

ПУШКИН И ГОГОЛЬ

(«Станционный смотритель» и «Шинель»)

С. Г. Бочаров

I

В настоящей статье проблема типологии русского реализма берется как бы в особом масштабе. Мы рассмотрим *один эпизод* из истории нашей литературы, весьма интересный именно с этой точки зрения типологии реализма. В первом романе Достоевского его герой, Макар Деушкин, читает пушкинского «Станционного смотрителя» и за ним следом гоголевскую «Шинель» и бурно высказывает свое отношение к той и другой повести. Этим, конечно, сам Достоевский высказывается об отношении своего романа, своего «нового слова», сознания о котором никому не известный автор полон уже в своем первом произведении, к тем великим художественным «словам», что были сказаны до него. Эта оригинальная ситуация, изобретенная Достоевским, несомненно ему нужна для творческого самоопределения. Но самоопределяется новый писатель чисто художественно — устами, голосом своего героя, который узнает себя в изображении Пушкина и Гоголя и принимает одно изображение и спорит с другим.

Мы помним: насколько герой «Бедных людей» растроган пушкинской повестью, настолько же он оскорблен «Шинелью». Но он одинаково поражен и в том, и в другом случае, что в книге изображена его, Деушкина, жизнь; замечательно, что, испытывая столь остро противоположные чувства, он, кажется, говорит одно и то же об этих двух повестях. «Ведь я то же самое чувствую, вот совершенно так, как и в книжке, да я и сам в таких же положениях подчас находился, как, примерно сказать,

этот Самсон-то Вырин, бедняга». И о «Шинели»: «Конечно, правда, иногда сошьешь себе что-нибудь новое,— радуешься, не спишь... это правда, я ощущал, потому что приятно видеть свою ногу в тонком щегольском сапоге,— это верно описано!» Но именно это «верно описано» вызывает в одном случае его умиление и благодарность, в другом — возмущение и протест. Эти противоположные реакции вызывает *правда* «Станционного зрителя» и *правда* «Шинели». Две повести эти не просто случайно попались Макару Девушкину, это чтение подобрал для него Достоевский, который предпринял таким способом в подлинном смысле «историко-типологическое сопоставление» внутри самой литературы и на ее языке, на языке своего реализма, впервые являвшегося в «Бедных людях», на языке своего героя, на котором рассказаны «Бедные люди», что Достоевский считал принципиальной чертой своего первого романа («говорит Девушкин а не я»¹).

Вчитываясь внимательнее, в поисках объяснений, в «литературные отклики» Девушкина, мы замечаем, что очень разная сама *структура его впечатления* от Пушкина и от Гоголя; она-то и есть самое внутреннее и кровное в «литературной критике» бедного человека.

Самая выразительная черта его впечатления от пушкинской повести та, что он говорит о повести, не говоря ничего о ее авторе. Он не воспринимает, не чувствует в этой повести автора и отношения автора. Его впечатление «объективное», в противоположность остро «субъективному» впечатлению от «Шинели». «Нет, то натурально! Вы прочтите-ка; это натурально! это живет! Я сам это видал,— это вот все около меня живет; вот хоть Тереза — да чего далеко ходить! — вот хоть бы и наш бедный чиновник,— ведь он, может быть, такой же Самсон Вырин, только у него другая фамилия, *Горшков*. Дело-то оно общее, маточка, и над вами и надо мной может случиться» (курсив Достоевского). Вот впечатление Девушкина от Пушкина: *это живет!* Повесть «живет» и рассказываетея будто без автора, как жизнь Макара Девушкина, Горшкова и Вареньки Доброселовой. Девушкин поражен, что «живешь, а не знаешь, что под боком там у тебя книжка есть, где вся-то жизнь твоя, как по пальцам, разложена». Но замечательно в то же время, что эту повесть он «словно сам написал»: «Да и дело-то простое, бог мой; да чего! право, и я так же бы написал; отчего же бы и не написал?» Он, для кого эта повесть — потрясающее открытие, в то же время может почувствовать и себя ее возможным автором. У него впечатление, что его жизнь изображена и рассказана хотя и не им, но словно бы им. Дело-то простое и общее, как Девушкин говорит.

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М.—Л., 1928, стр. 86.

Вся речь его о «Шинели» *строится иначе*. В ней возникает образ автора повести, «он»: «Все это вы по совести должны бы были знать, маточка, и *он должен бы был знать*; уж как взялся описывать, так должен бы был все знать». В повести Гоголя Девушкин чувствует прежде всего «его», другого человека, который подсмотрел и опубликовал чужую, скрытую жизнь (но в повести Пушкина эта же жизнь не была ни чужой, ни скрытой). Вся жалоба Девушкина — это признание, как точно «он» подсмотрел и увидел — до последних подробностей, до «сапогов». Девушкин и не воспринимает «Шинель» как повесть, но как личное отношение, «пасквиль». Если у Пушкина он находит свою жизнь в объективном мире повествования, рассказанную с «общей» точки зрения, включающей и его собственную, то в «Шинели» он находит себя, просмотренного до малейших деталей, в субъективном мире другого человека, «сочинителя», которого остро чувствует, тогда как в «Станционном смотрителе» он не чувствовал автора. Таков секрет его разного отношения к двум повестям.

Читая вслед за Девушкиным («в его контексте») «Станционного смотрителя» и «Шинель», мы находим, что разная форма его впечатления в одном и другом случае — это его реакция на художественную структуру пушкинской и гоголевской правды; именно на нее, на художественную структуру одной и другой повести, как самое глубинно-содержательное в ней и имеющее самое личное отношение к нему, и отзывается все существо Макара Девушкина. Герой «Бедных людей» видит себя героем произведений Пушкина и Гоголя; он видит себя в других «художественных мирах» и остро чувствует отношение той и другой повести как литературного целого (того и другого «мира») *лично к нему*. Поэтому в его «литературной критике» самым важным является вопрос о другой личности, стоящей за повестью, которую он читает, или скрывающейся внутри этой повести, — вопрос об авторе. Личное чувство Макара Девушкина отзывается на то особое «личное» («субъектно-объектное») отношение, которое художественно организует мир повести Пушкина и мир повести Гоголя. Это художественно-структурное «личное отношение» Девушкин непосредственно, эмоционально («примитивно») переживает как личное отношение одного человека (автора) к другому (к нему, Девушкину, герою). Так он воспринимает «Шинель»; а в «Станционном смотрителе» как раз он не чувствует автора как «другого человека», но, напротив, себя самого ощущает не только героем, но и потенциальным автором. Мы увидим, что этот вопрос об авторстве (литературном авторстве, «сочинительстве», но за этим, глубже — авторстве собственной жизни) — основной не только в литературных отзывах Макара Девушкина, но и во всей его исповеди в романе.

В этой статье мы воспользуемся для наших литературоведче-

ских целей тем естественным литературоведением, которое мы находим в самой литературе, тем *художественным* сопоставлением «типов реализма», которое предпринял Достоевский в своем первом романе. Мы рассмотрим повесть Пушкина и повесть Гоголя с той точки зрения, с какой на них посмотрел герой Достоевского, — с точки зрения вопроса об авторе и авторском *повествовании*. Девушкин недаром и у Пушкина, и у Гоголя прежде всего слушал *тон*, в котором ведется рассказ, — как нечто существенное и главное, что имеет самое близкое к нему личное отношение. Этот тон «делал музыку» в литературных впечатлениях бедного человека.

II

Пушкинской прозе тон задают обычно первые фразы: «В одной из отдаленных наших губерний...», «Мы стояли в местечке ***», «В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную...» Это начала «повестей Белкина». Эта классическая первая фраза пушкинской прозы имеет уравновешенный «объективно-субъективный» характер: сразу с рассказа, действительности, события, и в то же время сразу личность рассказчика проступает местоположением первого лица. Но это лицо — не прямо пушкинское, не «я» романа в стихах: здесь прозаические первые лица, принадлежащие миру повествования, из этого мира ведущие свой рассказ. После романа в стихах «смирненная проза» (которая была предсказана в нем: «Но просто вам перескажу...») начинает с отказа от одного всеобъемлющего авторского «я», составлявшего универсальную лирическую предпосылку всего эпического в «Онегине». В прозе это одно универсальное «я» словно бы редуцировано, и проза Пушкина наполняется голосами от разных «я», других и чужих, начинающих сразу из мира, без авторской предпосылки. Звучащий мир — непосредственно, сразу, в первой же фразе, свободно, «без автора». Однако и этот мир здесь, в первом законченном произведении пушкинской прозы, и этот мир обобщен и охвачен единством лица; но это объединяющее лицо — не пушкинское, а белкинское, «получужое»: словно сама олицетворенная проза, ее собственное лицо. Оно посредничает между автором и миром живых эмпирических лиц (персонажей и простых бытовых рассказчиков повестей) и в своем неопределенном диапазоне («тьнь покойного автора») объединяет ту и другую повествовательную инстанцию — Пушкина и сам прозаический мир. Такова довольно сложная «авторская» композиция «простой» пушкинской прозы. Белкин — это не только лишь фикция или мистификация Пушкина, но нужный ему для прозы «посредник». Посредством этого Белкина и его авторства Пушкин отождествлялся, роднился с прозаическим миром своих повестей. Н. Страхов писал о значении этого образа в художествен-

ном развитии Пушкина: «Чтобы понимать предмет, нужно стать к нему в надлежащее отношение, и Пушкин нашел такое отношение к предмету, который был вовсе неизвестен и требовал всей силы его зоркости и правдивости»². Пушкин в Белкине находил надлежащее отношение, позицию прозы.

«Станционный смотритель», однако, из белкинских повестей один начинается иначе: не рассказом, но монологом автора, переходящим лишь постепенно в рассказ. Притом и внутри самого этого пролога незаметно и постепенно изменяется речь: ораторская речь автора, обращенная к широкой аудитории, к миру, переходит в скромное предисловие рассказчика.

«Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался? Кто, в минуту гнева, не требовал от них роковой книги, дабы вписать в оную свою бесполезную жалобу на притеснение, грубость и неисправность? Кто не почитает их извергами человеческого рода, равными покойным подъячим или, по крайней мере, муромским разбойникам?»³

Это речь широкая по диапазону своих интонаций и стилистических и «художественных» средств; на ней не лежит печать рассказчика, титулярного советника А. Г. Н. В хоре голосов, на которые откликается эта речь,—эпиграф из князя Вяземского: «Коллежский регистратор, Почтовой станции диктатор»⁴ — внешняя и далекая жизни смотрителя, *высокомерная* точка зрения, не знающая собственной, внутренней («низкой») меры этой чужой жизни, взгляд проезжающего, остроумного «свысока», не входящего «в положение», взгляд из другого жизненного положения и социального круга. Слово автора спорит с эпиграфом как слово из одного мира с князем Вяземским. Слово это обращено к эпиграфу, в мир толков и мнений о станционных смотрителях, но оно не обращено еще в сторону самого смотрителя, «внутри» рассказа. Позиция, с которой произносится эта защита,—еще внешняя будущему рассказу. Автор сочувственно и с призывом «войти в положение», но тоже издалека рисует «другую сторону» существования «диктатора»: «Приезжает генерал; дрожащий смотритель отдает ему две последние тройки...» (8, 97). Это — образ «смотрителя вообще», общая схема «фабулы станционного смотрителя»; нам показывают перед рассказом пантомиму с грозным генералом, фельдъегерем с подорожной, «раздраженным постояльцем» и «дрожащим смотрителем» — подобно тому как в средневековом театре пантомима проигрывалась перед действием как его предварительная схема (как в

² Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. СПб., 1887, стр. 293.

³ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 8. Изд-во АН СССР, 1937—1950, стр. 97. В дальнейшем Пушкин цитируется по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.

⁴ У Вяземского «Губернский регистратор».

представлении актеров в «Гамлете»). Из этой «притчи» следует вывод об «искреннем сострадании» к зрителям: гуманное общее место — очень «издалека» и даже «свысока».

Но в идущей сразу за этим фразе, продолжающей, кажется, ту же речь, не отделенной даже красной строкой, ощутимо меняется тон, и является впечатление другого субъекта речи:

«Еще несколько слов: в течение двадцати лет сряду извездил я Россию по всем направлениям; почти все почтовые тракты мне известны; несколько поколений ямщиков мне знакомы; редкого зрителя не знаю я в лицо, с редким не имел я дела; любопытный запас путевых моих наблюдений надеюсь издать в непродолжительном времени; покамест скажу только, что сословие станционных зрителей представлено общему мнению в самом ложном виде» (8, 97—98).

Защита зрителей повторяется, но другим голосом и «на другом языке». При иллюзии продолжения той же речи («Еще несколько слов») на самом деле вступает другая речь и другое «я», рассказчик (титularный советник), с его определенным опытом, источником его рассказа. Вступает определенное «я», какого до этого не было. Это новая речь с моментальным ограничением кругозора и приближением к материалу, предмету рассказа. «Из их разговоров (коиими некстати пренебрегают господа проезжающие)...» — вот уже собственный голос зрителя, невозможный в «далекой» речи о нем в первой части пролога, но внедряющийся естественно во второй половине в «близкую» речь рассказчика. Эта речь почти на уровне с материалом. Мы нисходим к предмету и самому рассказу. Через личность и речь рассказчика мы входим действительно «в положение», *входим в рассказ* о станционном зрителе. Вот естественные для рассказчика стадии перехода: «*Легко можно догадаться, что есть у меня приятели из почтенного сословия зрителей. В самом деле, память одного из них мне драгоценна*» (8, 98). Из общего ряда и общего плана в «крупный», из далекой и внешней позиции — близко и «внутрь», от зрителя вообще — к приятелю, одному из них.

Итак, уже вступление к «Станционному зрителю» внутри себя по-степенно; вступительная речь разделяется внутри себя и переходит в другой регистр; она является как другая речь. Но более всего замечательна та незаметность, с какой это происходит. Эта перемена лица и характера речи так незаметна, что, кажется, не была отмечена в литературе о Пушкине; обычно рассматривают речь о зрителях как одну речь, принадлежащую то ли автору, то ли рассказчику. И такое слитное восприятие отвечает намерению настоящего автора повести: Пушкин поддерживает впечатление прямой последовательности, простого продолжения той же речи, когда так вводит новый тон и другое лицо: «Еще несколько слов...» Просто в той же цепи еще

одно звено; здесь и намечен некоторый раздел, и он в то же время замаскирован, прикрыт. Эта реплика уже принадлежит другому голосу, но он всего только продолжает то, что сказано до него. Пушкин вводит новую речь, но лишь скрыто, вместе с ней и внутри нее, вводит новый субъект речи, рассказчика на месте только что говорившего оратора. Эти лица возникают внутри речей и из них, но не очерчивают, не замыкают свои речи собою извне. Так образ рассказчика является из скромной речи рассказчика, которая сама является непосредственно из предыдущей громкой авторской речи («Еще несколько слов...»). Та и другая речь открыты одна в другую. Внутри одного потока речи автор переходит в своего рассказчика и через него в свой рассказ, в мир своей повести. Рождается впечатление единого и широкого, «большого» субъекта повествовательной речи, равного миру повествования. А множественность и разность субъектов речи *внутри* повествования (открывающий повесть оратор, затем рассказчик, затем сообщающий свою историю станционный смотритель) — это только аспекты и грани единого и объективного, разноликого, «протеического» субъекта пушкинской прозы.

Для начинающего повесть голоса автора история станционного смотрителя — это чужая жизнь и другой мир. Для продолжающего естественно и незаметно рассказчика — это свой мир. Так в композиции повести нам показаны дистанции и переходы от автора к предмету. Совершается о-своение прозаического предмета через рассказчика. Аполлон Григорьев спрашивал, раздумывая о значении Белкина в пушкинском творчестве: как мог поэт усвоить себе эту бедную обыденную обстановку, когда уже выработались и выяснились силы большие, способные «мериться» с «великими» предметами? ⁵ Но мы знаем хотя бы из переписки Пушкина, что мера «малых» предметов и величин не была чужая его объективной личности. Он, например, был способен себя самого и свое занятие определять равно в категориях вдохновения и ремесла и соответственно говорить на разных языках Пушкин мог написать: «Оставь любопытство толпе и будь заодно с Гением» (13, 243), — но он же писал, и тому же Вяземскому: «Аристократические предубеждения пристали тебе, но не мне — на конченную свою поэму я смотрю, как сапожник на пару своих сапог: продаю с барышом. Цеховой старшина находит мои ботфорты не по форме, обрезывает, портит товар; я в накладе; иду жаловаться частному приставу; все это в порядке вещей» (13, 59). Вот мера будущих «Повестей Белкина», ремесленной действительности «Гробовщика» — в сознании Пушкина, как собственная мера его: ведь Пушкин *действительно говорит* как ремесленник, «языком честного простолюдина». Или,

⁵ Аполлон Григорьев. Литературная критика. М., 1967, стр. 180.

когда поэт («я» романа в стихах) говорит в «Путешествии Онегина»:

Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желания — покой,
Да щей горшок, да сам большой,—

(6, 201, курсив Пушкина)

то эти последние слова, выделенные курсивом, как цитата из чужого языка, в этот самый момент усваиваются изменившимся «я» и становятся у него *своим* языком. Но позже, в одном из вариантов «Медного всадника», «щей горшок да сам большой» снова станут «чужой речью» бедного Евгения. Такие свободные и открытые переходы между «своим» и «чужим» очень свойственны Пушкину.

Подобными переходами размечена композиция белкинской прозы. Начало «Станционного смотрителя» — это сам процесс *освоения*: прозаическое слово *примеривается* к предмету. Вначале слово автора соизмеряется с «аристократическими предубеждениями» князя Вяземского, выразившимися в эпиграфе; смотритель с этой позиции виден мелко. Демократическое слово рассказчика имеет другой масштаб. Пушкин становится постепенно вровень с повестью Белкина, и она рассказывает себя «сама».

Мы все узнаем с чьих-то слов и по чьим-то впечатлениям. Что-то видит рассказчик, остальное (главное, самую «историю») ему сообщают участники. Нет сплошного, вполне «объективного» действия, которое было бы обозримо во всех его точках, и нет «безличного» повествования (в третьем лице), которое все бы знало. Кругозор рассказчиков ограничен, и между их сообщениями и впечатлениями образуются пропуски, скрывающие, кажется, «самое главное» — причины того, что произошло, и факты («что было потом»). Мир самого события преломлен в живом человеческом мире его восприятия и рассказывания от одного к другому. Такова вообще структура «Повестей Белкина»: Пушкин изображает и фабулу, мир основного события, и процесс ее рассказывания, повествовательный мир. Реальность встает за рассказами, в них не исчерпанная.

Смотритель сам сообщает рассказчику свою повесть. «Так вы знали мою Дуню? — начал он. — Кто же и не знал ее? Ах, Дуня, Дуня! Что за девка-то была! Бывало, кто ни проедет, всякий похвалит, никто не осудит». Начинается *сказ* смотрителя, но из него сохраняются только зачин и концовка с точкой зрения, интерпретацией того, что случилось: «Да нет, от беды не отбожишься; что суждено, тому не миновать». Тут он стал подробно рассказывать мне свое горе» (8, 100). Само это горе, история, сам рассказ идет в пересказе основного рассказчика, который, однако, «несколько приближается к сказу смотрителя

к сознанию «бедного человека», как бы невольно сохраняя общую точку зрения пересказываемой повести. Например: «Военный лакей, чистя сапог на колодке, объявил, что барин почивает»⁶. Вот еще примеры «присутствия» рассказа Самсона Вырина в пересказе второго рассказчика: «Как быть! Смотритель уступил ему свою кровать...» (8, 101); «Из подорожной знал он, что ротмистр Минский ехал из Смоленска в Петербург» (8, 102). Имя ротмистра Минского впервые нам делается известно так, как оно делается известно зрителю, — из подорожной (до этого в рассказе был «гусар», или, потом, «молодой обманщик»). Таков один «предел» рассказа рассказчика — сохраняющийся внутри его пересказа первоначальный источник — сказ самого зрителя. Другой «предел» — свободное повествование, не связанное не только закрывающим кругозор «густым», колоритным сказом Самсона Вырина, но также и пересказом рассказчика. Повесть выходит за рамки возможностей пересказа, она идет «объективно», с точки зрения широкого понимания жизни.

Сказ зрителя возвращается вновь в заключение его повести. Сказ подводит итог, произносит мораль и рисует новую схему неперменной судьбы, картинку в духе притчи о блудном сыне: «Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голю кабацкою». Из сказа зрителя, таким образом, сохраняется не рассказ, а только слово и голос, и в них — его *точка зрения*, его понимание жизни. А рассказ, т. е. *жизнь* зрителя, Дуни, Минского, их история, этой точкой зрения самого рассказчика не стеснен. Точка зрения (сказ) лишь обрамляет повесть зрителя, пересказанную свободно. Но в свою очередь сказ зрителя взят в рамку рассказчиком — титулярным советником: «Таков был рассказ приятеля моего, старого зрителя, рассказ, неоднократно прерываемый слезами, *которые* живописно отирал он свою полою, как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева», — две последовательные ступени отвлечения от слова и слез зрителя, переключающие внимание на другое и обращающие самого «сказителя» в «живописный объект». «*Но как бы то ни было*, они сильно тронули мое сердце» (8, 105) — ироническая дистанция тут же нейтрализована, поддержана «общая точка зрения» повести.

Основная история — в рамке сказового слова зрителя, а это последнее — в рамке рассказа рассказчика; в свою очередь этот последний обрамлен в прологе авторским словом. Несколько концентрических окружностей в повести Белкина вокруг основного события изображают процесс его рассказывания: расходятся по морю житейскому повествовательные круги. Эти рамки внутри пушкинской повести намечают границы рассказов и

⁶ В. В. Виноградов. *Стиль Пушкина*. М., 1941, стр. 571.

точек зрения, пониманий. Но внутри этих рамок повествования мы находим еще обрамления: например, немецкие нравоучительные картинки в рамках, висящие на стене, рамки самой этой притчи о блудном сыне, когда-то рассказанной, но превратившейся в пересказах в «мораль», рамки связанного с этой моралью первого идиллического впечатления рассказчика. Мир бывшего прежде повествования также включен одним из источников и участников повествования этого. Вся рамочная система повести, ограничивающая все время отдельные свои участки, показывает как будто ступени о-граниченности нашего сознания и слова перед самою жизнью. Это и бюргерская ограниченность немецких картинок, и ограниченность всякого вообще рассказа, повествования. Сама повесть Пушкина «не ограничена»: внутри этих рамок рассказов она не связана ими; но она «ограничена»: она не само событие, жизнь, и не может ее исчерпать, она оставляет в *пропусках*, в *интервалах* между «обрамляющими» отдельные звенья сообщениями, впечатлениями, рассказами — оставляет, кажется, «самое главное» (с точки зрения примитивного интереса: «почему?» и «что было потом?») — многие факты и объяснения причин и не позволяет их «расшифровывать».

Итак, центральную часть повести представляет рассказ зрителя о своем горе, обрамленный с обеих сторон его сказовым словом и помеченный таким образом по краям его точкой зрения, пониманием жизни. Но внутри этой рамки рассказ оказался не ограничен ею, он рассказан не с точки зрения этой рамки. Очень многое из эмпирической речи Самсона Вырина автор в рассказ не пустил, например, не пустил его слезы: «не вошла туда нагишом растрепанная действительность»⁷. Точка зрения и голос зрителя оказались в самом рассказе внутри, как сам зритель — внутри той истории, которая с ним случилась и здесь рассказана. «Подобно тому, как повесть станционного зрителя влилась в рассказ титулярного советника и смешалась с ним, — так и рассказ самого титулярного советника поглощается стилем автора»⁸. Внешне эти переходы отмечены расходящимися от центра кругами-рамками в плане повести. Но внутри самого основного рассказа нет рамок и чет переходов, ибо, говоря словами В. Виноградова, один рассказ влился и смешался с другим, и повесть Пушкина их поглотила. Повествование движется между двумя «пределами»: бедным, но близким знанием станционного зрителя и «всезнанием» автора. Между этими крайними точками — открытая в обе стороны «средняя» повествовательная инстанция, «медиум», повествовательная среда, рассказчик и «автор» Белкин. Повествование приближается то к одному, то к другому пределу, но ос-

⁷ Гоголь о поэзии Пушкина. И. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 382.

⁸ В. В. Виноградов. *Стиль Пушкина*, стр. 573.

тается *единым*. Это единый образ действительности вместе со всеми стадиями рассказа о ней. Например:

«Ямщик, который вез его, сказывал, что во всю дорогу Дуня плакала, хотя, казалось, ехала по своей охоте» (8, 102).

Между нами и плакавшей Дуней — все эти слова ямщика, зрителя, рассказчика, наконец, повесть Белкина. Могут сказать, что это натяжка: «все очень просто». Можно ведь вообще не придать значения всем этим посредникам с их рассказыванием, а увидеть лишь голый факт. Однако тогда мы получим не повесть Белкина, а первоначальную быль, которая для нее является только источником и основой. Мы уже говорили, что основное событие погружено у Пушкина в мир звучащего слова, повествовательный мир. В «нагой» прозе Пушкина события, факты «одеты», «окутаны» повествованием этих событий и фактов. Это — «воздух» «Повестей Белкина». В нашей фразе мы чувствуем эту атмосферу рассказа, сквозь которую, уже далеко от нас, мы «видим», как уезжала Дуня. Вернее, мы действительно *слышим* об этом. Рассказы и пересказы в самом деле слились в одну общую атмосферу, среду летучего устного слова, прозрачно окутавшего сам сообщаемый факт. Мы чувствуем также, что разные люди рассказывали по-разному, что ямщик и зритель передавали не так, как теперь мы читаем в повести Белкина. Как говорил Толстой о «Повестях Белкина», «анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается». Мы в этой фразе «видим» и «слышим» больше того, что сказано прямо ее словами. Мы вместе с фактом «видим» разные уровни его понимания. Это противоречивое впечатление плакавшей Дуни, хотя, казалось, ехавшей по своей охоте, мы можем легко объяснить. Но оно недаром сохранено из первых рассказов именно противоречивым нерасшифрованным сообщением. Мы видим и понимаем его значение сквозь непонимание (или неполное понимание, или боязнь понять) первых рассказчиков. Однако и наше ясное понимание не отменяет «загадку», она сохраняется в этом «далеком» образе. Такому простому, кажется, факту сохраняется его собственная сложность и «тайна», его бесконечность, «фантастичность» его концов и начал, о которой скажет потом Достоевский. Факт остается нерасшифрованным, хотя и ясный, однако *необъясненный*. Поэтика Пушкина такова. Эта фраза о Дуне показывает дистанцию между рассказами, словом, повествованием и самой внесловесной действительностью, не подлежащей расшифровке самостоятельностью явления, события, факта, предмета повествования, жизни.

Но вот другое место «рассказа зрителя», где мы иначе видим факты:

«Он подошел к растворенной двери и остановился. В комнате, прекрасно убранной, Минский сидел в задумчивости. Дуня,

одетая со всею роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как чаевница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы. Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался» (8, 104).

Надо помнить, в котором пересказе дошло до нас это впечатление старика отца, чтобы почувствовать именно так, как мы чувствуем, читая текст «Станционного смотрителя», ничем не заслоненную живописную яркость этой картины. Если в той фразе, на которой мы только что задержались, между автором (и нами) и уезжавшей в кибитке Дуней была звучащая среда рассказывания и Дуня была дана вместе с нею и сквозь нее,— то сейчас, наоборот, автор помещается между зрителем с его впечатлением и картиной за дверью, которую он созерцает. Там мы видели сквозь призму рассказов, здесь, напротив, рассказы «видят» сквозь призму автора — Пушкина. Поэтому перед нами уже не рассказ и не пересказ рассказа. Поэтому в повести титулярного советника или Белкина блестящая фраза о Дуне, сидевшей на ручке кресла, словно в английском седле, является переводом блестящей французской фразы из «Физиологии брака» Бальзака⁹. Смотритель, титулярный советник и Белкин не читали Бальзака и, вероятно, мало знакомы с английским седлом. Устная русская речь на одном конце, а на другом новейшая модная европейская литература участвуют в образовании мира повествования в повести Пушкина.

Переводная блестящая фраза и отвечает этому полюсу повествования. Опять перед нами рамка, в которой заключено нечто гармоническое и совершенное — картина. Сейчас мы действительно прямо *видим*, тогда как мы слышали о том, как ехала и плакала Дуня. Это понятно: ведь это сейчас та самая полностью неизвестная старику (и так и не сообщенная нам, читателям повести) новая «фабула» Дуниной жизни, о которой он не может ничего рассказать, а только может случайно в нее заглянуть. Этот выхваченный кадр прямо стилизован в картину рамкой двери, он отделен от нас и зрителя так, как отделен обычно «другой мир» картины от зрителя. Но композиция тотчас разрушена, и это похоже на распадение эстетической иллюзии: «Не получая ответа, Дуня подняла голову... и с криком упала на ковер» (8, 104). Многоточие — переход из живописного кадра в жизнь. Следует грубое продолжение с нарушением границы миров, выходом Минского «из картины» и его расправой со стариком.

Замечательно, что при всем недоступном зрителю вели-

⁹ Это установила А. А. Лхматова («Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина». — Временник Пушкинской комиссии, 1, 1936, стр. 114).

колепии выражения в сцене Дуни и Минского это великолепие не только не расходится с его впечатлением, но именно его впечатление выражает: «Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался». Вот, собственно, чувство зрителя; все остальное — именно это его любование, но выраженное уже далеко не им. Между ним и его созерцанием — автор, подключающийся к его созерцанию и «продолжающий», расширяющий, дающий его *завершено*. Критика будет потом говорить о подобных примерах у Пушкина несоответствия описаний точке зрения наблюдателя-персонажа как о несоблюдении «психологической правды» (например, М. Гершензон об описании спальни графини «глазами Германна»). Но правда Пушкина, еще не психолога в более позднем смысле, общее и шире «психологической правды»; поэтому автор может великолепно живописать с позиции бедного восприятия станционного зрителя. Психология «бедного человека» еще не закрыта сама в себе, и зритель не отделен непреходимой гранью от автора повести, как не отделены такой гранью от автора все рассказчики и гипотетический Белкин. Поэтому так свободно, не нарушая единства рассказа, со сверкающим авторским описанием рядом помещается фраза, «закрытая» целиком кругозором и голосом персонажа: «Зритель постоял, постоял — да и пошел» — другой «предел» повествования, замыкающийся в сказовом слове Самсона Вырина.

Поэтому так открыт и не выражен внешне, как перемена субъекта речи, переход в прологе повести от громкого слова автора к деловому слову рассказчика, а с другой стороны, внешне означенный переход рассказа от основного рассказчика к сказу зрителя вовсе не определяет этот рассказ внутри. Поэтому прав А. В. Чичерин, говоря о «Станционном зрителе»: «Повествование не переходит от одного к другому, от другого к третьему, не троится, не распадается. Напротив, все изложено совершенно в одном духе...»¹⁰. Это верно, хотя верно и то, что повествование именно переходит от одного к другому, и это в повести прямо показано. Повествование переходит от одного к другому и в то же время не переходит, ибо имеет, кажется, некую общую, обнимающую «одного» и «другого», но тоже *личную* точку зрения: единый и многоликий, «объективный» *субъект повествования* — «Пушкин-Протей», как именовали его современники. Поэтому переходы от автора к рассказчику, от него к рассказам зрителя, ямщика и т. д. — это, кажется, переходы внутри единого образа, одного лица, одной речи, одного рассказа. Поэтому у читателя пушкинской прозы преобладает общее впечатление однородности повествования — при (если вглядеться!) очень сильно развитой разнородности, разноречивости,

¹⁰ А. В. Чичерин. *Идеи и стиль*. М., 1968, стр. 132.

«разносубъектности». Поэтому, хотя действие к нам доходит сквозь разные «призмы», оно нам показано «просто» и «прямо», не загороженное ничем.

Поэтому при очень развитом композиционном посредничестве могут так непосредственно, прямо смыкаться, объединяться в одном восприятии так удаленные друг от друга «крайние точки» повествования — знающий автор и бедный объект рассказа, зритель. В картине Дуни и Минского эти крайние точки зрения сходятся «в одном фокусе». Ибо автор, роскошно живописующий красоту картины, и зритель, ею немо «любующийся», — это лишь разные степени одного созерцания. «Чужая жизнь» и «чужое слово» зрителя у автора повести делаются своими (в композиции запечатлелся сам этот процесс освоения); в «Повестях Белкина», поданных как «чужое произведение», нет у Пушкина ничего чужого. Именно эта общая повесть, «не переходящая от одного к другому», у Пушкина беспрестанно меняет свою окраску и «интенсивность познания», как о том хорошо написал Н. Я. Берковский: «Познание у Пушкина играет разными красками. Тут оно точное, материальное, подтвержденное документами... А там оно все строится на догадке, на понимании... Постоянно меняется интенсивность познания, то она ярка, то гаснет и ослабевает»¹¹. Примером такой динамической переменчивости в *пределах единого повествования* может быть переход от фразы «Зритель постоял, постоял — да и пошел» к «художественному изображению» Дуни и Минского.

Шиллер писал Гете в 1797 г., обсуждая вопрос о связи поэтических стихий и родов с объективными условиями их существования, связи драмы и эпоса с их аудиториями: «Восприимчивость зрителя и слушателя непременно должна быть удовлетворена и затронута во всех точках своей периферии; диаметр этой восприимчивости есть мера для поэта»¹². У Пушкина диаметр восприимчивости измерен повествовательными кругами, опоясывающими «историю», от самого зрителя до прозаика-автора¹³. И восприимчивость в самом деле затронута «во всех точках своей периферии», «от ямщика до первого поэта»; и все точки периферии ведут к одному центру. Концентрические окружности «Станционного зрителя» очертили центр — центральную повесть о горе и счастье простых людей. И если круги, определяющие разные уровни «восприимчивости», расходятся вокруг центральной истории вширь, то в самом центральном рассказе внутри эти уровни восприимчивости располагают-

¹¹ Н. Я. Берковский. *Статьи о литературе*, 1962, стр. 288.

¹² «Гете и Шиллер. Переписка», т. 1. М.—Л., «Academia», 1937, стр. 375.

¹³ Во всей композиции «Повестей» неопределенно широкий Белкин олицетворяет эту «меру для поэта».

ся вглубь, прозрачно видимые один сквозь другой, в едином и неделимом повествовании. Здесь, в центральном «субъекте повествования», объединились Пушкин и станционный смотритель. Само «простое» изображение предметов, событий, фактов как бы просвечивает внутри себя разными уровнями понимания, сложностью жизни, а за всеми этими уровнями, в глубине, сохраняются независимые предметы, события, факты — сами по себе не исчерпанные никаким пониманием и никаким повествованием, простые и сложные вместе.

Так можно было бы схематично представить строение пушкинской «повести Белкина».

Толстой в 1873 г. замечательно писал о перечитывании и «изучении» «Повестей Белкина»: «Изучение это чем важно? Область поэзии бесконечна, как жизнь; но все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии, и смешение низших с высшими или принятие низшего за высшее есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства. Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается. Чтение даровитых, но не гармонических писателей (то же музыка, живопись) раздражает и как будто поощряет к работе, и расширяет область; но это ошибочно; а чтение Гомера, Пушкина сжимает область, и если возбуждает к работе, то безошибочно».

В композиции «Станционного смотрителя» видно, как Пушкин повествовательными кругами-обручами «сжимает область» центрального повествования, внутри него планируя в глубину иерархию предметов и пониманий и сквозь все эти уровни позволяя почувствовать внутреннюю бесконечность предмета повествования, жизни.

Центральный рассказ «Станционного смотрителя» — это повесть бедного человека, однако уже рассказанная не только им, «продолженная», расширенная, развитая, обобщенная и завершенная, обратившаяся в некую *общую повесть*. Как такую общую повесть ее и будет читать герой Достоевского в «Бедных людях».

III

Повесть Гоголя про шинель *рассказана иначе*, и это имеет первостепенное содержательное значение. Это — «другой мир», в котором находит себя герой Достоевского, когда он читает Гоголя после Пушкина.

В известной статье о «Шинели» Б. М. Эйхенбаум писал: «Композиция новеллы в значительной степени зависит от того, какую роль в ее сложении играет *личный тон* автора, т. е. является ли этот тон началом организующим, создавая более или

менее иллюзию сказа, или служит только формальной связью между событиями и потому занимает положение служебное»¹⁴.

П. Н. Медведев, говоря о статье «Как сделана «Шинель», противопоставил ей более целостное понимание «формы и содержания»: «плоскость сказа вмещает всю глубину рассказываемого... Один и тот же принцип организует видение и понимание автором жизни такого человека, как Акакий Акакиевич, и интонации сказа о нем. Событие жизни Акакия Акакиевича (вымышленное) и событие действительного сказа о нем сливаются в своеобразном единстве исторического события гоголевской «Шинели». Именно так вошла «Шинель» в историческую жизнь России и оказалась действенным фактором в ней»¹⁵.

Эту внутреннюю структуру «художественного события» мы различаем и в пушкинской «повести Белкина», и в гоголевской «Шинели». Жизненное событие (фабула про станционного смотрителя и его дочь и про Акакия Акакиевича и его шинель) объято процессом рассказа, повествованием; то и другое вместе образует «художественный мир» повести: «рассказываемое событие жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения»¹⁶. Именно это внутреннее отношение самого рассказа к рассказываемой жизни и переживает у Достоевского читатель Девушкин как отношение повести (а в «Шинели» ее автора) лично к нему. В каждом слове «Шинели» он слышит «личный тон автора», на месте которого ему у Пушкина говорила «общая речь» (но никак не безличная — «многоличная», «разноличная»). Тон дается запинкой на первом же слове «простого» рассказа: «В департаменте... но лучше не называть в каком департаменте»¹⁷. Поэтому Б. М. Эйхенбаум, разбирая «Шинель», с основанием выдвигал на первый план вопрос о личном тоне автора, сказе: ибо все сообщаемое нам в повести облечено и опутано сказом, дано нам в нем; однако при этом сказ не является целью, а «фабула» — только средством, мотивировкой; сказ «вмещает всю глубину рассказываемого».

Итак, в одном департаменте служил чиновник, «несколько рябоват, несколько рыжеват, *несколько даже* на вид подслеповат...» (III, 141). Такая речь производит «несколько даже» фантастическое впечатление (особенно на фоне пушкинской прозы). Акакий Акакиевич измерен и оплетен «словечками» автора и его, как нарочно, субъективно-приблизительными мерками, суффиксами на «-ат» и т. п. Это пример к наблюдению А. Белого: «Образы Пушкина даны в положительной степени; они — устой-

¹⁴ Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 171 (курсив Эйхенбаума).

¹⁵ П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928, стр. 173.

¹⁶ Там же, стр. 172—173.

¹⁷ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. III. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1938, стр. 141.

В дальнейшем ссылки даются на это издание с указанием в тексте тома и страницы.

чивы; Гоголь — текучий переход к сравнительной, превосходной и даже суперпревосходной степени»¹⁸. Акакий Акакневич предстает в каком-то неопределенном измерении, и в то же время он очень определенно «впечатан» в эту «приблизительную» речь и «личный тон» рассказчика. Внешними знаками этого тона и этой личности и служат усеявшие всю повесть словечки «какие-то», «как-то», «несколько», «даже», и «как-то даже», и «несколько даже», и «в некотором роде», «известно», «кажется», «впрочем», оговорки, что автор забыл и чего он не знает, — «лейтмотивы словечек» (А. Белый), на всяком шагу смещающие простой рассказ, создающие в повести атмосферу чьих-то подходов и примериваний, некий субъективный туман. Гоголевские словечки — «вуаль с мушками на тексте»¹⁹, которую никак невозможно откинуть, с этого текста снять. Гоголевский гротескный рассказ во многом строится этими измеряющими действительность словечками, идущими от рассказывающего лица. «Дверь была отворена, потому что хозяйка, готовя *какую-то* рыбу, напустила столько дыму в кухне, что нельзя было видеть *даже* и самих тараканов» (III, 148). Вот гротескная фраза «Шинели». Весь ее эффект пропадет, если вынуть из нее эти «вводные» словечки, принадлежащие личному тону рассказчика.

В словечках, по-гоголевски говоря, высовывается нос «какой-то» рассказывающей личности: какой-то, ибо определенно-го рассказчика, отделенного от автора (хотя бы и так условно, как Рудый Панько или пушкинский Белкин), в повести нет. Все эти «как-то» и «даже» ведут к «какому-то» одному лицу, которое сливается с самим автором повести, и оно же показывается бытовым и болтливым лицом. У Гоголя, как и в повествовании Пушкина, есть целый ряд ступеней и переходов в рассказе; вот некоторые места:

«И отец, и дед, и даже шурин и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки». «Покойница матушка, чиновница и очень хорошая женщина, расположилась, как следует, окрестить ребенка» (III, 142). Один полюс гоголевской речи: комический примитивный сказ какого-то близкого знакомого всех Башмачкиных, «недалекого» в этом и в другом смысле рассказчика. Слышная здесь интонация «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» («чиновница и очень хорошая женщина», «кум, превосходнейший человек») оказывается лишь одной крайней чертой в гораздо более сложном (и «полном»²⁰) эмоциональном составе «Шинели».

¹⁸ Андрей Белый. *Мастерство Гоголя*. 1934, стр. 9.

¹⁹ Там же, стр. 245.

²⁰ Пушкин назвал «Невский проспект» «самым полным» из произведений Гоголя, имея в виду, вероятно, то, о чем мы бы сказали как о диапазоне речи между ли-

«Куницы не купили, потому что была точно дорогá, а вместо ее выбрали кошку лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу» (III, 155). Это «повторено» за Петровичем и Башмачкиным, фраза «в их кругозоре».

«...Даже он совершенно приучился голодать по вечерам; но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели» (III, 154). Уже за пределами кругозора Башмачкина и его «недалекого» описателя автор строит свою особую — гоголевскую — меру, сопрягая шинель Башмачкина с вечностью.

«И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное...» (III, 169). Эта очень уже «далекая» лирическая речь парит над исчезнувшим без следа существованием Акакия Акакиевича и над самим Петербургом, в котором оно исчезло: другой полюс Гоголя.

Таков диапазон гоголевского рассказа и внутренние дистанции («огромного размера» — если измерить «расстояние» от «кум, превосходнейший человек» до «И Петербург остался без Акакия Акакиевича») в повествовательном мире «Шинели», *ее художественном пространстве*.

Размах колебаний этого повествования обширнее пушкинского. Да в пушкинской прозе и нет «размаха». «Пределы» пушкинской повести — это естественные пределы объективного данного мира («от ямщика до первого поэта») и переходы внутренних отношений этого мира. Постепенным рассказыванием простая фабула перерастает в «Повести Белкина». Это простое происхождение пушкинской прозы из материала повествовательного «предания», из цепочки подхватывающих друг за другом скромных рассказчиков, — прямо показано в композиции прозы. Поэтому и недаром Пушкин «отказывался» от авторства в пользу покойника Белкина: житейская проза рассказывает себя «сама», она есть *проза* и в том и другом смысле — как действительность и как рассказ, как объект простого повествования и его же «множественный», из уст в уста говорящий субъект. И потому беспримерная простота потребовала от Пушкина сложной, ступенчатой композиции авторства.

В «Шинели», напротив, мы постоянно чувствуем *одного* рассказчика-автора, хотя и с очень широким диапазоном, от болтливости до патетического лиризма. У Гоголя мир субъективно «растянут» и полюсы дальше удалены друг от друга. Отсюда является тот «гиперболический размах речи», который недаром

рикой и комизмом, началом художника Писарева и поручика Пирогова. «Шинель», которой Пушкин не узнал, в этом смысле диапазона и состава речи еще более «сплошной» Гоголь, уже создатель «Мертвых душ».

Гоголя пленял у Державина (VIII, 373) и который Гоголь сумел услышать после «простой» гармонической полноты звучания пушкинской речи в самом составе «языка нашего» — именно как размах и гиперболу, «самые смелые переходы от возвышенного до простого в одной и той же речи» (VIII, 233), как возможность «в одной и той же речи восходить до высоты, недоступной никакому другому языку, и опускаться до простоты, ощутительной осознанию непонятливейшего человека...» (VIII, 409). Гоголь определял таким образом «диаметр восприимчивости» (который «есть мера для поэта», по замечательному слову Шиллера) своей собственной речи. Рассказ «Шинели» восходит «до высоты» и опускается до «непонятливейшего человека» (комически осозаемый «недалекий» сказ) в одной и той же авторской речи, отмеченной субъективным единством ведущего речь лица, покрытой «вуалью» его словечек и т. п. приметам «личного тона». Этот диаметр восприимчивости гоголевского повествования измерен строением авторской речи, ее внутренними границами и переходами (которые мы хотели отметить в выписанных примерах). Повествование Гоголя, как и пушкинское, таким образом осваивает свой предмет, прозу русской «действительной жизни»; повествование не только облекает ее как нейтральная оболочка, внешняя «форма», но оно усваивает себе свою действительность, принимает ее в себя, проникается ею и проникает ее собою; повествование строится из материала этой действительности, жизненной прозы, и строит ее в себе. Способ строительства и характер «восприимчивости» и есть характер реализма пушкинской и гоголевской прозы. Он проявляется сразу же в том, как «звучит» у того и другого рассказ.

Например, попробуем сопоставить фразу Гоголя про то, как купили «кошку лучшую» вместо куницы, и пушкинскую: «Смотритель постоял, постоял — да и пошел». Та и другая фраза рассказа, словно повторенная за героями, окрашенная их живой речью, их интонацией, их «речевым жестом». И та и другая отражают в целом свой «поэтический мир» — характером «восприимчивости» авторской речи по отношению к «чужой речи» действующих лиц, тем способом, каким их собственная живая речь принята, включена в рассказ, как доходит она до нас в передаче автора. Пушкин естественно и свободно (и «незаметно») переходит на иные голоса и растворяет в них свое авторство, растворяет, снимает в повествовательной речи различие «своего» и «чужого». Напротив, у Гоголя очень заметен автор, передающий те разговоры, что были у Петровича с Акакием Акакиевичем насчет куницы и кошки. Гоголь не «обернулся» Петровичем или Башмачкиным, Гоголь никак не «Протей». Он сам говорил как раз об этом, когда признавал, что не имеет дара «природного писателя»: «У меня никогда не было стремленья быть отголоском всего и отражать в себе действительность, как она есть во-

круг нас» (VIII, 427) — т. е. дара пушкинского, как его чувствовал и описывал Гоголь²¹. Наша фраза из Пушкина — это именно отголосок бедной жизни зрителя и его простого рассказа (там, где тире, он махнул рукой). Оттого у нас впечатление простоты и «объективности»; но фраза Гоголя производит иное впечатление — определенной деформации и утрировки. Автор слово разыгрывает объяснения и аргументы действующих лиц и чувствуется за ними как «исполнитель» их разговоров («комический актер», значение которого Гоголь ставил так высоко). Происходит определенное «овеществление» собственной речи героев в авторской передаче, авторском «изображении», авторском «исполнении», которое очень чувствуется²².

В свое время В. Н. Волошинов, изучая проблему «чужой речи» и ее взаимодействия с авторским контекстом, следующим образом описывал одну из ее разновидностей, которую он называл «овещественную прямую речь»: «Здесь авторский контекст строится так, что объективные определения героя (от автора) бросают густые тени на его прямую речь. На слова героя переносятся те оценки и эмоции, которыми насыщено его объективное изображение. Смысловой вес чужих слов понижается, но зато усиливается их характерологическое значение, их колоритность или их бытовая типичность. Так, когда мы по гриму, костюму и общему тону узнаем на сцене комический персонаж, мы уже готовы смеяться, прежде чем вникнем в смысл его слов. Такова в большинстве случаев прямая речь у Гоголя и у представителей так называемой «натуральной школы». В своем первом произведении Достоевский и попытался вернуть душу этому овещественному чужому слову»²³.

Здесь говорится о прямой речи героев; также и в несобственной прямой речи (какую является гоголевская фраза про куницу и кошку и как ею является и пушкинский «отголосок») мы чувствуем «густые тени» от автора на отражения собственных разговоров гоголевских лиц: «кошку *лучшую*... которую *издали* можно было *всегда* принять за куницу» — особая сдвинутость, фантастичность гоголевских измерений и возведений в степень предметов, фактов, речей, расстояний и качеств. Фраза эта звучит в «гоголевском мире» (художественном пространстве), как пушкинская слышится в «пушкинском мире».

Но подобный способ рассказа у Гоголя — это определенная позиция автора-рассказчика по отношению к действительности рассказа и его герою, Акакию Акакиевичу Башмачкину. Опре-

²¹ Ср. также в статье «Предметы для лирического поэта в нынешнее время»: «...Простой картиной действительности, оглянутой глазом современного светского человека, никого не разбудить: богатырски задремал нынешний век» (VIII, 278).

²² «Герой» героев Гоголя — «Гоголь» (Андрей Белый. Мастерство Гоголя, стр. 189)

²³ В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Л., 1930, стр. 132

деляет же эту позицию автора и его рассказ позиция самого Акакия Акакиевича в мире. Странно бы, кажется, и говорить о такой — однако она существует и художественно определена у Гоголя очень четко; повесть и строится так, что незаметная жизнь Башмачкина поставлена лицом к лицу с целым миром и даже всемирной историей²⁴. Позиция Акакия Акакиевича в том, что он *только переписывает* и что когда один директор, будучи добрый человек и желая вознаградить его усердие, приказал дать ему работу поважнее, а именно: в готовом уже деле надо было только переменить заглавный титул *«да переменить кое-где глаголы из первого лица в третье»*, — то он вспотел совершенно и наконец сказал: «нет, лучше дайте я перепишу что-нибудь» (III, 144—145). Здесь очень точно представлено «личное отношение» Акакия Акакиевича к жизни кругом него. Для того чтобы переменить глаголы из первого лица в третье хотя бы в казенной бумаге, надо самому Акакию Акакиевичу «переменить лицо», надо ему стать «первым лицом». У героя «Шинели» нет отношения к жизни в первом лице (нет «я») ²⁵. В этом его положение в жизни и отношение жизни к нему и, как художественное выражение этого, *отношение к нему гоголевского рассказа о нем*.

Отношение это прежде всего состоит в том главном факте, что рассказывать про Акакия Акакиевича может только «другой человек» (рассказчик-автор «Шинели»), ибо он сам не может рассказать о себе. Он не имеет своего слова, своей «прямой речи» и высказывается предложениями и частицами, не имеющими решительно никакого значения. Он поэтому целиком «заклучен» в рассказ автора. Но при этом не то чтобы ему просто «нечего сказать». Акакий Акакиевич не лишен «внутреннего мира» и даже только в нем и живет: «Там, в этом переписываньи, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты...» (II, 144). И в разговоре он не оканчивал фразы, начавши: «Это право совершенно того...», — а потом уже и ничего не было, и сам он позабывал, *думая, что все уже выговорил*» (III, 149). Внутренний мир, состоящий в одном переписыванье, не имеет слова во внешнем мире, и герой «Шинели» полностью заключен в повествование автора.

²⁴ «...И на которое так же потом нестерпимо обрушилось несчастье, как обрушивалось на царей и повелителей мира...» (III, 169).

²⁵ В первоначальной «Повести о чиновнике крадущем шинели» эта предельная «несамосознательность» героя была представлена такой подробностью, что он «даже брился без зеркала» (III, 447). Ср. роль зеркала в «Бедных людях»: «Девушкин видит в зеркале то, что изображал Гоголь, описывая наружность и вицмундир Акакия Акакиевича, но что сам Акакий Акакиевич не видел и не осознавал; функцию зеркала выполняет и постоянная мучительная рефлексия героев над своей наружностью, а для Голыкина — его двойник» (М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, стр. 64).

В петербургском повествовании Гоголя есть герой, который кажется антиподом Башмачкина в этом отношении: Поприщин, который «переменил лицо» и обрел свое «я»²⁶, немедленно вознес его в необыкновенную степень. Но оно и звучит утрированно, несоразмерно, по-гоголевски овеществленно — как сумасшедшее «я»; на него ложится густая тень, как бы гоголевский курсив на поприщинском «я»: «Я не понимаю выгод служить в департаменте. Никаких совершенно ресурсов» (III, 193). Здесь уже слышится (следующий шаг этой речи): я испанский король. Это лишь оборотная сторона абсолютного косноязычия Башмачкина (который за гробом, в виде снимающего шинели призрак, на свой лад переходит эту же грань своей бессловесности, что Поприщин-король) и то же в принципе отношение гоголевского повествования к герою — бедному человеку.

В «Шинели» это отношение рассказа к герою первым делом высказывается в имени «Акакий Акакиевич» и истории его происхождения. «Может быть, читателю оно покажется несколько странным и высканным, но можно уверить, что его никак не искали, а что сами собою случились такие обстоятельства, что никак нельзя было дать другого имени, и это произошло именно вот как»: родительнице предложили *на выбор* целую серию неслыханных имен, которые, как нарочно, «сами собою» открылись в календаре²⁷, — так что *не было выбора*, как только лишь повторить Акакия по отцу, *переписать* еще раз это имя, и получился Акакий Акакиевич, предопределенный уже тем самым всю жизнь переписывать: «Ребенка окрестили; при чем он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник» (III, 142). Акакий Акакиевич оказался каким-то простым фонетическим повторением; он еще до своей шинели одет в свое имя как безнадежно предрешающую его вещь: в департаменте и полагали, что он родился на свет совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове. Имя, по уверению автора, получившееся само собой и «совершенно по необходимости», — *выискано*, т. е. подчеркнуто специально придумано автором: в самом его звуке громко сказывается личный гон автора, формирующий таким образом самую действительность повести, «мир». Б. М. Эйхенбаум писал, что имя Акакия Акакиевича звучит как прозвище²⁸; оно и пошло ему «в вечное прозвище» — как Гоголь сказал о действующей силе своего сме-

²⁶ Белинский почувствовал, что «между лицами романов г. Достоевского и повестей Гоголя существует такая же разница, как и между Поприщиным и Башмачкиным, хотя оба эти лица созданы одним и тем же автором» (Полн. собр. соч., т. IX, М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 552).

²⁷ «Нет, подумала покойница, имена-то все такие». В черновой редакции резче подчеркнута небывалость имен как их «бесчеловечность»: «Это такие имена — и людей таких нет» (III, 452).

²⁸ Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 180.

ха (V, 170). Б. М. Эйхенбаум верно отметил огромную роль самого фонетического звучания речи в «Шинели», но сделал неверный вывод о самоцельности этого «артикуляционного сказа». «Звуковая мимика» Гоголя есть *фонетическое содержание*. Она выражает собою гоголевское отношение к действительности рассказа, как звук имени Акакия Акакиевича уже несет в себе отношение к этому человеку. И вся повесть, вся жизнь вокруг героя повести звучит для него непонятным и чуждым звуком.

Слова Петровича, например: «Можно будет даже так, как пошла мода, воротник будет застегиваться на серебряные лапки под апплике». Недаром они окончательно подавили сопротивление Акакия Акакиевича: «Тут-то увидел Акакий Акакиевич, что без новой шинели нельзя обойтись, и поник совершенно духом» (III, 153). Ему эти лапки под апплике — это то же, что «сильные суммы» Петровича, которыми тот любил поразить для эффекта, чтобы поглядеть, «какую озадаченный сделает рожу после таких слов». Лапки под апплике — какая-то для него непонятная, чужая, закрытая вещь, и потому она так и звучит в рассказе — как зашифрованное звукосочетание, «заумное слово» и не требующее расшифровки, ибо такой оглушающей заумью, недоступной не только его суждению, но просто его восприятию, не допускающей его «первого лица», является для Башмачкина вся окружающая действительность. Например, совершенно непостижимым, каким-то огромным предметом, сфинксом каким-то вырастает перед Акакием Акакиевичем будочник, который, поставя около себя свою алебарду, натряхивал из рожка на мозолистый кулак табуку...» (III, 152) Б. М. Эйхенбаум верно писал, что даже простые слова «становятся *странными*, загадочными, необычно звучащими, поражающими слух»²⁹. Таков рассказ «Шинели», изображающий непосредственно как звучащая речь положение Акакия Акакиевича в мире.

Лапки под апплике — это даже некий самодовлеющий «эстетический предмет», как для туземца яркая вещь из далекого непонятого мира. В повести есть эпизод, где Акакий Акакиевич даже однажды предается «эстетическому созерцанию»; это место как-то перекликается с картиной, которую наблюдал станционный смотритель в раскрытой двери.

«Остановился с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши таким образом всю ногу очень недурную; а за спиной ее, из дверей другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой испаньолкой под губой. Акакий Акакиевич покачнул головой и усмехнулся, и потом пошел своею дорогою. Почему он усмехнулся, потому ли, что встретил вещь вовсе

²⁹ Там же, стр. 183 (курсив Эйхенбаума).

незнакомую, но о которой однако же все-таки у каждого сохраняется какое-то чутье, или подумал он, подобно многим другим чиновникам, следующее: «Ну уже эти французы! что и говорить, уж ежели захотят что-нибудь того, так уж точно того...» А может быть, даже и этого не подумал — ведь нельзя же залезть в душу человека и узнать все, что он ни думает» (III, 158—159).

Вспомним: «Бедный смотритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался». Пушкин объединяется со своим смотрителем в его любовании и дает его любованию свое завершенное пушкинское выражение. Гоголь «не знает», о чем подумал Акакий Акакиевич, и оставляет закрытым его предполагаемый внутренний мир, как и для него самого закрыт человеческий внешний мир и его основная тема — любовь, как «вещь «овсе незнакомая», и у Гоголя именно «вещь», и на этой картинке в витрине пошлая вещь; пушкинская же картина сверкала действительной красотой, чувство которой разделял, завершая его, со зрителем автор. Однако же сохраняется у всякого человека об «этой вещи» какое-то чутье — и усмешка Акакия Акакиевича намекает опять на какой-то его, совершенно, однако, замкнутый мир, не имеющий выражения в мире внешнем (не имеющий «я») — тогда как Пушкин именно сообщал свое художественное выражение бедным эмоциям своего героя (отчего у Макара Девушкина, читающего «Станционный смотрителя», и будет впечатление, «словно сам написал»³⁰).

Итак, героя Гоголя окружает, как его действительность, особым образом «выисканный» рассказ: «и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы» (III, 145). Собственно, главная содержательность этой манеры речи именно в ней самой, в том, чтобы так «непросто» сказать о самом простом. Ведь этот характер речи строит повествовательное пространство, где целый ветер исходит из лошадиной морды; а ветра в разных видах много на страницах «Шинели», и даже он, так сказать, надувает самую фабулу. Петербургский ветер «пропекает» героя («несмотря на то, что он старался перебежать как можно скорее законное пространство») и вынуждает таким образом все предприятие с шинелью. Наконец, он приносит и развязку: «Он шел по вьюге, свистевшей в улицах, разинув рот, сбиваясь с тротуаров; ветер, по петербургскому обычаю, дул на него со всех четырех сторон, из всех

³⁰ В «Бедных людях» есть соответствующее этим эпизодам созерцания красоты у Пушкина и Гоголя воспоминание Девушкина об увлечении актрисочкой на сцене: «Видеть-то я один только краешек занавески видел, зато все слышал». Интересно, что это воспоминание Девушкина как раз приходится на единственное письмо, которое помещается между его откликами на Пушкина и Гоголя.

переулков. Вмиг надуло ему в горло жабу...» (III, 167). Это слышится как-то прямо вещественно (словно живую жабу) и очень безжалостно, прямо убийственно — и довершается приговором доктора, объявившего «через полтора суток непременно капут» (в первоначальной редакции еще не было этой безжалостной звучности: «что в два дни больной будет совершенно готов откланяться» — III, 455). Ветер, дующий фантастическим образом со всех четырех сторон, сдувает Акакия Акакиевича со света, являясь метафорой его положения в гоголевском пространстве. И подобным же образом со всех четырех сторон окружает и «пропекает» его овеществленный звучный рассказ: «бессердечный даже рассказ о шинели», как в одном из своих поздних отзывов сказал Аполлон Григорьев, как бы следуя впечатлению и обиде Макара Девушкина³¹.

В этом «выделанном» рассказе «Шинели» очень видна «рожа сочинителя», по выражению Достоевского («я же моей не показывал» — в «Бедных людях»). «Сочинителем» и обижен Девушкин лично. Но это значит, что он обижен рассказом «Шинели», который в себе содержит «личное отношение» к герою. «Бессердечный» рассказ «Шинели» Девушкин может по-своему приписать «злому человеку» — сочинителю. Но в этой форме он остро чувствует главное: «личное отношение» гоголевского мира к малейшему человеку в этой вещественной, бессердечной речи, непроницаемой для него, отчуждающей его от себя, не допускающей его первого лица. Эту правду гоголевского рассказа не принимает герой Достоевского, заговоривший от «я». Он, собственно, не принимает себя такого, как дан в «Шинели» (без «я»). Своим возмущением против «Шинели» он заявляет, что он не таков. Интересно, что Девушкин не замечает в «безжалостной» повести личной авторской жалости, например знаменитого гуманного места: ведь если бы дело действительно было лишь в личности сочинителя, то эти места в рассказе должны бы свидетельствовать о его сострадании и сердечности. Существует традиция в этом гуманном месте видеть «идею» Гоголя; но Девушкин, не замечая, чутко не признает здесь «идеи»³². Герой Достоевского чувствует *целое отношение* повести, где «жалость» автора органически едина с его же «безжалостным» повествованием: отношение и то и другое одновременно и вместе отвечает

³¹ «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 252.

³² Аполлон Григорьев понимал неправоту и опасность обособления sentimentalного отношения к Акакию Акакиевичу как «идеи»: «Взгляните на Акакия Акакиевича с sentimentalной точки зрения... — и вот вам произведение sentimentalного натурализма» (который, впрочем, он находил именно в «Бедных людях»; однако позже отношение Григорьева к этой книге и к Достоевскому вообще начинает меняться вместе с переменой его отношения — в другую сторону и, так сказать, в обратной пропорции — к Гоголю). Аполлон Григорьев. Литературная критика. М., 1967, стр. 265.

бессловесной позиции Акакия Акакиевича, с которой и несогласен герой Достоевского как *со своей* позицией в жизни, и ей противопоставляет свою правду в произведении «нового писателя» (как назвал его Гоголь в немногих словах о «Бедных людях» в письме А. М. Вьельгорской: «Бедные люди» я только начал, прочел страницы три и заглянул в середину, чтобы видеть *склад* и *замашку речи* нового писателя...» — XIII, 66 — он хотел видеть это прежде всего!)

Закljučая наш краткий очерк «Шинели», вспомним еще раз лапки под апплике как своего рода квинтэссенцию звучной овеществленной речи в этой повести. Одновременно загадочная вещь и загадочная речь, вещь-речь и речь-вещь. В эффе́кте этого слова в рассказе одновременно сказалась вся власть над героем вещественной речи рассказа и вещественного мира кругом него, который не только лапки под апплике, но и «сенца кусочек» на его вицмундире «какого-то рыжеватого-мучного цвета» и весь облепивший его «со всех четырех сторон» вещественный «вздор», какой особенно оскорбит Макара Девушкина как власть над ним «сапогов». Наконец, тоже вещь — шинель — выходит из ряда как «идеальная вещь», представительница безвестного внутреннего мира Акакия Акакиевича Башмачкина, противостоявшая всему остальному вещному миру. Шинель — это «вечная идея», «подруга жизни» и «светлый гость», вещь философская и эротическая, заместительница всего интеллектуального и эмоционального мира, проживаемого Акакием Акакиевичем в истории с нею. Поэтому, когда он для сравнения повесил ее рядом с прежним «капотом» (представителем внешнего мира): «Он взглянул на него, и сам даже засмеялся: *такая была далекая разница!*» (III, 158). Вот измерения в гоголевском пространстве: ибо разница эта *неизмерима*. Также Петрович, изготовивший «идеальную вещь», «вдруг показал в себе *бездну*, разделяющую портных, которые подставляют только подкладки и переправляют, от тех, которые шьют за-ново» (III, 156). Ведь эта бездна подобна той, что отделяет того, кто лишь переписывает, от того, кто может переменить глаголы из первого в третье лицо, — бездне, отделяющей героя «Шинели» от всего остального мира. «...Словом, даже тогда, когда все стремится развлечься, Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению» (III, 146). В этом гоголевском измерении Акакий Акакиевич противопоставлен *всему*. У Лермонтова романтический герой воскликнул (в «Испанцах»): «Весь мир против меня: как я велик!» Так и в повести Гоголя, как особом повествовательном мире, оказался велик всего лишь последний из «малых сих». В пушкинском прозаическом мире эта фигура была показана в ее естественном размере.

Автор «Бедных людей» был встречен как «новый Гоголь». Но можно думать, что он подчеркивал свое решающее отличие от Гоголя, когда писал: «Не понимают как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и не в догад, что говорит Девушкин а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может»³³. Эпистолярная форма «Бедных людей» имела принципиальный характер художественного «нового слова», которое Девушкин *сам говорит*, и в этом отношении отличалась от «собственной речи» «Записок сумасшедшего». Главным же впечатлением Девушкина от «Шинели» именно была «рожа сочинителя». Гоголевский элемент в Достоевском и Акакий Акакиевич в Макаре Девушкине получали принципиально новое значение, попадая в иную личностную композицию целого («Достоевский изображает не «бедного чиновника», но *самосознание* бедного чиновника...»³⁴).

Девушкин, например, совершенно тушется перед Ратазевым как «литератором»: «а я что? Просто — не существую... Я ему кое-что переписываю». Здесь у него «полсловечка» нет: «И пожалеешь, Варенька, о себе, что сам-то не того да не так» — вот он и заговорил языком Акакия Акакиевича. Но как у того даже мелькала дерзкая мысль: «не положить ли точно куницу на воротник», — так у этого дерзкая мысль, мечта: а что если вдруг, ни с того ни с сего выйдет в свет книжка — «Стихотворения Макара Девушкина!» Предмет мечты — собственное слово и «слог». Эта «литературная» проблематика в «Бедных людях» по значению оценена и выдвинута на первый план в работах В. В. Виноградова³⁵, который, однако, несколько изолированно и специфически, и слишком прямо ее рассматривал в плане литературных претензий Девушкина и литературной полемики его автора. Но в письмах Девушкина литература и «сочинительство» — это условные имена, заместители более общего содержания, «метафоры» человеческого самоопределения в собственном слове: он «вырабатывает слог» в самом первоначальном и общем человеческом смысле. Ведь «переписываю» значит «про-

³³ Ф. М. Достоевский. Письма, т. 1, стр. 86.

³⁴ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 64 (курсив Бахтина). О «влиянии Гоголя» сразу же верно сказал Белинский, что оно «должно относиться только к частностям, к оборотам фразы, но отнюдь не к концепции целого произведения и характеров действующих лиц» (Полн. собр. соч., т. IX, стр. 552).

Ю. Тынянов, отмечая обильное использование гоголевского стиля также и в переписке раннего Достоевского, заключал, что Достоевский подчеркнуто, слишком явно и не скрываясь идет от Гоголя: «...Здесь нет следования за стилем, а скорее, игра им» (Архаисты и новаторы. Л., 1929, стр. 415—416).

³⁵ «Школа сентиментального натурализма». — В кн.: Эволюция русского натурализма. Л., 1929; «О языке художественной литературы». М., 1959.

сто не существую»; альтернативой является сочинительство, поползновение к авторству, литературе (форма самосознания и символ человеческого существования, самосуществования авторства собственной жизни) и жажда «слога», которым можно было бы заявить себя в мире как что-то значащее, как «первое лицо».

Этот процесс и это усилие «переменить лицо», которое было Акакию Акакиевичу заказано всем содержанием и *формой* гоголевского рассказа, самой структурой повествования об Акакии Акакиевиче, этот процесс и это усилие здесь, в «Бедных людях», композиционно выявлены отношением Девушкина к «Шинели»: заставляя Девушкина спорить с «ним» (сочинителем), опровергать «его», Достоевский «буквально вводит автора в кругозор героя»³⁶. Этот «он» для Девушкина — такой же «другой человек», как все остальные «они», на глазах у которых проходит его сокровенная жизнь, взгляд которых преследует и оскорбляет его. Как «они» «до сапогов, до мундира, до волос, до фигуры» добрались и смотрят, «всей ли ногой на камень ступаешь али носочком одним», так же и «он» в «Шинели» подсматривает и публикует, так что на улицу показаться нельзя: «тут это все так доказано, что нашего брата по одной походке узнаешь теперь». Герой Достоевского самим положением, в какое он композиционно поставлен в романе, утверждает свое неравенство этому «типу», походке, фигуре и пр. (хотя они несомненно его походка, фигура и пр.). Главное то, что он принял автора-«пасквилянта» в свой кругозор — как «его», одного из «них», наряду с сослуживцами и соседями, — и этим он совершил операцию, на которую был не способен герой «Шинели»: «переменил глаголы из первого в третье лицо», сменил позицию, обрел отношение к жизни «в первом лице». Таков исторический смысл литературного спора — не самого Достоевского прямо, ибо он «рожи своей не показывает», но героя его романа — с гоголевской «Шинелью» (из которой «все мы вышли»).

Достоевский «перенес автора и рассказчика со всею совокупностью их точек зрения и даваемых ими описаний, характеристик и определений героя в кругозор самого героя, и этим завершённую целостную действительность его он превратил в материал его самосознания»³⁷. В материал самосознания обращается вся авторская действительность вместе со всем вещественным «вздором», облепавшим Башмачкина. Остается все то же «вещное наполнение»³⁸, но меняется функция этого материала, из которого строится действительность «Шинели» и действительность «Бедных людей». Из того же материала «новый писатель» строит по-новому иную *повествовательную действительность*. Совер-

³⁶ М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, стр. 65.

³⁷ Там же.

³⁸ В. В. Виноградов, *Эволюция русского натурализма*. Л., 1929, стр. 363.

шается самоопределение человека по отношению к сапогам и подошве. Девушкин ставит подошву на место, лишая ее таинственной, даже мистической силы, какую приобретала шинель в действительности Гоголя: «потому что подошва вздор и всегда останется простой, подлой, грязной подошвой. Да и сапоги тоже вздор!» В его устах этот «вздор» звучит совершенно иначе, субъективно-уничтожающе, чем выступал в рассказе Гоголя всякий предметный «вздор», который сам был по отношению к человеку уничтожавшим его «субъектом». Интересно, что у Макара Девушкина в его сознании вопрос о его мечтаемом авторстве прочно увязывается с вопросом о сапогах, так что если бы вышла в свет его книжка, то он бы уже решительно не смел тогда показаться на Невский: «Ну, что тогда б было, когда бы все узнали, что вот у сочинителя Девушкина сапоги в заплатках». Вот страдание этой двойственной, переходной позиции—между зависимостью от сапог и презрением к ним, между его переплыванием и литературным мечтанием, его бедным третьим и его независимым первым лицом.

Сказ станционного зрителя, как мы помним, был ограничен, нейтрализован *пушкинским слогом*: он перешел и слился с рассказом рассказчика, и их поглотила общая повесть. Лишь по мере участия в этом общем повествовании зритель сам говорит у Пушкина; «не вошла туда нагишом растрепанная действительность». Эта пушкинская дистанция к эмпирическому прямому слову героя, его обобщенность, преобразованность пушкинским слогом — это, конечно, должно импонировать взыскующему слога Макару Девушкину и составить одно из отрадных его впечатлений от повести Пушкина. Ибо собственная речь героя Достоевского и отношение Достоевского к его собственной речи совершенно другие. Девушкин совершенно иначе сам говорит, и именно только сам говорит, как настаивал его автор: без пушкинской перспективы, дистанции, «без слога». Девушкина речь намеренно приведена во всей эмпирии как «сырая» речь, со всеми нескончаемыми повторениями: «и не испугаюсь, маточка, не испугаюсь, ничего теперь не испугаюсь»; «ибо умру, умру, на месте умру, так-таки возьму да и умру от стыда, от мысли одной!» Это именно вошла нагишом растрепанная действительность: потому что «Девушкин иначе и говорить не может. Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет» — при всех повторениях. Человек Достоевского в речи своей является «нагишом», без слога, которого нет у него, чтобы «прикрыть стыд». Подобно библейскому первому человеку, он увидел свою наготу и узнал стыд. «И сказал: кто сказал тебе, что ты наг?» Кто это сказал человеку Достоевского? Ведь он именно чувствует и видит свою наготу «на миру», перед всеми «ими», другими людьми; ведь даже и чай-то пьешь «для чужих», ибо «чаю не пить как-то стыдно», и даже «ведь для людей и в шинели ходишь, да

и сапоги, пожалуй, для них же носишь»; он видит себя обнаженным, незащищенным, «диким»³⁹ и ищет «слога», защиты, самоопределения, личности, независимости, свободы. Девушкиным («девичьим») стыдом открывается собственно «достоевская» проблематика нравственной самостоятельности и свободы совести человека.

Это новое отношение автора и героя у Достоевского из романа в письмах, где Девушкин сам говорит, переходит в рассказ «Двойника», уже о господине Голядкине в третьем лице. Но в каждом слове рассказа о нем беспрерывно Голядкин сам говорит, и каждое слово становится «двуголосым» словом, *«рассказ диалогически обращен к самому Голядкину... хотя формально рассказ обращен к читателю»*⁴⁰.

Ситуация «Достоевский — Гоголь», как она определилась сразу же в «Бедных людях», была очень значительной в истории русской мысли⁴¹ и порождала параллели с самыми крупными всемирно-историческими открытиями. Белинский писал, что «Гоголь навсегда останется Коломбом той неизмеримой и неистощимой области творчества, в которой должен подвизаться г. Достоевский»⁴². М. Бахтин обратился к иной параллели, чтобы представить отношение Достоевского к Гоголю с другой стороны: в гоголевском по материалу мире «Достоевский произвел как бы в маленьком масштабе коперниковский переворот...»⁴³ Каждый из них открывал «новый мир», имея за собой пушкинскую вселенную. В «историко-литературном сопоставлении», которое Достоевский предпринял устами героя своей первой книги, он сознательно выяснял соотношение «художественных миров», «этапов» и «типов» русского реализма. И эпизод из романа

³⁹ «Робок, наг и дик скрывался» — как в завершающем произведении Достоевского будет декламировать Митя Карамзов из Шиллера в переводе Жуковского о перстом человеке.

⁴⁰ М. Бахтин. *Проблемы поэтики Достоевского*, стр. 291—292 (курсив Бахтина).

С особой подчеркнутостью это новое, после Пушкина и Гоголя, соотношение автора и героя в авторской речи продемонстрировано в письме Достоевского брату о работе над «Двойником», имитирующем самый рассказ: «Яков Петрович Голядкин выдерживает свой характер вполне. Подлец страшный, приступу нет к нему; никак не хочет вперед идти, претендуя, что еще ведь он не готов, а что он теперь покамест сам по себе» и т. д. (Письма, т. 1, стр. 81, разрядка Достоевского).

⁴¹ Об этом писал Н. Н. Страхов в статье памяти Достоевского, оценивая значение «литературного» эпизода в «Бедных людях»: «Пушкин и Гоголь, эти два великана нашей словесности, замечательным образом отразились уже в первой повести Достоевского, в «Бедных людях»... Таков был первый шаг Достоевского, сделанный еще в 1846 году. Это была смелая и решительная поправка Гоголя, существенный, глубокий поворот в нашей литературе» («Русь», 1881, 28 февраля, разрядка Страхова). Интересно, что к этому месту редакция «Руси» (т. е. ее редактор И. С. Аксаков) сделала примечание: «Не поправка, а дополнение, движение вперед по открытому, намеченному Гоголем пути» (разрядка Аксакова).

⁴² В. Г. Белинский. *Полн. собр. соч.*, т. IX, стр. 551.

⁴³ М. Бахтин. *Проблемы поэтики Достоевского*, стр. 65.

«Бедные люди» оказался очень емким по своему «историко-литературному содержанию». Наша цель в настоящей статье была — проследить этот эпизод до его «корней» и попробовать выяснить его художественные основания, прочитать эту главу из исторической поэтики русской литературы. «Встреча» Пушкина и Гоголя во внутреннем мире героя Достоевского освещала «границы процессов» (употребляя выражение Ап. Григорьева). «Новый писатель» свидетельствовал на своем художественном языке, как он «вышел» из Гоголя и как он преемственно связан с Пушкиным (вопреки тому отношению к Пушкину в 40-е годы, какое в романе высказывается мнением Ратазьева, «что это все старое»). Освещение, которое давал проблеме «Пушкин и Гоголь» эпизод из «Бедных людей», могло бы служить хорошей поправкой к абстрактному противопоставлению пушкинского и гоголевского направления в литературной борьбе следующего десятилетия.

ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ
РУССКОГО
РЕАЛИЗМА

1969

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА