

ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ

СОЗДАНИЕ РОМАННОГО ГЕРОЯ: «ГЕРОЙ ВРЕМЕНИ»

Этот тип вошел, наконец, в сознание всего нашего общества и пошел перерождаться и развиваться с каждым новым поколением.

Ф. М. Достоевский

ОБРАЩАЯСЬ К ЛИТЕРАТУРЕ XIX века, особенно первой ее половины, мы едва ли не в первую очередь сталкиваемся с феноменом героя, который имеет определенный, характерный облик. Облик этот обладает заразительностью, он врезался в национальную культурную память. Вероятно, это явление шире, чем собственно историко-литературное, потому что для его уловления необходимо учитывать и восприятие. В литературе, как нам кажется, формирование такого героя связано прежде всего с поэзией Пушкина (и лирической, и с «Евгением Онегиным»), и, может быть, особенно четко этот тип определен и оформился в образе Чацкого.

Грибоедов и Пушкин запечатлели момент обретения языка и облика русским человеком нового времени.

Образ такого дворянского героя, остроумца, эпиграмматиста, тесно связан с явлением становления русского литературного языка в поэзии, с открытиями Пушкина и его современников. Независимость – этим словом, пожалуй, можно определить главный источник обаяния героя такого качества.

Будем считать Чацкого некоей точкой отсчета, моментом, когда эти свойства прозвучали наиболее ярко и триумфально, когда дворянский герой был запечатлен в момент своей исторической правоты, в период додекабрьского подъема.

Трудно отделаться от впечатления, что этот образ «героя во фраке» как культурная модель имеет влияние на всю нашу литературу класси-

ческого периода. Им как бы все меряется, хотя и с самым разным отношением к этому образцу – от восхищения до развенчания и борьбы, – но все стремится с ним соотноситься. Эти необычайные цельность, обаяние, заразительность и привлекательность героя, особую законченность его внутреннего и внешнего облика я бы назвала «фактурной насыщенностью» героя. Сознывая, что понятие фактурности образа лежит скорее в области театральной эстетики, чем в сфере собственно истории литературы, думаю все же, что оно окажется и нам полезным, поскольку мне хотелось бы обратить внимание не на весь комплекс проблем, связанных с категорией героя, но лишь на эту определенно существующую и мало изученную сторону явления¹. Для того, чтобы более гибко оценить размеры и характер влияния грибоедовско-пушкинского героя на нашу классическую литературу, понятие фактурности нам необходимо. Ведь «идеи» Чацкого, его позиция – все это было не без резона оспорено уже Пушкиным (правда, в своей блистательной статье Гончаров тонко вскрыл бессмертное в содержании этого образа, до известной степени оспорив Пушкина). В еще большей мере это соображение относится к типу «лишнего человека». Вместе с тем и тогда, когда идейный комплекс дворянского героя сделался уже историческим прошлым русской мысли, нравственно-психологический, бытовой его облик, его, так сказать, модус поведения – все это еще долгие годы, едва ли не до Чехова, оставалось предметом обсуждения, скрытого или явно, материализованного в тексте.

По-видимому, причиной такой долгой жизни этого образца, эталона послужило то, что именно в облике дворянского героя впервые в нашей литературе был выявлен личностный характер новой русской культуры. Личность в ее отношении с другими «личностями» же, с государством, с косной стихией дворянского быта и, наконец, с вневличностными нравственными ценностями – этот комплекс животрепещущих проблем был у нас генетически связан с типом «героя времени», оформившимся в литературе первой трети XIX века. И герой этот у нас по необходимости должен был обладать обликом дворянского героя. Нигде в Европе этот вопрос не стоял уже в первой половине XIX века столь остро, как в России, где сословная принадлежность прямо опре-

¹ Основные идеи и отчасти терминология этой работы сформировались в 1975–1976 гг. Статью тогда не удалось опубликовать. См. об этом: *Журавлева Анна, Некрасов Всеволод*. Пакет. М., 1996. Там впервые она была опубликована в полном виде.

деляла существование или отсутствие личной независимости и лишь принадлежность к дворянству давала некоторые гарантии личного достоинства¹. Доказательство своей независимости было очень остро и насущно для каждого русского человека. Фактура дворянского героя прямо воспринималась как знак независимости, обретения личного достоинства.

Таким образом, разговор о фактуре дворянского героя ни в коем случае не есть рассуждение о «пустой» форме, внешности, «манере». Речь идет как раз о социальной содержательности этого понятия, которая оказалась шире и «длительнее» непосредственно идеологического его наполнения и была связана с явлением социальной психологии.

Наконец, необходимо сделать еще одно пояснение. Само по себе наличие фактуры – неперемнное качество всякого удавшегося персонажа в реалистическом произведении, это как раз то свойство героя, которое делает его живым для читателя, а нередко, по признаниям писателей, и для самих создателей. Именно поэтому мы и выделяем понятие фактурной насыщенности, т. е. особой активности и «заразительности» облика. Это свойство превращает героя романа не только в литературный персонаж (пусть и самый убедительный, любимый, нравственно влиятельный), но, если можно так выразиться, в явление массовой культуры, разумеется, в ее формах, соответствующих исторической эпохе. Так, лермонтовский Печорин, влияя на массовую литературу, породил «печоринство», что засвидетельствовано критиками и высокой литературой середины XIX века (Чернышевский, Салтыков Щедрин, Ап. Григорьев, Достоевский). Между тем, несомненно «живые» и ничуть не менее совершенно написанные герои «Войны и мира» избежали этой участи.

Таким образом, учет понятия фактурной насыщенности героя позволит нам исследовать не только прямо и непосредственно выраженную литературную жизнь одного героя в виде влияния на другого, не только отражение текста в тексте, но увидеть и более неуловимую вещь – жизнь героя в культурной памяти, в читательском сознании нации (а ведь писатели тоже читающая публика).

¹ Ср. с «Мещанином во дворянстве» Мольера, где конструирование, обретение дворянского облика человеком третьего сословия становится сюжетом пьесы. Об авторском отношении к этому мы здесь говорить не будем. Нам важно пояснить само понятие фактуры, которое в этом примере видно очень отчетливо.

Итак, Пушкин и Грибоедов создали интересующий нас тип героя. Грибоедовский герой – это как бы герой «изнутри», автор поглощен его созданием, и в комедии нет места для обсуждения, комментирования Чацкого¹. У Пушкина в «Евгении Онегине» слиты оба момента: и процесс создания героя, и комментарий к нему.

Следующий этап – роман Лермонтова. Герой времени как тип уже создан, и центр тяжести переносится на рефлексию по поводу героя, на его критику и обсуждение при общей несомненно положительной оценке его.

Если облик Чацкого и Онегина целостно и непротиворечиво выражает личность (хотя и достаточно сложную у Пушкина), если там во всяком случае внешний облик героя не становится предметом рефлексии, а несет характерологическую функцию, то начиная именно с лермонтовского героя проблема соответствия внешнего и внутреннего, облика и содержания личности становится предметом напряженного обсуждения. Не случайно так важен в романе аналитический портрет Печорина, так велик удельный вес немногочисленных вещей, окружающих героя. В лермонтовском романе мы сталкиваемся с гипертрофией внешних черт дворянского героя. Во всех ситуациях и сюжетных поворотах Печорин неизменно остается идеалом «*comme il faut*». Можно сказать, что всем своим партнерам и в особенности врагам он противопоставит как вполне светский, порядочный (в старом значении слова) человек людям не вполне или вовсе не светским, выскочкам, армейским бурбонам или смешным провинциалам. Даже в «Журнале Печорина», где, разумеется, о внешности и манерах героя прямо ничего не говорится (за исключением описания черкесского костюма), мы все время имеем это в виду, поскольку описывает «водяное общество» Печорин, и это он обращает внимание на смешные недостатки, на светские промашки Грушницкого и других персонажей.

Разумеется, это не единственное и даже не главное, что отличает героя Лермонтова от остальных действующих лиц романа, но это существенно, и на это недостаточно внимания обращали исследователи.

Внешний облик Печорина в романе Лермонтова предстает как оболочка или даже маска, вступающая в весьма сложные (и отнюдь не только контрастные) отношения с внутренним содержанием личности. Печорин производит впечатление (и несомненно хочет этого

¹ Многочисленные трактовки Чацкого как героя, данного иронически, несомненно, опираются на более поздний литературный и эстетический опыт.

сам) человека холодного и сдержанного, абсолютно соответствующего дворянскому идеалу *comme il faut*, но Лермонтов стремится приподнять эту маску и доказать, что подлинная личность его героя обладает свойствами, общечеловеческая ценность которых для писателя несомненна: пылкостью, интеллектуальным бесстрашием, чертами стоицизма, поэтичностью.

В романе Лермонтова мы сталкиваемся с напряженно серьезным отношением автора к герою. Здесь несомненно присутствует и постоянное соотнесение собственной личности автора с личностью героя, лирическое по существу. Понятия «лиризм» и «поэтичность» в применении к роману Лермонтова – не метафоры, они сохраняют всю полноту своего терминологического смысла. Именно благодаря такому сложному соотношению между обликом и сущностью героя в лермонтовском романе возникает эффект загадочности Печорина. Усилия Лермонтова-психолога во многом и вызваны стремлением эту загадку личности разгадать изнутри.

Интересный аспект в отношении к дворянскому герою, «герою во фраке», дает нам творчество Гоголя. То, что для Лермонтова оказывается содержанием образа, то для Гоголя совершенно отсутствует. Гоголь как бы ничего не знает об Онегине с его лирической стихией. В «Ревизоре» с веселым лукавством мимоходом спародирована ситуация «Горя от ума». Столичный Хлестаков приезжает к провинциальным невеждам и рисует перед ними своей столичностью и культурой: он и романы пишет, и с Пушкиным на дружеской ноге. Хлестаков – гоголевский «герой во фраке» – оказывается «фитюлькой».

Сложнее и глубже стоит вопрос о фактуре «героя во фраке» в «Мертвых душах». Герой Гоголя не личностный феномен, а феномен «общественной психологии». Загадка личности героя писателя не интересует. Зато ему интересно другое: механизм восприятия загадочности, психология толпы. Загадка героя – это, по Гоголю, порождение воображения толпы, публики, и это-то воображение Гоголь и использует. Фактурность «героя во фраке» – средство «бесовского обмороачивания». То, что описание Чичикова дается преимущественно через отрицание – как в прямом, языковом проявлении («не толст, не тонок»), так и в более широком – в смысле отсутствия всяких крайностей в его облике и поведении, всего выходящего из ряда, – имеет глубокий художественный смысл. Следует добавить сюда же еще и своеобразную «зеркальность» Чичикова, его прием отражать облик собеседника и в соответствии с ним строить линию своего поведения (хотя и не всегда

путем простого уподобления). Наконец, интереснейший момент – туалет Чичикова, буквально создающего свой облик на наших глазах.

Одна из главных сложностей гоголевской поэтики, как нам кажется, в том и состоит, что художественный смысл текста у него многослоен, многомерен. Бесспорно, что все отмеченные выше свойства Чичикова имеют и широко признанный исследователями житейский смысл, они выполняют характерологические функции. Но несомненно их символическое значение, может быть, точнее сказать, их условность. В сюжете «Мертвых душ» явно ощущается некий мистический элемент. Это отмечалось рядом дореволюционных исследователей Гоголя. Нам кажется, что неправы они не в самом наблюдении, а, скорее, в интерпретации верно замеченного явления. Это, так сказать, ироническая мистика, в условной форме выражающая такое в высшей степени социальное явление, как массовое восприятие.

Наибольшая степень приближения Гоголя к типу героя времени – художники из петербургских повестей, Платонов и Тентетников из второго тома «Мертвых душ». Гоголь не то чтобы посмеяться хочет над героем времени – он органически не может создать образ загадочного Тентетникова. Сама демократичность его мышления и просторечность стиля как-то исключают серьезное отношение к подобной загадочности. Гоголь, может быть, единственный писатель той эпохи, выключенный из байронизма начисто, почвенно-национально. В известном смысле можно говорить об архаическом характере художественного мира Гоголя, вообще не знающего героя в новом, личностном понимании¹. Вместе с тем в его творчестве, как и у его современников, сказалась характерная для эпохи романтическая растревоженность сознания. Но, как мы видели, она выразилась по-другому: не через создание облика загадочного, нового героя, «странного человека», а через анализ психологии восприятия такого героя массовым сознанием.

Особое место занимает в отношении к традиции пушкинско-грибоедовского героя «Обломов». Как раз гончаровский герой был поставлен в этот ряд уже классической русской критикой. В статье Добролюбова «Что такое обломовщина?» он рассмотрен как звено в галерее лишних людей. Остановимся здесь на других аспектах проблемы, касающихся именно фактуры героя.

¹ Показательно, что и романтизм Гоголя – особый, «фольклорный», даже этнографический.

Прежде всего бросается в глаза своего рода перестановка, перемена акцентов. То, что у Пушкина косо (деревенская, помещичья стихия), и то, что у него символ новизны и живости (Онегин с атрибутами его петербургской жизни – «панталоны, фрак, жилет»), здесь как бы меняются местами.

Фрак, жилет – у всех есть, это не только фон жизни Ильи Ильича, но и форма, мундир деловых петербуржцев. Объектом художественного внимания становится «человек в халате». Невольно приходит сравнение с картиной предполагаемого будущего Ленского: «В деревне, счастлив и рогат, / Носил бы стеганый халат, / Узнал бы жизнь на самом деле, / Подагру б в сорок лет имел, / Пил, ел, скучал, толстел, хирел / И наконец в своей постеле / Скончался б посреди детей, / Плаксивых баб и лекарей».

В «Обломове» устанавливаются сложные и непривычные соотношения между героем, с одной стороны, и стихией житейского, стихией быта, с другой. Противопоставление высокого дворянского героя косной стихии дворянского быта в наиболее законченной и полной форме несомненно дано в «Горе от ума». В «Герое нашего времени» житейское, бытовое начало жизни сосредоточено вокруг образа Максима Максимыча. Герой по-прежнему являет собой фигуру, контрастирующую с этим началом, но авторское отношение уже не так просто: интонация житейской трезвости, некоей нравственной добротности бытовой житейской сферы для Лермонтова несомненна, хотя интеллектуальный и духовный минимализм этой среды, стихии житейского и не удовлетворяет писателя.

В романе Гончарова соотношение между мыслящим героем-дворянином и стихией житейского, бытового предельно осложнено. Оценочность вообще теряет вид какой бы то ни было шкалы. Быт воспринимается как нечто универсальное по отношению к личности, и сама по себе эта категория оказывается как бы внеценностной. Однозначные, линейные оценки не то что отрицаются, они расшатываются в художественной системе гончаровского романа своей явной и, возможно, намеренной противоречивостью. Напряженная и разнообразная суетливость петербургского быта критикуется Обломовым и одобряется положительным Штольцем. Но несмотря на то, что критику ведет день за днем лежащий на диване Илья Ильич, мы склонны с ним согласиться. С другой стороны, патриархальный рай Обломовки, о котором мечтает Илья Ильич, представляет собой сомнительный для нас идеал барской жизни, но ведь несомненно, что не только это. Стоит прочитать описание «чудного края», «благословенного уголка» в начале сна

Обломова – и перед нами ведь и правда не мнимый, а настоящий рай – страна без печали и вздыхания. И все же мечта о блаженной жизни в этой райской земле оказывается ядом, медленно убивающим героя.

Обломова сближает с Онегиным и Печориным некий индивидуалистический максимализм в отношении к жизни. Но если у предшественников (особенно у Печорина) этот максимализм проявляется в предельной активности, направленной вовне, то у Обломова он полностью замкнут в пределах личности, и он-то – настоящий убийца Ильи Ильича, разрушающий его личность и уничтожающий его жизнь.

Сложное и неоднозначное понимание среды в романе Гончарова обусловлено и характером обломовского противостояния окружающей жизни. В позиции героя нет активной полемичности, образ его жизни определяется исключительно тем, что герой подчиняется своей натуре, но не стремлением, скажем, «мысль доказать». Правда, Гончаров показывает социальную обусловленность «натуры» Обломова со всей ясностью, почти дидактично. Но это именно объективная обусловленность, субъективно же Обломов свободен в своем поведении. И это свободное следование своей натуре приводит к разрушению облика дворянского героя, как он сложился к тому времени. Для нашего рассуждения важно, что разрушение фактуры дворянского героя, героя во фраке, – одна из ведущих тем романа Гончарова.

Смена героя в литературе 60-х годов, вызванная глубокими социальными и идеологическими причинами, наступлением новой исторической эпохи, – явление, неизменно привлекающее литературоведов, исследованное во многих работах и продолжающее привлекать научную мысль.

Приход «новых людей», нового демократического героя, спор с идеологией и жизненной позицией «лишних людей» – все это описывалось в критике и науке. Здесь же речь идет об одном из частных аспектов названной проблемы – и потому Базаров, столь важный для понимания происходящего в литературе перелома, нас будет интересовать лишь в одном аспекте: в отношении его к фактуре высокого дворянского героя.

Как известно, фигура Базарова в романе Тургенева напряженно полемична. Базаров и сам охотно подчеркивает это во всех своих спорах с окружающими. Последовательная полемичность Базарова по отношению ко всем сферам культуры и идеологии дворянского общества достаточно полно проанализирована. Совершенно очевидно, что не меньшее значение придается в романе и облику героя. Тургенев стремится создать героя с какой-то новой фактурой. Как выглядит Базаров и как он хочет выглядеть – в отношении тургеневского героя эти

вопросы далеко не праздные. Одна из существенных тем романа – сознательная организация героем своей фактурности. Усилия Базарова последовательно ориентированы на полемику с образом героя во фразе, и в своей борьбе с этим образом Базаров в известном смысле попадает в зависимость от него, хотя и обратную. «Быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей», – говорит Пушкин. И как много значат ногти для Базарова! Красивая рука Павла Петровича «с длинными розовыми ногтями» вызывает его раздражение (это едва ли не первое, что он замечает в Марьино): «А чудакavat у тебя дядя.... Щегольство какое в деревне, подумаешь! Ногти-то, ногти, хоть на выставку посылай».

Свидетельством того, насколько остро переживали современники именно фактуру тургеневского героя, была известная реакция Чернышевского, до болезненности резкая: «Но вот, – картина, достойная Дантовой кисти, – что это за лица – исхудалые, зеленые, с блуждающими глазами, с искривленными злобной улыбкой ненависти устами, с немытыми руками, с скверными сигарами в зубах? Это нигилисты, изображенные г. Тургеневым в романе „Отцы и дети“. Эти небритые, нечесаные юноши отвергают всё, всё: отвергают картины, статуи, скрипку и смычок, оперу, театр, женскую красоту, – всё, всё отвергают и прямо так и рекомендуют себя: мы, дескать, нигилисты, всё отрицаем и разрушаем»¹. То, что этот выпад против тургеневского изображения «нового человека» сделан в экономической статье, мимоходом, – лишнее свидетельство большого впечатления, произведенного Базаровым. Заметим, что Чернышевский словно не обращает внимания на идеологию Базарова, а замечает в первую очередь именно поведение героя. Тема создания облика нового героя, разночинца-демократа, весьма важна в кругу остальных тем романа Чернышевского. Показательно, что, изображая Лопухова, Кирсанова и других «обыкновенных» людей, Чернышевский как будто вовсе свободен от оглядки на канон дворянского высокого героя, зато эти персонажи, как отмечали многие исследователи, полемически ориентированы на тургеневского Базарова².

¹ Безденежье // Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1951. Т. X. С. 185.

² Впрочем, поэтика романа Чернышевского столь своеобразна, даже уникальна на фоне русской традиции, что говорить о фактурности его героев едва ли не бессмысленно: сам характер художественной задачи ничего подобного не требовал.

Для того, чтобы закончить разговор об «Отцах и детях» в аспекте интересующей нас проблемы, необходимо коснуться еще одного вопроса: об отношении Тургенева к герою, причем речь пойдет именно о том, как это выразилось в самом тексте романа, авторское комментирование «Отцов и детей» в данном случае нас интересовать не должно.

О сложном, исполненном противоречий отношении Тургенева к своему герою написано достаточно. Анализируя сюжет романа и взгляды Базарова, непосредственно выраженные в его монологах, исследователи вскрыли различные способы дискредитации героя-разночинца, к которым прибегает Тургенев (характер развития любовной интриги, пейзаж, отношение к искусству, рассуждения о мужиках и проч.). Значительность этих усилий иной раз даже заставляет несколько не доверять позднейшим заявлениям Тургенева о своем серьезном и сочувственном отношении к Базарову. И все же Тургенев, видимо, был вполне искренен в своих убеждениях. Его отношение к герою было, так сказать, намеренно неопределенным.

Весь его роман – истовейшая попытка с возможно большей объективностью и доброжелательностью ввести, впустить в литературу новый, духовно чуждый автору тип личности. Ввести этого героя и дать ему, образно говоря, расположиться в романе самому, по возможности не оказывая на него давления, – вот задача Тургенева. Отсюда и интонация ожидания, некоторого недоумения автора перед явлением героя и вместе с тем – явная попытка подыграть герою, описать его так, как, вероятно, ему, герою, хотелось бы быть описанным. Это очень заметно, например, по некоторым ремаркам, вводящим реплики Базарова: «отвечал Базаров ленивым, но мужественным голосом», «ответил с коротким зевком Базаров», «небрежно отвечал Базаров». Базаров вовсе не равнодушен к мнению о себе, в его задачу именно входит намерение произвести определенное впечатление, и многие его суждения явно не имеют другой цели (например, слова о Пушкине). Тургенев же как будто идет навстречу этому желанию и описывает речь Базарова с полной серьезностью.

Работа над образом Базарова представляет собой едва ли не первую попытку отчетливого выделения самого качества фактурности. Создание героя с определенной фактурой делается задачей романиста. Трудно утверждать, что эта попытка осознана была самим художником. Тургенев изображал разночинцев со стороны, не разделяя их миропонимания. Естественно потому, что именно внешние стороны явления он схватил и выразил более ярко, чем его внутренний смысл. Так или

иначе, но при явной недоговоренности о существенных сторонах идеологии Базарова и его практической значимости центр тяжести несомненно оказывается перенесен на фактуру героя. Заметим, что Базарову отдана вся речевая ловкость, неотразимость четкого и афористического слова. По тому, как последовательно противопоставлен Базаров всему своему окружению, роман Тургенева напоминает «Горе от ума».

Можно сказать, что сам принцип создания героя, сюжетная схема некоего явления, почти «пришествия» классического героя, обладающего новым словом, у Тургенева сохраняется. Он хочет создать героя такого же типа, но с новым социально-психологическим наполнением, содержанием. Тургенев одним из первых заметил выход на историческую арену демократа-разночинца и захотел ввести его в литературу. Но в эстетическом смысле его герой, как видим, в значительной степени традиционен.

Достоевский начинает работать с фактурой дворянского героя по-другому.

Обращаясь к творчеству Достоевского, нельзя не отметить, что мотив разрушения фактуры (который мы в другой форме видели у Гончарова) очень важен для Достоевского. Любопытны в этой связи знаменитые скандалы у Достоевского. Об исключительной важности этих эпизодов в структуре его романов писал М. М. Бахтин. В аспекте нашей проблемы они также представляют большой интерес: ведь с точки зрения переживания фактуры образа скандал есть не что иное как бурное, интенсивнейшее разрушение фактуры (в отличие от медленнейшего и неуловимого в каждой отдельной точке повествования у Гончарова). Это демонстрация потери лица, разрушение образа на глазах у читателя.

Переживание облика героя вообще очень интенсивно в романах Достоевского. Здесь оно имеет напряженно личностный и даже какой-то интимный оттенок, что связано, конечно, с общим характером проблематики Достоевского, с катастрофизмом его мироощущения. Эти свойства художественного мира Достоевского хорошо освещены исследователями. Общество и личность всегда взяты у него не в статике, а в момент перелома, неустроенности. Интерес к неустоявшимся явлениям, к случайному семейству, к кризисному состоянию души сказался и на отношении к герою. Разработанный предшествующей литературой тип героя времени, «человека высшего культурного слоя», писатель исследует в момент разрушения его фактуры. Могут возразить – какой же герой Достоевского дворянин? Несомненно,

дворянин – и это в нем существенно. Только дворянин, лишенный благополучия и привилегий своего класса. Герой Достоевского деклассированный, но отнюдь не безразличный к проблеме своей классовой принадлежности.

Итак, если у Лермонтова и Тургенева речь шла о некоем разъятии и анализе фактурности, то для Достоевского разрушение фактуры не только один из важнейших мотивов, но, пожалуй, и метод изображения личности.

Последовательное, до конца доведенное разложение фактуры «благородного героя» видим в «Записках из подполья», где оно абсолютно, как абсолютно фактурная состоятельность Чацкого, и разрушение это также обеспечено мотивировками лично и идеологически – с обратным знаком, разумеется.

Конечно, Достоевский – тема громадная именно в этом аспекте, и она не может быть развернута здесь сколько-нибудь подробно. Обозначим лишь еще некоторые важнейшие моменты.

Особенно интересным кажется у Достоевского явление, которое можно назвать вибрацией облика, вибрацией фактуры. Это та снопоподобная загадочность, которая заставляет ожидать от героев чего угодно, любого непредсказуемого поступка. В известном смысле это и есть высший момент разрушения фактуры, модуса человеческого поведения – вообще отрицание поведения как состояния, на которое можно ориентироваться. Нет какого-то состояния, есть нечто противоположное: непрерывная неустойчивость, колебание, вибрация.

Фактурная насыщенность образа бывает тесно связана с его сценичностью. Кажется, одна из самых сценичных страниц Достоевского – диалог Раскольникова с Порфирием Петровичем. Классическое сопоставление героя и среды, нового и старого, стихии героического и житейского, обыденного (Чацкий и Москва, Печорин и Максим Максимыч, Дон Кихот и Санчо Панса) в известном смысле достигло в этих страницах вершины, потому что оно тут предельно заострено сюжетно. Раскольников – весь гордость, независимость, неуязвимость, в нем все обаяние цельной фактуры. Порфирий Петрович, желтый, с бабьими жестами, в стоптанных туфлях, хвляющий казенную квартиру, – воплощенная обыденность. Но в нем же и жутковатая вибрация, расползание, непрерывное разрушение слагающегося облика, поначалу внешне отталкивающее. Эти две стихии – героическая и обыденная – некие традиционные художественные литературные стереотипы, от которых отправляется Достоевский, разрывая

их столкновение. Но, доведя это столкновение до небывалой остроты, Достоевский приходит к необычным, опрокидывающим стереотип результатам. Эти знаки меняются, и все оказывается не так, как можно было ожидать.

Казалось бы, исполненный гордости, неуязвимости, нежелания иметь что-либо общее с этим неприятным Порфирием, Раскольников не должен вступать с ним ни в какие отношения, и диалог их должен исчерпаться коротким «докажите» Раскольникова. Однако получается не совсем так, и Раскольникову приходится терпеть усмешки и вообще всю игру Порфирия, и сначала вовсе не потому, что Порфирий облечен властью. Мы замечаем, что великолепная броня Раскольникова на наших глазах начинает давать трещину. И колебания, хихиканье, вибрация облика Порфирия словно попадает в резонанс конструкции облика Раскольникова, столь цельного поначалу. Диалог возникает, и в конце концов великолепная цельность Раскольникова рушится. Почему? Потому что все ужимки, усмешки, колебания между «знаю» и «не знаю» Порфирия Петровича оказываются лишь внешним выражением внутренних гигантских колебаний Раскольникова – от позиции абсолютной правоты до осознания величайшей вины.

Говоря о проблемах фактурной насыщенности, яркости облика героев Достоевского, нельзя не упомянуть Ставрогина, тем более что этот герой, как известно, наиболее прямо и непосредственно связан с традицией байронической личности. Известная публицистичность, даже декларативность «Бесов» предоставляет редкую возможность непосредственного соприкосновения с самим замыслом автора. Рисуя Ставрогина, Достоевский несомненно хочет свести счеты с феноменом явления героя, и счеты эти поистине грандиозны.

Тенденции печоринской сверхрефлексии и сверхсвоеволия у Достоевского были точно сопряжены с разрушением фактурности в герое «Записок из подполья». После этого попытка снова сопрягать те же тенденции со сверхфактурностью, целостностью и «заразительностью» героя, то есть представить их достоянием персонажа, обладающего фактурной насыщенностью и целостностью, – задача, видимо, в принципе невыполнимая¹. Тем не менее такая попытка явно сделана в «Бесах», и связана она с образом Ставрогина.

¹ Сравните с попыткой «повторить» Чацкого, предпринятой А. Н. Островским.

Герой «Записок из подполья» – подлинная вариация Печорина в художественном мире Достоевского¹. Через ряд опосредований, но всё же несомненно восходит к этой традиции и Раскольников.

Что прибавляют в этом отношении «Бесы»? Здесь Достоевский делает попытку конкретизировать ту же проблематику, вскрыть технику уже не «омрачения», а насильственного обмрачивания «бесами». Роман оказывается комментарием к трагическому, но частному эпизоду истории. Наибольшей новизной и убедительностью (в аспекте этой главной проблемы) обладает линия Кириллова. Но центральной фигурой, по замыслу автора, должен быть Ставрогин, главный искуситель и главная жертва критикуемого Достоевским отношения к миру.

В Ставровгине доведена до предела, почти до гротеска, черта вселенской бывалости, всеискушенности героя. Эта столичность и всесветность всегда была одной из самых загадочных и заинтересовывающих черт героя. Он по являлся из большого мира, заведомо и несомненно зная много такого, чего не могли знать обитатели малого мира его антагонистов и адептов. Разумеется, эта бывалость, тотальная опытность Ставровгина имеет не только (и, может быть, не столько) пространственно географический характер, сколько иной, относящийся к духовному миру, что, впрочем, тоже в русле традиции. Достоевский, однако, воочию показывает, что сама идея неограниченной экспансии всеискушенности – идея механическая, количественная, пространственная, и в приложении к внутренней жизни человека выглядит странно. Станный, нелепо механический привкус и у преступления Ставровгина и у его покаяния. Оба эти полюса ставровгинской опытности имеют оттенок некоей рационалистичности, сконструированности. Не говоря уж о Раскольникове, заметно это даже рядом с героем «Записок из подполья», который, хоть и парадоксалист, а все-таки гораздо импульсивней и непосредственней. Сама грандиозность, небывалость, рекордность замышляемого Ставровгиным покаяния сообщает ему нелепый и смехотворный характер² – нелепо желание превзойти всех в покаянии (то есть внутреннем деле), как привык Ставрогин превосходить всех в проявлениях обычной, внешней жизни. Достоевский

¹ См.: Левин В. И. Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. XXXI. Вып. 2, 1972.

² В данном случае мы считаем возможным рассматривать главу «У Тихона» как равноправную с основным текстом, так как речь у нас идет о замысле Достоевского.

доводит идею до абсурда – мировой рекорд скандала – бесконечное количественное увеличение сил, создающих фактуру, и сил, ее разрушающих, дает некоторое новое качество: конфликт в крайней степени усиления дает нечто смехотворное (на что и указывает Тихон). Покаяние при помощи печатного слова, покаяние в прокламации – великая шутка Достоевского над российскими проблемами. Правда, в контексте «Бесов» эта шутка, к сожалению, граничит с передержкой: Ставрогин, собирающийся печатно и своевольно срамиться в прокламациях, явно сближен с «нашими», собирающимися, по Достоевскому, также печатно и своевольно срамить Россию. Происходит подмена явного тайным, внешнего – внутренним, политики – религией и вообще верой, ясной этики правовых общественных отношений этикой таинственных, сокровенных, интимно личностных переживаний. Иначе говоря, в этом пункте Достоевский сам становится жертвой той же путаницы внутренней и внешней жизни человека, которую он, как мы видели, сам же блестяще раскрывает в тенденции экспансии фактурности.

Понятие «герой времени», выработанное литературой первой трети XIX века и весьма актуальное для романистики Тургенева, в общем, перестает вмещать «проблемы века» в позднейшем реализме. Так, оно размывается в романе Толстого. Кто из персонажей «Войны и мира» может претендовать на эту роль? И это особенно показательно, потому что Толстой как раз описывает эпоху, когда герой времени формировался¹. Вместе с тем фактура, облик дворянского героя, так сказать, эталон героя во фраке не только продолжает иметь значение для Толстого, но и вызывает у него напряженный интерес.

Исследование отношения между обликом и содержанием героя – вот чем занят Толстой. Для него характерно именно ощущение искомого несоответствия внешней выразительности и внутренней значительности человека. Можно сказать, что к внешней выразительности Толстой настроен заведомо подозрительно. Во всяком случае, именно черты дворянского героя и всего ощущаемого за ним уклада жизни Толстой больше всего подозревает.

Очень важным, вскрывающим сам принцип толстовского отношения к герою и к фактуре дворянского героя произведением оказывается,

¹ Очень знаменательна также диаметрально противоположная авторская оценка «московских старух» – Хлестовой у Грибоедова и Ахросимовой у Толстого – героинь, имевших, как известно, один прототип.

конечно, автобиографическая трилогия. С одной стороны – страстное стремление Николеньки создать свой облик согласно установленному канону, представление о подлинно достойном облике дворянина, порядочного человека. «Я не уважал бы ни знаменитого артиста, ни ученого, ни благодетеля рода человеческого, если бы он не был *comme il faut*», – признается герой. При этом Толстой, сознанием споря с этим канонам, нарочито понимает его исключительно внешним образом, исчерпывает понятием *comme il faut*. С другой стороны – постоянная неудовлетворенность этим канонам, которую ощущает честный и добрый от природы юноша. Этот канон благородного дворянина Толстой отрицает столь интенсивно, с таким страстным напряжением, что уже здесь как бы содержится предсказание того, что через десятилетия для него порты, рубаха и босые ноги окажутся таким же мундиром, неким перевёрнутым «*comme il faut*».

Очень существенной особенностью художественного мира Толстого, как неоднократно отмечали его исследователи, оказывается духовный автобиографизм. Значение самоанализа для художественного метода Толстого пронизательно уловил уже Чернышевский в своей известной рецензии на раннюю прозу писателя. Не только самоанализ, но, необходимо добавить, и духовная самокритика – нерв специфически толстовского отношения к дворянскому герою. Отсюда – специфически толстовский способ разоблачения загадочности, некоей таинственности дворянского героя: это словно разоблачение изнутри («сам был такой, все про это знаю и теперь расскажу», – как бы говорит Толстой читателю). Достоевский и Толстой в отношении к типу героя времени оба оказываются наследниками Лермонтова-романиста, усваивая и развивая разные стороны этого наследия, те свойства, которые в свернутом виде, в зерне существуют в «Герое нашего времени». Достоевский унаследовал и бесконечно усилил напряженный драматизм в переживании фактуры дворянского героя, экспериментально-философское отношение к жизни. Толстой – метод исследования героя, глубоко интимный, идущий изнутри, прежде всего – от духовного самоанализа. «Родство» Толстого, пожалуй, оказывается более близким и непосредственным. Можно сказать, что в романе Лермонтова мы имеем дело с переживанием феномена загадочности дворянского героя. У Толстого – это феномен изживаемый или даже уже изжитый.

Правда, у Толстого само явление загадочности героя снова возникает: создается новый загадочный герой – Платон Каратаев. Теперь

не дворянин, образованный человек, оказывается феноменом для публики, массы, толпы, а напротив, загадкой оказывается и подлежит рассматриванию тот, кто прежде не мыслился даже и зрителем.

Итак, Платон Каратаев – толстовская попытка создать нового героя с противоположной фактурой, чем фактура героя-дворянина. Попытка, в эстетическом смысле отчасти родственная тургеневской. Этот эксперимент отлично удался внутри романа. Однако удача эта не вышла за рамки романа. Эстетическим эталоном, образцом, точкой отсчета, каким был для нашей литературы пушкинско-грибоедовский герой, Платон Каратаев не стал.

В общем, мы видели, что уже у Толстого при всем его небезразличии к образу героя времени (употребляем это выражение в данном случае только как обозначение предмета нашей статьи), при всей, как нам кажется, ориентированности на круг проблем, явно или неявно связанных с обсуждением этого образа, мы, по существу, не находим прямых – пускай полемических – попыток создать свой вариант такого образа.

Но если у Толстого видно именно живое, заинтересованное участие в обсуждении проблемы, то про Чехова и этого не скажешь. Связи его творчества с образом героя времени, с феноменом фактурности его еще более скрыты, подспудны, рассредоточены. Это не значит, что они несущественны. Наоборот, думается, попытка исследовать такие связи в творчестве Чехова могла бы быть очень интересной и плодотворной. В конце концов, Чехов не только первый писатель XX века, но и последний – XIX... Однако рассосредоточенность и опосредованность этих связей, которая могла бы их сделать интересным объектом глубокого, капитального исследования, весьма затрудняет возможность обозначить их в статье сколько-нибудь конкретно и доказательно. Вообще можно заметить, что по мере развития литературного процесса образ, феномен «героя» все больше дробится, претерпевает все больше превращений и отражений (естественных, думается, для литературного явления), так что наблюдения над его судьбой поневоле становятся все более общими и, с другой стороны, частными, разрозненными.

Итак, Чехов вполне свободен от интереса к фактуре благородного дворянского героя, вернее, этот герой интересен писателю как материал для юмористики. У Чехова есть рассказы, где обсуждается идеология этого типа людей, последышей «лишнего человека» в России конца века. (Например, «Дуэль», представляющая собой вообще некую

энциклопедию сюжетных мотивов русской классики, полемически переосмысленных, – о чем уже писали исследователи.) Но фактура героя как нечто серьезное Чехова не занимает, всякая претензия на фактурную яркость воспринимается им именно как претензия и позерство. Само понятие «герой» как бы всегда мыслится Чеховым в кавычках. Он не интересен, а интересничает. Это – Соленый, отчетливая пародия на Печорина¹.

Мы, читатели, в общем, отлично чувствуем позицию Чехова. Если Толстой с увлечением занимался срыванием масок, большое внимание уделяя моменту высвобождения из-под некоего очарования фактуры, психологии такого момента, трактуя его как обретение истины и разрешение проблемы, то для Чехова, в общем, тут проблемы нет и не было с самого начала. В определенном смысле, думается, Чехов прямо наследует Толстому, непосредственно принимая толстовские выводы в отношении проблемы героя.

Однако едва ли не больше общего у Чехова с Гоголем. Трудно не соотнести некоторые черты глубокой художественной общности Чехова и Гоголя – вплоть до совпадения интонации – именно с такой вот позицией полной внутренней отчужденности от феномена, послужившего в определенном смысле отправной точкой едва ли не для всех русских писателей XIX века. Только Гоголь еще до «героя времени», Чехов – уже после, и все же они перекликаются, замыкая непосредственную историю этого явления.

Хочется еще раз подчеркнуть, что именно только непосредственную, явную работу литературы с этим образом. Наблюдения же над судьбой раз личных ипостасей образа героя, всяческих отголосков обсуждения этого образа уже могут быть, вероятно, необозримы.

Интересной, например, представляется судьба жутковатой «вибрирующей» личины, найденной Достоевским. Такая характерная антифактурность, будучи весьма распространенной в литературе начала века, становится даже, пожалуй, литературным общим местом и даже успевает претерпеть естественную инфляцию еще до истечения первых двух десятилетий XX века. Однако проходит еще полтора-два десятилетия, и Булгаков создает такую классическую и крупную, на наш взгляд, модификацию этой, казалось бы, изношенной фактуры, как Коровьев в «Мастере и Маргарите».

¹ Заметим, кстати, что очень похожая на «антипечоринских» героев Островского – Мерича, Вихорева.

А в общем, феномен пришествия героя во фраке, во всеоружии фактуры Чацкого – Онегина – Печорина, довольно четко привязан по времени к XIX веку. И, думается, можно предложить такой небезынтересный угол зрения – попробуем назвать его, скажем, литературно-культурологическим, – под которым удивительно сходным явлением будет приход героя в кепке, героя кинематографа – как резкий пик, выплеск, концентрат новой (демократической) фактуры нового, XX века, опять-таки, думается, теснейшим образом связанный с новой речевой фактурой – и прежде всего с фактурой стиха Маяковского.