с толку. Однако еще никому не приходило в голову требовать в качестве приложения к художественному произведению справочного аппарата. Что же бы в таком случае делали комментаторы, искусствоведы и специалисты? Мы не можем припомнить также, чтобы кто-нибудь упрекнул Пушкина за то, что он в первом же стихе «Евгения Онегина» слегка перефразировал Крылова («Мой дядя самых честных правил» вместо «Осел был самых честных правил»), если такая перифраза вообще входила в его намерения. Ю. М. Лотман пишет: «Встречающееся в комментариях к „Евгению Онегину“ утверждение, что выражение „самых честных правил“ — цитата из басни Крылова „Осел и мужик“ («Осел был самых честных правил»), не представляется убедительным. Крылов использует не какое-либо редкое речение, а живой фразеологизм устной речи той поры (ср.: «он набожных был правил...» в басне «Кот и повар»). Крылов мог быть для Пушкина в данном случае лишь образцом обращения к устной, живой речи. Современники вряд ли воспринимали это как литературную цитату».¹⁵ Действительно, распространенный фразеологизм нет особой

¹⁵ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 121.

нужды комментировать. Но в этой конкретной ситуации решить вопрос не так-то просто. Первая фраза произведения слишком ответственна, Пушкин же (как и многие его читатели) знал Крылова наизусть. Если бы Пушкину нужно было избежать возникающей здесь ассоциации с Крыловым (ведь речь идет не только о фразеологизме, но о фразеологизме, уже использованном в широко известном стихотворном тексте), он мог бы приискать другое выражение. Вероятно, ассоциация с Крыловым Пушкина чем-то устраивала.

Однако вернемся к метафоре «жизнь — театр». Спрашивается, причем здесь Шекспир? «Жизнь — театр» относится к области традиционных тем и мотивов. Если искать начало этой темы, мы дойдем до греческой и римской античности, древних драматургов (которых, естественно, подхватывают новые и новейшие), должны будем упомянуть Платона, Сенеку, Марка Аврелия и т. д. Эта метафора настолько была актуальной для древности, что разыгрывалась в самые, казалось бы, неподходящие для игры моменты. Так, Август, «умирая, попросил друзей, стоявших у его ложа, аплодировать ему, когда он испустит последний вздох, как бы сам сознавая, что он удачно сыграл в жизни свою роль».¹⁶ Вот как об этом рассказывает Светоний: «Попросив зеркало, он велел причесать ему волосы и поправить отвисшую челюсть. Вошедших друзей он спросил, как им кажется, хорошо ли он сыграл комедию жизни? И произнес заключительные строки:

Коль хорошо сыграли мы, похлопайте
И проводите добрым нас напутствием.

Затем он всех отпустил».¹⁷ Специалист-искусствовед всех этих фактов не знает. Она знает Шекспира. И того не вполне, а отчасти. Например, ей неизвестно, что на театре, в котором играл Шекспир, была латинская надпись: *Totus mundus agit histrionem* («Весь мир актерствует»). Или она полагает, что эта латинская надпись сочинена Шекспиром? Напрасно. Это широко известное и часто цитируемое изречение Петрония (? — 66 н. э.). Воистину, Бэкон прав, сводя к краткому афоризму мысль Аристотеля: «Тот, кто обозревает немного, легко выносит суждение».¹⁸ Чем больше поле

¹⁶ Бэкон Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 449.

¹⁷ Светоний Гай Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. М., 1991. С. 101.

¹⁸ Бэкон Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 114. Ср.: Аристотель. О возникновении и уничтожении // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 3. С. 385.

для сопоставлений, тем труднее бывает указать источник. Может случиться (и этой ошибки чрезвычайно трудно избежать), что, делая ту или иную отсылку, мы знакомим читателя не с писателем, а с собой.

Когда в произведении возникает традиционная тема, мотив и мотивы, нужно, по-видимому, указать в комментарии на эту традиционность, а затем отослать или к началу традиции (обычно это фольклор, либо греческая и римская античность, либо Библия), или к ближайшему для комментируемого текста ее проявлению. Так, если называть ближайший источник традиционной темы «жизнь — театр» в романе В. И. Белова, то нельзя обойти «Дон Кихота» Сервантеса, который не раз упомянут автором по ходу рассказа. Дон Кихот говорит Санчо: «Нет, правда, скажи мне: разве ты не видел на сцене комедий, где выводятся короли, императоры, папы, рыцари, дамы и другие действующие лица? Один изображает негодяя, другой — плута, третий — купца, четвертый — солдата, пятый — сметливого простака, шестой — простодушного влюбленного, но едва лишь комедия кончается и актеры снимают с себя костюмы, все они между собою равны.

— Как же, видел, — отвечал Санчо.

— То же самое происходит и в комедии, которую представляет собою круговорот нашей жизни, — продолжал Дон Кихот, — и здесь одни играют роль императоров, другие — пап, словом, всех действующих лиц, какие только в комедии выводятся, а когда наступает развязка, то есть когда жизнь кончается, смерть у всех отбирает костюмы, коими они друг от друга отличались, и в могиле все становятся между собою равны.

— Превосходное сравнение, — заметил Санчо, — только уже не новое...».¹⁹ Любопытно, в свете последней реплики «простоватого», не искушенного в книжной премудрости Санчо, как бы выглядел профессионал и книжник, решивший, комментируя традиционную тему в романе В. И. Белова, всерьез сослаться на Шекспира?

Традиционные мотивы и темы, вероятно, не всегда заслуживают пояснений. Но возможны ситуации, когда такие пояснения, на наш взгляд, не были бы излишни. Возьмем Тютчева:

¹⁹ *Сервантес Сааверда Мигель де*. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. М., 1979. Ч. 2. С. 92 (перевод Н. М. Любимова).

Как дымный столп светлеет в вышине! —
Как тень внизу скользит неуловима!..
«Вот наша жизнь, — промолвила ты мне, —
Не светлый дым, блестящий при луне,
А эта тень, бегущая от дыма...»

Думается, что Р. Л. Белнэп счел бы это стихотворение достаточно убедительным примером для доказательства мысли, что художественное произведение демонстрирует не столько новизну, сколько ее подобие.²⁰ Стихотворение построено на двух традиционных мотивах (обращение к подобным мотивам обычно для Тютчева): «жизнь — тень» и «жизнь — дым». Они (с различными вариациями) повторяются и у Тютчева. Ср.:

Как грустно полусонной тенью,
С изнеможением в кости,
Навстречу солнцу и движенью
За новым племенем брести!..
(«Как птичка раннею зарей...»)

Или:

И ты с веселостью беспечной
Счастливый провожала день;
И сладко жизни быстротечной
Над нами пролетала тень.
(«Я помню время золотое...») и др.

А также:

Так грустно тлится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом;
Так постепенно гасну я
В однообразье нестерпимом!..
(«Как над горячею золой...»)

Или:

И жизнь твоя пройдет незрима,
В краю безлюдном, безымянном,
На незамеченной земле, —
Как исчезает облак дыма
На небе тусклом и туманном,
В осенней беспредельной мгле..
(«Русской женщине»)

²⁰ Ср., например: *Belknap R.L. The Genesis of The Brothers Karamazov*. P. 10.

Говоря о литературных источниках тех традиционных мотивов, которыми воспользовался Тютчев в стихотворении «Как дымный столп светлеет в вышине!..», следует назвать Библию. Не исключено, что это отдаленное от поэта во времени начало традиции было вместе с тем для него и ближайшим. Вот немногие характерные примеры:

«Ибо кто знает, что хорошо для человека в жизни, во все дни суетной жизни его, которые он проводит как тень?» (Екклесиаст, гл. 6, ст. 12);

«(...) ибо что такое жизнь ваша? пар, являющийся на малое время, а потом исчезающий» (Соборное послание св. апостола Иакова, гл. 4, ст. 14);

«Человек подобен дуновению: дни его — как уклоняющаяся тень» (Псалом 143, ст. 4).

Интересующие нас мотивы появляются в текстах Библии или отдельно один от другого (первые два примера), и, и рядом, по принципу соположности (пример последний). Точно так же ситуация выглядит, например, у Шекспира, где один из взятых нами мотивов дан в ряду иных традиционных уподоблений (слова Макбета):

⟨...⟩ Завтра, завтра, завтра,—
А дни ползут, и вот уж в книге жизни
Читаем мы последний слог и видим,
Что все вчера лишь озарили путь
К могиле пыльной. Дотлевай, огарок!

Жизнь — это только тень, комедиант,
Паясничавший полчаса на сцене
И тут же позабытый; это повесть,
Которую пересказал дурак:
В ней много слов и страсти, нет лишь смысла.²¹

Соединив традиционные мотивы тесной связью и противопоставив их, Тютчев в стихотворении «Как дымный столп светлеет в вышине!..» увлекает читателя не видимостью новизны, а именно новизной: жизнь — это тень от дыма. Вполне оригинальная мысль, к которой, разумеется, не сводится содержание произведения, возникает на основе обыгрывания традиционных мотивов. Ради этого неожиданного эффекта и стоит, возможно, комментировать тютчевский текст, поскольку сходный образ, использованный, напри-

²¹ Шекспир У. Макбет // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 93—94 (перевод Ю. Корнеева).

мер, Джоном Донном (1571—1631) в ином применении («Алхимия любви»), не имеет отношения к указанной традиции. Иначе применен этот образ и св. Василием Великим (IV в.).²²

Но в других случаях лучше опустить комментарий, чем неоправданно выделять в нем какой-нибудь один источник из ряда многих. Ведь одна из распространенных ошибок, как говорилось, заключается в том, что *общее место* подается как некая *частность*. Отсылки к тому или иному источнику на основании внешнего подобия грешат этим довольно часто. На самом деле одного сходства (иногда даже буквального, как в примере с «Бедными людьми») здесь мало. Так, вряд ли было бы правильным известные слова предсмертного монолога Анны Карениной («И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла»)²³ пояснять отсылкой к началу приведенного выше монолога Макбета, хотя там и тут использованы одни и те же уподобления — «жизнь — книга» и «жизнь — свеча», там и тут жизнь исполнена «тревог, обманов, горя и зла»; вряд ли было бы правильным потому, что названные мотивы слишком традиционны.

О возможности случайных совпадений (вне зависимости от заимствований и влияний) применительно к фольклорному материалу А. Н. Веселовский писал: «Что единство культурных условий, одинаковая степень умственного развития могут приводить различные народные среды к одинаковым или сходным выражениям мысли в форме мифа, обряда, эпической песни, в этом не может быть сомнения, и остается только пожелать, чтобы, например, наука сравнительной мифологии более обращала внимания на это

²² Так, в «Слове о святом мученике Варлааме» он пишет, что св. Варлаам «мучения вменял (...) себе в веселие (...) а гнев судии почитал тенью дыма...» (Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского. М., 1905. Кн. 3. Ноябрь. С. 535). По отношению к жизни эта метафора мне не встречалась. Но если бы она и была использована кем-либо из авторов в этом отношении, то почти наверняка можно было бы сказать, что как раз этот текст — не источник для Тютчева, так как, знай его поэт, он вряд ли захотел бы повторяться в главном ради оригинальности менее существенных деталей.

²³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: (Юбилейное издание). М., 1935. Т. 19. С. 348.

теоретическое положение. Но нельзя не заметить, что такому объяснению сходства — вследствие общности культурных условий — подлежат лишь первичные факты: первичные мифы, простейшие эпические сюжеты; к фактам сложным, представляющим целую последовательность моментов, это объяснение едва ли приложимо».²⁴ По мнению А. Н. Веселовского, достаточным основанием для сравнения и возведения одного культурного явления к другому служит не просто близость нескольких моментов, но близость «нескольких (...) моментов, расположенных в известной последовательности».²⁵

В принципе так же обстоит дело и с произведениями индивидуального творчества. Если совпадение единичных и простейших мотивов может быть объяснено принадлежностью разных писателей одной и той же (скажем, общеевропейской) культурной традиции, то *ряд таких совпадений и их единообразная последовательность* заставляют думать о сознательной ориентации одного художника на другого.

Разумеется, чем более удаляются от первичной простоты сходные элементы сопоставляемых явлений, тем более убедительной выглядит мысль о непосредственной связи, о влиянии и заимствовании. Так, в свое время было замечено сходство между греческой теогонией (Гесиод) и вавилонским мифом о сотворении мира. «Гипотеза о заимствовании, сформулированная Ф. Корнфордом, была подтверждена (...) недавним открытием двойного ряда документов: с одной стороны, финикийскими табличками из Рас Шамра (начало XIV века до н. э.), а с другой — хетскими клинописными текстами, которые воспроизводят старый хурритский эпос XV века до н. э. Почти одновременное восстановление этих двух теогонических мифов обнаружило целый ряд новых совпадений, которые объясняют появление в ткани Гесиодова повествования деталей, представлявшихся неуместными или казавшимися ранее необъяснимыми. Таким образом, проблема восточных влияний на греческие мифы о сотворении мира, о степени распространения этих влияний и их границах, так же как проблема путей и времени их проник-

²⁴ *Веселовский А. Н.* Византийские повести и Варлаам и Иоасаф (рец. на работу: *Киртичников А.* Греческие романы в новой литературе. Повесть о Варлааме и Иоасафе. Харьков, 1876) // ЖМНП. 1877. Июль. С. 152.

²⁵ Там же. С. 153.

новения, представляется вполне обоснованной».²⁶ В примере с Гесиодом важна вся совокупность фактов — *и ряд совпадений, и их характер*. Может показаться, что и одного какого-нибудь загадочного или слишком оригинального мотива, проясняемого или обнаруживаемого в «источнике», вполне достаточно для того, чтобы этот «источник» был бесспорным. Однако это не так.

В романе «Герой нашего времени» есть такие строки: «Мы часто сходились вместе и толковали вдвоем об отвлеченных предметах очень серьезно, пока не замечали оба, что мы взаимно друг друга морочим. Тогда, посмотрев значительно друг другу в глаза, как делали римские авгуры, по словам Цицерона, мы начинали хохотать и, нахохотавшись, расходились довольные своим вечером».²⁷ Комментируя эти строки, В. А. Мануйлов указывает на два трактата Цицерона («Об угадывании» и «О природе богов»), где речь идет, правда, не об авгурах (гадателях по полету и крику птиц), но о гаруспиках (гадателях по внутренностям жертвенных животных). Например, в трактате «О природе богов»: «Кажется удивительным, что один гаруспик может без смеха глядеть на другого. Еще удивительнее, что вы можете удержаться от смеха, глядя друг на друга. „Не тело, а как бы тело!” Я бы понял, как это, если бы речь шла о фигурах, вылепленных из воска, или глиняных, но что такое „как бы тело” и что такое „как бы кровь” у бога, — понять не могу».²⁸ В другом трактате Цицерон приводит соответствующие слова со ссылкой на Катона: «Хорошо известны давние слова Катона, который говорил, что удивляется, как может удерживаться от смеха один гаруспик, когда смотрит на другого».²⁹

А. И. Гербстман заметил, что сказанное Лермонтовым совпадает с черновой строфой «Путешествия Онегина»:

Святая дружба! — глас природы — !!
Взглянув друг на друга потом
Как Цицероновы авгуры
Мы рассмеялись тишком - - -

Одна и та же ошибка (авгуры вместо гаруспиков) заставляла предположить, что возможным источником Лермонто-

²⁶ Вернан Ж.-П. Происхождение древнегреческой мысли. М., 1988. С. 135 (французское изд. 1962 г.).

²⁷ Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1957. Т. 6. С. 270.

²⁸ Цицерон. Философские трактаты. М., 1985. С. 82—83.

²⁹ Там же. С. 261.

ва в «Герое нашего времени» был Пушкин. В. А. Мануйлов по размышлении отказался от этого предположения: «Лермонтов не мог знать этого отрывка из „Евгения Онегина“, так как эти стихи были выброшены Пушкиным из текста путешествия Онегина и были впервые опубликованы уже после смерти Лермонтова. Показательно, что первоначально в рукописи у Лермонтова отсутствовало имя Цицерона; рукописный вариант: „По словам Вергилия“ (...) Если бы Лермонтов знал пушкинский текст, он не допустил бы такой ошибки. Вложив в уста Печорина широко распространенное сравнение с авгурами, Лермонтов заставил себя проверить текст и уточнить указание, кому из древних принадлежит это сравнение. Совпадение упоминания об авгурах у Пушкина и у Лермонтова объясняется общностью античного источника».³⁰

А. И. Гербстман думал в ином направлении. Он пытался доказать, что черновые стихи Пушкина, не опубликованные при жизни Лермонтова, тем не менее Лермонтову были известны.³¹ Такое доказательство заслуживало бы всяческих усилий, если бы ему, как правильно отметил В. А. Мануйлов, не противоречили черновики романа (в размере стихотворной строки Пушкина, которую Лермонтов должен был бы помнить, Вергилий не заменяет Цицерона) и если бы оно решало вопрос по существу: был или не был именно Пушкин и только Пушкин источником комментируемых слов в «Герое нашего времени». В. А. Мануйлов в своих пояснениях осторожнее и точнее. Вполне вероятно, что у Пушкина и Лермонтова в конечном счете действительно был какой-то общий (и даже античный) источник. Но, разумеется, ничто не мешает раз сделанной ошибке в дальнейшем повторяться. Исправляя Вергилия на Цицерона, Лермонтов, как ясно, к самому Цицерону не обращался. У него под руками был какой-то другой текст. Для времени, близкого и Пушкину и Лермонтову, назовем возможные источники. Они связаны с кругом сенсимонистских идей, восходящих к идеям и событиям Великой французской революции. Прежде всего — трактаты самого Сен-Симона. Так, в трактате «Письма к американцу» (вышел в свет в 1817 г.) читаем: «Цицерон говорил, что он не понимает, каким образом два авгура могут смотреть друг на друга без

³⁰ Мануйлов В. А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. М.; Л., 1966. С. 188—189.

³¹ Гербстман А. И. «Цицероновы авгуры» // Проблемы поэтики. Ташкент, 1968. С. 20—24.

смеха. Эти слова в устах такого человека, каким он был, доказывают, что уже в его время религиозные учреждения народов древности совершенно обветшали...»,³² затем в трактате «О промышленной системе» (вышел в свет в 1821 г.): «Цицерон не представлял себе, чтобы два авгура могли смотреть друг на друга без смеха...».³³ На слова Сен-Симона, которые тот вообще любил повторять, намекают и ученики французского утописта (в лекциях, излагавших доктрину учителя и вышедших в свет первым изданием в 1830 г., именно тогда, когда Пушкин работал над «Путешествием Онегина»):³⁴ «Ученики Вольтера насмеваются над священниками, но разве Цицерон не насмеялся над авгурами?.. Мы обходим церковь, чтобы бежать в театр, и похожи в этом отношении на римлян, когда они устремлялись в цирк».³⁵

Однако для того, чтобы говорить о Сен-Симоне как единственном источнике для Пушкина и Лермонтова, необходимо было бы исключить все остальные. В данном случае это сделать невозможно, так как слова о «цицероновых авгурах» Сен-Симона, сен-симонистов и (с посредством или без посредства) Пушкина, и Лермонтова восходят, скорее всего, к Вольтеру.³⁶

По-видимому, это *общий принцип для критики источников*, когда на них нет прямых указаний в самом тексте (или иногда за его пределами: в черновиках, письмах и т. д.). Принцип этот можно сформулировать так: некий *x* (комментируемая деталь) *есть то-то и то-то и ничто другое*. Сходства даже характерных мотивов *без учета необходимости исключений* недостаточно для определенной отсылки. В тех случаях, когда у нас нет доказательств верности именно нашего указания на источник, нам следует сослать-

³² Сен-Симон. Избр. соч. М.; Л., 1948. Т. 1. С. 327.

³³ Там же. Т. 2. С. 75.

³⁴ Второе издание этих лекций, как и работы Сен-Симона, было в библиотеке Пушкина. См.: Модзалевский Б.Л. Библиотека А. С. Пушкина (библиографическое описание). СПб., 1910. С. 226, 320; ср. также с. 270.

³⁵ Изложение учения Сен-Симона. М.; Л., 1947. С. 449.

³⁶ См.: Вольтер. Теология // Вольтер. Философские сочинения. М., 1988. С. 714. В новейшем комментарии к роману Лермонтова О. В. Миллер предположила еще один возможный источник — «Мемуары» Дж. Казановы. Правда, у Казановы, в отличие от Лермонтова и тех, о ком выше шла речь, говорится не о смехе, а об улыбке. См.: Герой нашего времени. Комментарий В. А. Мануйлова и О. В. Миллер. СПб., 1996. С. 305.

ся на него в той форме, которая допускает возможность иных сближений. Время (новые данные, новый взгляд) может в дальнейшем или подтвердить нашу догадку, или ее опровергнуть.

Вот почему, комментируя частности, *необходимо учитывать всю совокупность относящихся к ним сведений, а также роль и функцию этих деталей в художественной системе.* Мотивы и положения, взятые сами по себе, в отрыве от целого, расширяют поле для различных сближений; мотивы и положения, взятые вместе с их функциями и в конкретном контексте, ограничивают это поле и часто даже направляют мысль в сторону от того, что поначалу казалось бесспорным.

В «Братьях Карамазовых» есть такой эпизод. Федор Павлович Карамазов, старый шут и безбожник, паясничая в келье старца Зосимы, говорит: «Старец великий, кстати, вот было забыл, а ведь так и положил, еще с третьего года, здесь справиться... справедливо ли... то, что в Четьи-Минеи повествуется где-то о каком-то святом чудотворце, которого мучили за веру, и когда отрубили ему под конец голову, то он встал, поднял свою голову и „любезно ее лобызаше“, и долго шел, неся ее в руках, и „любезно ее лобызаше“. Справедливо это или нет, отцы честные?

— Нет, несправедливо, — сказал старец.

— Ничего подобного во всех Четьих-Минях не существует. Про какого это святого, вы говорите, так написано? — спросил иеромонах отец библиотекарь.

— Сам не знаю про какого. Не знаю и не ведаю. Введен в обман, говорили. Слышал, и знаете кто рассказал? А вот Петр Александрович Миусов (...) вот он-то и рассказал.

— Никогда я вам этого не рассказывал (...)

— Правда, вы не мне рассказывали; но вы рассказывали в компании, где и я находился... Я потому и упомянул, что рассказом сим смешливым вы потрясли мою веру, Петр Александрович (...)

Федор Павлович патетически разгорячился, хотя и совершенно ясно было уже всем, что он опять представляется. Но Миусов все-таки был больно уязвлен.

— Какой вздор, и всё это вздор, — бормотал он. — Я действительно, может быть, говорил когда-то... только не вам. Мне самому говорили. Я это в Париже слышал, от одного француза, что будто бы у нас в Четьи-Минеи это за обедней читают (...) Это очень ученый человек, который специально изучал статистику России... долго жил в России...

Я сам Четьи-Минеи не читал... да и не стану читать... Мало ли что болтается за обедом?.. Мы тогда обедали...».³⁷

Рассказ о каком-то святом чудотворце, который нес в руках свою отрубленную голову, идет из уст людей некомпетентных и атеистически настроенных — Федора Павловича, Миусова и, если верить Миусову, в конце концов — из уст француза. Этот француз если и знал статистику России, то, уж конечно, не знал ни Четьих-Миней, ни православия, иначе Миусов не говорил бы о статистике, не имеющей отношения к делу. То, что француз долго жил в России, тоже в данном случае ничего не значит: Федор Павлович не выезжал из России всю жизнь, а Четьих-Миней и православия узнать не удостоился. Старец Зосима и отец-библиотекарь, люди компетентные, отрицают существование такого рассказа в Четьих-Минях. И действительно, его там нет. Нет в том виде, в каком Федор Павлович передает донесшиеся до него слухи.

Однако среди повествований о святых мучениках сходный сюжет, напоминающий эти слухи, в России существует. Например, легенда о св. Меркурии Смоленском (память 24 ноября ст. ст.). Она имеется в разных вариантах-редакциях, в том числе и в редакции Великих Четьих-Миней митрополита Макария.³⁸ Вот эта легенда. В Смоленске живет молодой человек, праведный и боголюбивый, именем Меркурий. Злочестивый Батый мучает христиан и собирается захватить Смоленск. Люди, собравшись в храме Пречистой Богородицы, молят Господа и Богоматерь спасти город. Богородица является пономарю одного монастыря вблизи Смоленска и приказывает ему позвать Меркурия. Когда Меркурий приходит в храм, Богородица говорит ему, что он ее избранник и должен победить Батыя и его войско. Но после этого, продолжает она, «придет к тебе человек, прекрасный лицом: отдай ему в руки все оружие свое, и он отсечет тебе голову; ты же возьми ее в руку свою и ступай в свой город; там примешь кончину, и положено будет твое тело в моей церкви».³⁹ Так и происходит. Когда Меркурию отсекают голову, он, взяв ее в одну руку, а другой держа под уздцы коня, приходит в город, где и умирает. Три дня не могут поднять его тела с земли,

³⁷ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. С. 42.

³⁸ Эти редакции приведены Ф. И. Буслаевым в работе «Смоленская легенда о св. Меркурии и ростовская о Петре царевиче Ордынском» (*Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. 2. С. 156 и след.).

³⁹ Там же. С. 173.

наконец Богородица и архангелы Михаил и Гавриил его поднимают и переносят в церковь.⁴⁰

Некоторые мотивы этой легенды и рассказа Федора Павловича (Миусова, француза) совпадают: отсеченная голова святого и то обстоятельство, что, будучи обезглавлен, он шел и нес ее в руках. Но в легенде о Меркурии Смоленском нет других важнейших мотивов: отсечение головы здесь не венчает ряд предварительных долгих мучений, а главное, здесь ничего не говорится о «лобзаниях» (наиболее соблазнительная для Федора Павловича подробность). Все мотивы рассказа Федора Павловича (Миусова, француза), включая долгие мучения и лобзания, содержатся в другом житии — в католическом житии святого Дионисия Парижского.⁴¹ Оно не раз служило поводом для насмешек французских вольнодумцев. Например, в «Орлеанской девственнице» Вольтера св. Георгий (патрон Англии), браня св. Дионисия (патрона Франции), говорит:

Уже твоя трясучая башка
С убогих плеч однажды отлетела;
Ее вторично отделить от тела
Не постесняется моя рука;

Достойный пастырь воровского края,
Которому ты милости творишь,
Снеси ее еще разок в Париж,
Держа в руках и нежно лобызая.

(Песнь одиннадцатая)

Знал ли Достоевский легенду о Меркурии Смоленском? Безусловно, знал. Именно поэтому он ввел в свой текст мотивы, которые эту связь исключали: ответ на вопрос Федора Павловича компетентных лиц (старца, отца-библиотекаря),

⁴⁰ Там же. С. 174—175.

⁴¹ Католическим преданием он увязывается со св. Дионисием Ареопагитом, чья память почитается и Православной церковью (3 октября ст. ст.). Православное житие святого не содержит «соблазнительных» мотивов. Современный автор пишет: «Наиболее почитаемым меровингским святым был св. *Дионисий Ареопагит*, автор мистического корпуса сочинений, легших позднее в основу исихазма, — личность этого святого таинственна, и, хотя жил он в I веке, возможность проявления его как св. *Дионисия Парижского* (saint Denys), которому иногда приписывают *Corpus Areopagiticum*, уже в IV веке не может быть исключена» (*Карпец В. И.* Предания о Святой Чаше, их тайны и загадки / Волшебная гора. М., 1997. Вып. VI. С. 125—126).

ссылка на француза (источник сведений), дважды повторенный мотив «и любезно ее лобызаше». Все это вместе взятое должно было направить мысль читателя только в одну сторону, в сторону французского жития святого.⁴² Вот почему упоминание о св. Меркурии Смоленском, требовавшее развернутых пояснений, опущено в комментариях к «Братьям Карамазовым» в 30-томном академическом издании.

По поводу приведенного примера заметим: непозволительно, следуя логике ученого француза, героя Достоевского, из совпадения части (некоторых мотивов, а здесь даже и их последовательности) заключать о сходстве целого. Ведь, судя по всему, француз, услышав нечто для себя знакомое, восполнил сказанное по образцу, который был ему хорошо известен.⁴³ Тем не менее это заключение от части к целому

⁴² Подробнее об этом см.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 15. С. 530—531. Ср. слова Иоанна Златоуста в «Похвальной беседе о святых мучениках Иувентине и Максимине», пострадавших при Юлиане Отступнике: «(...) царь наконец повелел в полночь отвести их на место казни. И выведены были эти светильники среди мрака и обезглавлены. Тогда головы их сделались еще более страшными для дьявола, нежели когда они издавали голос, подобно голове Иоанна (...) потому что и кровь святых имеет голос, не ушами слышимый, но охватывающий совесть убийц (...) Будем же постоянно приходить к ним, прикасаться к гробнице их и с верою обнимать их останки, дабы получить отсюда некоторое благословение. Как воины, указывая на раны, полученные ими от врагов, с дерзновением беседуют с царем, — так и они, неся на руках отсеченные головы свои и выставя их на вид, легко могут получить все, чего ни пожелают, от Царя небесного» (Полн. собр. творений св. *Иоанна Златоуста*. СПб., 1896. Т. 2. Кн. 2. С. 622—623).

⁴³ Анализируя легенду о св. Меркурии Смоленском, Ф. И. Буслав замечает в литературных ее редакциях очевидное западное влияние (см.: *Буслав Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. С. 194 и след.). Он пишет: «(...) весь характер смоленского героя проникнут *рыцарством*: это *крестоносец*, совершающий чудеса храбрости, это *Божий дворянин*, поборящий за христианство против поганных мусульман, это паладин из полчищ Карла Великого, и вместе с тем благочестивый рыцарь, посвятивший себя на служение Мадонне» (там же. С. 197). Чудо с отрубленной головой — важнейший эпизод в житии Меркурия Смоленского. Иногда (мельком, без подробной разработки) оно встречается и в других житиях. См., например: житие и страдания священномученика Лукиана (с упоминанием о св. Дионисии Парижском) — память 3 июня (ст. ст.), житие преподобного Зосимы — память 4 июня (ст. ст.) и др.

характерно. И если бы Достоевский не постарался исключить ассоциации с легендой о Меркурии Смоленском, ссылка на нее была бы необходима — по крайней мере для указания тех мотивов, которые совпадают. Разумеется, ближайшим к комментируемому тексту остается источник, где совпадающие мотивы представлены в наибольшей полноте, остальные отсылки — область детализации и уточнений.

Подчеркнем еще раз существенный момент. Говоря об источнике, мало заметить сходство мотивов и их последовательности, нужно, как всегда, оценить и их характерность: насколько то и другое, оригинально. Это особенно важно, например, при ссылках на конкретное житие, ведь в данном случае мы имеем дело с произведением, жанровая природа которого отвечает определенному канону и предполагает повторы. Именно это обстоятельство (помимо прочих) не учтено, на наш взгляд, В. Н. Криволаповым, пытающимся увязать св. Серафима Саровского со старцем Зосимой в «Братьях Карамазовых».

Во-первых, старец Зосима нигде, ни в черновиках, ни в окончательном тексте, не назван Серафимом (св. Серафима Саровского Достоевский вообще нигде не упоминает). Старец Зосима дважды назван Pater'ом Seraphicus'ом — наименование, отличающее, согласно католической традиции, св. Франциска Ассизского. Неоправданно тесное сближение латинского определения с именем русского подвижника, в ту пору еще не канонизированного (канонизация 1903 г.), — уже натяжка. Какие доводы исследователь еще приводит? Он пишет: «Достоевскому имя этого подвижника было известно: бесспорное свидетельство тому находим в хорошо знакомом писателю „Сказании о странствии (...) инока Парфения“, где имя Серафима упомянуто трижды и где воспроизведены отрывки из его поучений. Кроме того, к началу систематической работы Достоевского над „Братьями Карамазовыми“ в 1878 году библиография работ о Серафиме Саровском насчитывала внушительное число изданий, некоторые из них, надо полагать, были известны писателю. Помимо созвучия имен (...) Зосиму и отца Серафима сближало многое. Прежде всего: и тот и другой были „старцами“, а потому и место, занимаемое Серафимом в Саровской пустыни, было тем же самым, что занимал Зосима в „подгородном монастыре“ или Амвросий, ближайший прообраз героя Достоевского, в Оптиной пустыни. В одном из жизнеописаний Серафима, написанном ближайшим его учеником, встреча-

ются ситуации, предвосхитившие отдельные сюжетные моменты „Братьев Карамазовых”». ⁴⁴

Итак, св. Серафим Саровский среди других (и многих) упомянут в книге, которую Достоевский безусловно знал и использовал в «Братьях Карамазовых». Далее гипотеза: Достоевский заинтересовался этим подвижником и замечаниями, которые его касались. Возможно. Следующая гипотеза: писатель стал наводить справки о Серафиме Саровском, читать о нем (хотя никаких следов этого не осталось). Тоже возможно. Третья гипотеза: писатель решил использовать то, что он узнал, в тексте романа применительно к одному из главных героев. И это возможно. Однако вся эта цепь гипотетических суждений может быть прервана на любом месте: писатель прочитал о подвижнике, но не заинтересовался; заинтересовался, но не стал (или ему было недосуг) наводить справки и выяснять подробности; навел справки и выяснил подробности, но не счел нужным использовать то, что он узнал, в своем романе. Почему возникла эта цепь допущений? Только потому, что нет таких мотивов и ситуаций в жизнеописаниях св. Серафима Саровского, которые принадлежали бы исключительно этому жизнеописанию (и никакому другому) и которые были бы отражены в тексте «Братьев Карамазовых». Вот и все. Если бы можно было назвать такие ситуации и мотивы, не нужно было бы ни о чем гадать, вопрос решался бы сам собой.

Возьмем, например, наиболее характерную подробность в житии св. Серафима. Живя в лесу, старец делился с лесными обитателями своим хлебом, птицы и звери часто его навещали. По этому поводу биограф пишет: «В народе давно уже известно и пользуется любовью изображение преподобного Серафима, кормящего медведя. Вот сидит он на колоде близ келии и кормит хлебом из своих рук огромного медведя, который послушен ему, как кроткий агнец, удаляется по его слову в лесную чащу и возвращается опять. Лицо подвижника при этом светло, спокойно, радостно».⁴⁵ В рассказах старца Зосимы о своей жизни встречаем сходный мотив: «И рассказал я ему, как приходил раз медведь к великому святому, спасавшемуся в лесу, в малой келейке, и

⁴⁴ *Криволапов В. Н.* Традиции древнерусской культуры в творчестве Ф. М. Достоевского («Братья Карамазовы»). Автореф. канд. дис. Л., 1985. С. 8—9.

⁴⁵ Преподобный Серафим, Саровский чудотворец / Составил свящ. К. Ивановский. СПб., 1903. С. 20.

умилился над ним великий святой, бесстрашно вышел к нему и подал ему хлеба кусок: „Ступай, дескать, Христос с тобой”, и отошел свирепый зверь послушно и кротко, вреда не сделал». ⁴⁶ Заметим: старец говорит об одном святом. В черновиках к роману он назван. Ср. запись: «Люби животных, медведь и Сергей» (имеется в виду эпизод из жития св. Сергия Радонежского; сходные эпизоды встречаются и в других житиях). ⁴⁷ Умолчание о Серафиме Саровском в этой связи нам представляется достаточно красноречивым.

Сближая рассказ о старце Зосиме с повествованиями о Серафиме Саровском, исследователь не оценил с должной трезвостью природы привлеченного им материала: он пренебрег явлением повторяемости, свойственной канону жизнеописаний праведников.

Бывает и так, что эта трезвость проявляется в избытке. В тех же «Братьях Карамазовых» среди других, требующих комментария и не прокомментированных деталей встречаем две цитаты. К ним прибегает игумен монастыря, отвечая на шутовские выходки Федора Павловича Карамазова: «Было сказано издревле: „И начат глаголати на мя многая некая, даже и до скверных неких вещей. Аз же вся слышав, глаголах в себе: се врачество Иисусово есть и послал исцелити тщеславную душу мою”. А потому и мы благодарим вас с покорностью, гость драгоценный!» И еще: «Претерпи смотрительне находящее на тя невольню бесчестие с радостию, и да не смутишися, ниже возненавидиши бесчестящего тя». ⁴⁸ Среди просмотренного мной материала именно эти цитаты мне не попались, хотя подобными высказываниями можно было бы исписать страницы. В конце концов показалось слишком расточительным для времени педантизмом выискивать слова, которые в огромном море христианских поучений могли обнаружиться где угодно. Результат (точная отсылка) не заслуживал, как казалось, долгих усилий. И напрасно. Первая из приведенных цитат восходит к беседам и поучениям блаженного Аввы Зосимы (Палестинского), записанным его учеником. Вот в каком она идет контексте: «Один брат из числа живших со мною и схиму от меня получивших, которого я старался обучить всякой добродетели и которому снисходил иногда, по причине немощи его, так как он был нежного сложения, сказал мне

⁴⁶ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. С. 268.

⁴⁷ Там же. Т. 15. С. 244.

⁴⁸ Там же. Т. 14. С. 83, 84.

в один день: Авва мой! я сильно люблю тебя. Я ответил ему: я еще не встречал человека, который бы любил меня так, как я его люблю. Вот ныне ты говоришь, что любишь меня, — и я верю тому, но если случится тебе что-либо неприятное от меня, ты не останешься таким же. Я же, что бы ни потерпел от тебя, всегда останусь одинаково расположен к тебе и ничто не может отторгнуть меня от любви к тебе. Прошло немного после того времени, — и он, не знаю что с ним сделалось, начал говорить на меня многое, даже до срамных речей; и я все то слышал. Тогда сказал я в себе: он прижигатель Иисусов и послан вылечить тщеславную душу мою. От таковых внимающий себе может снова приобрести то, что теряет чрез ублажающих его (...) И я всегда поминал его как врача и благодетеля своего» и т. д.⁴⁹ Среди прототипов старца Зосимы в «Братьях Карамазовых» блаженный Авва Зосима Палестинский (благодаря своему имени) назывался мельком, вскользь,⁵⁰ а между тем он, судя по всему должен занять среди них более заметное место. Однако этот вопрос заслуживает специального обсуждения.

Высказанные здесь соображения — лишь первое приближение к теме. Но, как уже говорилось, нам представлялось небесполезным этот разговор начать. Каждый исследователь, которому доводилось заниматься комментированием, знает много хорошо обоснованных или, напротив, случайных указаний на источники художественного произведения. Обобщение опыта даст нам теорию, бесспорное достоинство которой в том, что она на наших глазах возникает из практики, подкрепляется ею и потому может служить путеводной нитью в других работах такого рода.

⁴⁹ Блаженного Аввы Зосимы Собеседования // Добротолубие. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1992. Т. 3. С. 121 (курсив мой).

⁵⁰ См.: Беловалов (Украинский) Г. В. Старец Зосима и епископ Игнатий Брянчанинов // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9. С. 168. О прототипах старца Зосимы см., например, также: Плетнев Р. Сердцем мудрые (О «старцах» у Достоевского) // О Достоевском. Прага, 1933. Вып. 2. С. 84—85; Альтман М. С. Достоевский: По векам имен. Саратов, 1975. С. 123—126 и капитальную монографию Свена Линнера: *Linnér S. Starets Zosima in The Brothers Karamazov. A study in the mimesis of virtue.* Hylaea Prints. Second edition. Stockholm, Sweden, 1981.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
<i>Глава первая.</i> Критика традиционной теории сюжета . . .	5
<i>Глава вторая.</i> Теория эпоса у Аристотеля. Действие . . .	29
<i>Глава третья.</i> Мотивы. Их связь и соотнесенность	74
<i>Глава четвертая.</i> Логика положений («Тот свет» в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского)	125
Приложения	
Приложение I. Поэтика «Анны Карениной» (система неоднозначных мотивов)	154
Приложение II. Критика источников художественного произведения	186

Научное издание

Валентина Евгеньевна
Ветловская

АНАЛИЗ ЭПИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ:
ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН*

Редактор издательства *Н. А. Никитина*
Художник *Л. А. Яценко*
Технический редактор *И. М. Кашеварова*
Компьютерная верстка *И. Ю. Илюхиной*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г.
Сдано в набор 4.10.02. Подписано к печати 28.11.02.
Формат 60 × 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Гарамонд. Печать офсетная.
Усл. п. л. 13.5. Уч.-изд. л. 11.6. Тираж 1000 экз.
Тип. зак. № 3697. С 276

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская лин., 1
main@nauka.nw.ru

Санкт-Петербургская типография «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 лин., 12

ISBN 5-02-028264-2



9 785020 282643

АДРЕСА КНИГОТОРГОВЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ ТОРГОВОЙ ФИРМЫ «АКАДЕМКНИГА»

Магазины «Книга — почтой»

121009 Москва, Шубинский пер., 6; 241-02-52
197345 Санкт-Петербург, Петрозаводская ул., 7Б; (код 812) 235-05-67

Магазины «Академкнига» с указанием отделов «Книга — почтой»

690088 Владивосток-88, Океанский пр., 140 («Книга — почтой»);
(код 4232) 5-27-91
620151 Екатеринбург, ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга — почтой»);
(код 3432) 55-10-03
664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 298 («Книга — почтой»);
(код 3952) 46-56-20
660049 Красноярск, ул. Сурикова, 45; (код 3912) 27-03-90
220012 Минск, проспект Ф. Скорины, 73; (код 10375-17) 232-00-52,
232-46-52
117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7; 124-55-00
117192 Москва, Мичуринский пр., 12; 932-74-79
103054 Москва, Цветной бульвар, 21, строение 2; 921-55-96
103624 Москва, Б. Черкасский пер., 4; 298-33-73
630091 Новосибирск, Красный пр-т, 51; (код 3832) 21-15-60
630090 Новосибирск, Морской пр-т, 22 («Книга — почтой»);
(код 3832) 30-09-22
142292 Пущино, Московской обл., МКР «В», 1 («Книга — почтой»);
(13) 3-38-60
443022 Самара, проспект Ленина, 2 («Книга — почтой»);
(код 8462) 37-10-60
191104 Санкт-Петербург, Литейный пр-т, 57; (код 812) 272-36-65
199034 Санкт-Петербург, Таможенный пер., 2; (код 812) 328-32-11

- 194064 Санкт-Петербург, Тихорецкий пр., 4; (код 812) 247-70-39
 199034 Санкт-Петербург, Васильевский остров., 9-я линия, 16;
 (код 812) 323-34-62
 634050 Томск, Набережная р. Ушайки, 18; (код 3822) 22-60-36
 450059 Уфа-59, ул. Р. Зорге, 10 («Книга — почтой»);
 (код 3472) 24-47-74
 450025 Уфа, ул. Коммунистическая, 49; (код 3472) 22-91-85

ПРОФИЛЬ

«Книга — почтой»

199034 Санкт-Петербург, Васильевский остров., 9-я линия, 16;
 (код 812) 323-34-62
 634050 Томск, Набережная р. Ушайки, 18; (код 3822) 22-60-36
 450059 Уфа-59, ул. Р. Зорге, 10 («Книга — почтой»);
 (код 3472) 24-47-74
 450025 Уфа, ул. Коммунистическая, 49; (код 3472) 22-91-85