

Александр Гуторов

Странный герой в русской литературе

Studia Rossica Posnaniensia 14, 43-65

1980

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

АЛЕКСАНДР ГУТОРОВ
Харьков

СТРАННЫЙ ГЕРОЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

О „странности” героев русской литературы упоминалось не раз в научных работах, однако проблема эта до сих пор не приобрела „статуса” специального литературоведческого исследования.

Вот характерная точка зрения: „Лермонтов, как известно, одну из своих ранних драм назвал *Странный человек*. Слово „странный” само по себе ничего не означает. Разные бывают странные люди. В глазах московской знати, например, „странным” казался Чацкий. На слова Софьи о его странности Чацкий замечает:

Странен? — А не странен кто ж?
Тот, кто на всех глупцов похож!

Князь Мышкин в романе Достоевского *Идиот* выглядит „странным” для окружающих потому, что он по своим нравственным качествам стоит на голову выше их. Он в сознании окружающих „идиот” только потому, что несколько не похож на них.

Такой же и Печорин. Он странен потому, что непонятен, живет не тем, чем живут другие. Глубины его духовной жизни непостижимы для добрейшего Максима Максимыча. Он „странен” не только для Грушницкого, Бэлы, княжны Мэри, но даже и для Веры, которая лучше других, за исключением доктора Вернера, чувствовала необыкновенность, силу и обаяние натуры Печорина¹.

Вряд ли можно согласиться с высказанной здесь мыслью, что слово „странный” ничего не обозначает. И цитируемый здесь автор — хотел он того или нет — начертал целую программу изучения этого свойства литературных персонажей, основанную на непонимании их окружающими, а следовательно — постижения многообразных отношений и художественно значимых связей героев друг с другом и с обстоятельствами.

Увлекаясь порою изучением „конкретно-исторического социального типа”,

¹ К. И. Григорьян, *Лермонтов и его роман „Герой нашего времени”*, Ленинград 1975, с. 239 - 240.

мы нередко забываем об индивидуальности, нетипичности, иногда даже уникальности некоторых свойств литературного характера, осознавая его как некую умозрительную закономерность. И если при анализе отдельных произведений еще идет речь о „лица необщем выражении” автора и героя, то литературно-исторический процесс оказывается в силу указанной причины чрезвычайно „выпрямленным”. Однако в самих типических закономерностях заключена нередко немалая доза случайности. Почему, например, ранняя реалистическая литература лучше всего освоила тип „лишнего человека”? Ведь это далеко не самый характерный представитель эпохи. Уж он-то, конечно, не из тех, кто воевал, возводил что-то, управлял страной, словом, существенно влиял или пытался влиять на общественную жизнь России, пытался перестроить ее государственность, как декабристы, и уж не он-то был „героем времени” во многих отношениях.

Прежде чем ответить на этот вопрос более обстоятельно, попытаемся определить свои исходные позиции. Проблема всякого литературного героя изучается в настоящее время с двух принципиально отличных точек зрения. Одна из них выражает взгляд на литературу как на „учебник жизни”, взгляд, идущий от русских революционных демократов, обогатившийся в последующие годы марксистским классовым, идеологическим пониманием художественного образа — персонажа и литературного творчества в целом. Такой подход предполагает исследование преимущественно внетекстовых связей литературного героя, выражающих характерные особенности своей среды, эпохи, а в связи с этим и существенные закономерности литературного процесса, отражающего данный отрезок социальной жизни. Работы советских ученых последнего времени дают представление о методологии и результатах такого способа изучения литературных характеров².

Другая точка зрения, нашедшая выражение в трудах русских формалистов или ученых, приближающихся к ним по своим возрениям, сводилась к представлению о „знаках” (В. Шкловский) и „сюжетных функциях” героя (В. Пропп) внутри художественного текста. Б. Томашевский, считая характер „принадлежностью фабулы”, видел в герое „обычный прием группировки и нанизывания мотивов”³.

Однако современные сторонники семиотического, структурного изучения литературы, как советские так и зарубежные, при всей своей сосредоточенности на анализе функций и связей персонажа внутри „текста”, все чаще касаются социологической сферы, типа культуры, общественно-исторического аспекта исследования литературного героя — области, в которой ведущее место зани-

² См. работы С. Бочарова, *Характеры и обстоятельства*. В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении, т. 1, Москва 1962; Л. Лотман, *Реализм русской литературы 60-х годов XIX века*, Ленинград 1972.

³ Б. Томашевский, *Теория литературы. Поэтика*, Москва 1930, с. 152.

мают литературоведы-марксисты. Вот что пишет, например, французский ученый Филипп Гамон в работе *Семиологический статус персонажа*: „Герой является таким образом одновременно продуктом а priori (культуры) и а posteriori (повествовательной конструкцией)”⁴.

Похожие высказывания можно найти у С. Лотрингера, Ц. Тодорова, П. Гиро, Р. Барта. Связь персонажа и читателя, его воспринимающего, с определенным текстом культуры Р. Барт назвал „эффектом реальности”⁵.

Сопоставляя указанные здесь литературные концепции, мы вовсе не пытаемся вести речь об их сближении или конвергенции. Речь идет скорее о различиях как в масштабе и способе изучения литературного персонажа — характере его соотнесения в одном случае преимущественно с социально-исторической жизнью и литературным процессом в целом, в другом с эстетически значимыми элементами внутри „текста”, так и в методологическом — идеологическом в конечном счете — осознании целей литературоведческого труда.

Объем и характер данной работы предполагает рассмотрение и анализ некоторых особенностей и закономерностей — социально-исторических, нравственно-этических и эстетических — в развитии темы „странного героя” русской литературы XIX - XX веков. Предлагаемые здесь наблюдения в первую очередь соотносятся с характером литературно-исторического процесса, однако в некоторых случаях больший эффект дает рассмотрение отношений персонажей на примере одного художественного произведения, что не противоречит замыслу и целевой установке статьи.

Итак, уже первая наша литературно-типологическая классификация, осознавшая „лишнего человека” как важнейшее историко-литературное явление, была связана с выделением в какой-то степени нехарактерных черт общественной жизни. Диалектика отношений характерного и нехарактерного дает возможность видеть в „лишних людях” не каких-то уникалов, а представителей определенных социальных групп, тип нравственно-психологического поведения конкретно-исторического времени. В плане соотнесения с жизнью у героя прочные социальные и психологические корни — материальная обеспеченность позволяет ему не работать. Зачем? По мысли Добролюбова, резко обнажающего эту сторону жизни „лишних людей”, триста Захаров всегда готовы к нашим услугам. Нравственно-психологическое кредо „лишнего человека”, ощущающего свое аристократическое превосходство, стоять выше мирской суеты, не связывать себя пошлыми общественными обязанностями (если учесть еще, что и государственный строй России в высшей степени несправедлив) и дать возможность свободно развиваться своей личности. Тем не менее заслуживает внимания и эстетический аспект изучения проблемы „лишнего человека”, особенно в пушкинском и лермонтовском ее варианте. Герои

⁴ P. Hamon, *Statut semiologique du personnage. Poétique du récit*, Paris 1977, с. 178.

⁵ R. Barthes, *L'effet de réel*, „Communications” 1968, № 11.

этих писателей были созданы во многом на романтической художественной основе, что и объясняет принципы их воссоздания и выделения в литературном произведении. Не случайно и сегодня некоторые исследователи зачисляют пушкинского героя в романтический ряд. Вот что пишет, например, один из них: „Все читатели литературы знают прототип романтического поэта-героя. Углубленность в основном в собственную личность и особенно субъективные переживания, неясная духовная тоска, которая вечно остается неуспокоенной. Помимо впечатлительности на проявления жизни, особенно жизни природы, угнетает его глубокое ощущение отверженности из всякого человеческого общества. Будучи отверженным, стремится он к уразумению собственной полноты. Будь он Вертером или Фаустом, Дон-Жуаном (Байрона), Евгением Онегиным или Гофманом (по крайней мере в его литературном одеянии—музыкант Крейслер), Жульеном Сорелем (с определенными оговорками), Измаилом или Ахабом, человеком из подполья или цыганом-артистом; по существу — если мы можем дедуктировать соответствующую поэтическую личность из соответствующих произведений — это и будет Новалис, Холдерлин, Клейст, Блейк, Вордсворт, Шелли, Китс, Байрон и кто бы там ни был из числа поэтических личностей, которых узнаем мы в творчестве этих поэтов и через него. Есть это собственно та личность, которая вышла из поэзии, выражается в поэзии и как поэзия, которая таким образом осознает себя, делает усилия, чтобы вернуть себе жизнь в поэзии, а по сути — в стихе”⁶.

Высказанная здесь мысль о связи героев произведений с характером и мироощущением их творцов в принципе не нова⁷. Однако рассмотрение в одном литературном ряду героев Байрона, Гете, Гофмана, Пушкина и Достоевского, с оговорками и без оговорок, нуждается в серьезном уточнении. Пушкин уже в поэме *Цыганы* во многом отличен от Байрона хотя бы потому, что, сопоставляя два типа романтической нравственности — одна мораль общественно признанная, мораль цыганского окружения, другая чисто индивидуалистическая — мораль Алеко, автор оказывается на стороне первой, что вряд ли может быть характерно для Байрона. Пушкинский Онегин не настолько уникален, как многие герои Байрона. Установка на выражение в нем характерных для поколения 10 - 20-х годов черт современников поэта, людей определенного

⁶ С. Hamlin, *Osobowość w wymiarze czasowym*, „Pamiętnik Literacki” 1978, № 3, с. 323.

⁷ „Создавая характеры, писатели часто в разной степени смешивают традиционные литературные типы, вживе наблюдаемых людей и частицу самого себя. Если, скажем, реалист главным образом наблюдает за поведением героя, стремится «внутри», то романтический писатель выламывается «наружу». Существенная оговорка: одного искусства наблюдения вряд ли достаточно для создания жизнеподобных характеров. Фауст, Мефистофель, Вертер, Вильгельм Мейстер — все они, отмечают психологи, являются проекциями разных сторон души и характера самого Гете. [...] Какая-то частица Достоевского есть во всех братьях Карамазовых” — Р. Уэллек, О. Уоррен, *Теория литературы*, Москва 1978, с. 104.

круга, преобладает над романтической традицией разрыва героя с общественными условностями — Онегин скорее их жертва, если речь идет о действиях, а не о сознании и мыслях. Отношения автора к герою также отличаются новой степенью сложности. Да, Пушкин доверяет свои мысли и чувства персонажу, но между ними уже иная, осознаваемая и выражаемая поэтом дистанция, что свидетельствует скорее об объективированном изображении героя.

[...] Всегда я рад заметить разность
 Между Онегиным и мной,
 Чтобы какой-нибудь читатель
 Или насмешливый издатель
 Замысловатой клеветы,
 Сличая здесь мои черты,
 Не говорил потом безбожно,
 Что намарал я свой портрет,
 Как Байрон гордости поэт...
 Неужто нам уж невозможно
 Писать поэмы о другом,
 Как только о себе самом?

Но Онегин все же странный герой. „Пасмурным чудаком” называет его Пушкин от своего имени, „опаснейшим чудаком” — деревенские соседи-помещики. Байронизм Онегина выступает здесь в качестве „нормы” его общественного поведения, слитой со светским этикетом того времени и даже нравственно-психологической оппозиционностью молодого поколения. Ленский еще более романтический персонаж чем Онегин, молодому поэту близки идеалы скорее немецкого, чем английского романтизма, но он еще больше чем Онегин наделен романтическим мироощущением и находится на более значительном расстоянии от автора. Хрупкий, беспомощный романтизм Ленского не только порою изображается в подчеркнута прозаической обстановке, но и не выдерживает столкновения с суровой жизненной прозой. Романтизм как мироощущение и как этическая норма становятся у Пушкина объективированными явлениями самой жизни. Недаром Татьяна, пытаясь разгадать „того, по ком она страдать обречена судьбою властной”, не без помощи автора движется в правильном направлении:

Чудак печальный и опасный —
 Созданье ада иль небес,
 Сей ангел, сей надменный бес...
 Кто ж он? Ужели подражанье,
 Ничтожный призрак иль еще
 Москвич в Гарольдовом плаще,
 Чужих придуч истолкованье?

Евгений Онегин многими нитями связан с романтизмом, но нельзя не отметить присутствия в этом романе иного сознания, не сливающегося с сознанием героя, как это было порою в произведениях Шиллера и Байрона, „нельзя не уви-

деть в нем как бы противоборства двух достаточно зрелых художественных систем — романтизма и реализма, которое ощутимо на всех уровнях, в том числе и на уровне героя.

Уже опыт Грибоедова дает право утверждать, что писатель для выделения своего героя не обязательно должен стремиться к его нравственно-психологической уникальности и таким способом противопоставлять его окружению. У поздних романтиков условия жизни большинства рядовых людей и их характеры изображались скорее подчеркнуто прозаически. Чацкий у Грибоедова странен не только потому, что персонифицирует в себе черты просветителя декабристского толка, обусловленные во многом социально-политическими соображениями, неприемлемые по этой же причине в кругу московского барства, но и изображен он преимущественно в романтической художественной системе — герой, бросивший вызов миру, не принятый и не понятый никем. Установка на объективированную типизацию почти всех персонажей (кроме Софьи), возможно, даже несколько утрированную, что объясняется комедийным жанром и опытом классицистической сатирической драматургии, — странности действующих лиц чаще всего подчиняются целям создания групповой социально-психологической характеристики, — не противоречила здесь обращению автора к иным принципам, к иной художественной системе. (Гоголь в *Ревизоре* отказался от такого синтеза и сделал „смех“, по его высказыванию, единственным положительным персонажем комедии).

Пушкин же в *Евгении Онегине* создает не только совершенно реалистический образ, противопоставленный Онегину, устанавливает нового типа отношения с ним, но и — что важно здесь отметить — наделяет его чертами той же „странности“. Таким образом является Татьяна. Татьяна, как и Онегин, кажется „чужой“ в своей собственной семье. Вспомним: „Для всех он кажется чужим, мелькают лица перед ним, как ряд докучных приведений“. На „ярманке невест“ в Москве Татьяна тоже держится отчужденно. Эта героиня своим духовным развитием в немалой степени обязана романтической и просветительской литературе. Она-то, как помнит читатель, воображала себя героиней своих возлюбленных творцов — и Кларисой, и Юлией, и Дельфиной; по примеру одной из них пишет Татьяна любовное послание Онегину. Но тем не менее ни французские романы, ни изображенные в них образцы женского поведения, ни даже чужой язык не повлияли существенно на внутренний мир героини, не заслонили национальной самобытности ее характера — начала, идущие от жизни, оказались сильнее литературных влияний. Ее „странность“ уже обозначила интерес к самобытной внутренней жизни личности, что объективно противопоставлялось романтическому стремлению к яркому внешнему проявлению характера героя в его делах и поступках.

Реализм не отменил задачи выделения героя и противопоставления его окружению. Наоборот, на его зрелом этапе выявились очень изощренные способы концентрации читательского внимания на главных в художественном

смысле, но совершенно заурядных в действительности маленьких людях. Однако на первых порах родственная романтической системе „странность”, получившая в реализме привлекательную психологическую окраску, была очень популярна как способ новой характеристики героя.

Задумчива и странна не только Татьяна. Еще более странен и противоречив Печорин, даже внешне: ходит, не размахивая руками, смеется, а глаза его не смеются. Лермонтов склонен видеть за всем этим странности характера. И действительно, неожиданные перепады настроения, капризы, и, наконец, странная логика его поступков, которая становится в какой-то степени понятной лишь благодаря собственным объяснениям героя, его дневнику, Печорин по своему характеру байронический тип. Он вырос на самых банальных даже с точки зрения Ф. Булгарина ситуациях и положениях, отраженных в романтических повестях А. Бестужева-Марлинского и уже к тому времени набивших оскомину у современников. Как пародию на героев Марлинского можно воспринимать Грушницкого, но не Печорина. Печорин не играет разочарованного, он есть таковым, сила его не столько в безрассудных порою внешних действиях и предприятиях, а в психологической проницательности, в осознании бессмысленности и нравственной несостоятельности своих „подвигов” и поступков, ощущении пустоты и тщеты своих усилий.

Таким образом, реализм не только нашел новый — в сравнении с романтизмом — способ выделения героя из окружения путем углубленной, во многом уже объективированной психологической характеристики, отказавшись во многих случаях от занимательного внешнего действия, но и поставил проблему нравственной состоятельности действий и поступков персонажей, их интеллектуального, психологического и какого бы то ни было иного „превосходства”.

„Бесподобный эгоизм”, как характеризовал Пушкин героев Байрона, пытаясь разгадать характер Онегина, „чужие причуды” все меньше пользуются кредитом у новой генерации русских писателей.

Ни Рудин, ни Обломов, ни Бельтов, ни другие герои 40 - 50-х годов уже не ведут себя так вызывающе, как Онегин или Печорин, не привлекают чисто внешним способом внимание к своей особе. Заимствованные этими лишними людьми некоторые идеи и принципы поведения западного образца органически синтезируются с характерными закономерностями национальной жизни, порою, как в *Обломове*, влияние „чужого” сводится почти на нет. В силу этих причин углубляется представление об обстоятельствах, развитие героев происходит на очень подвижном и действенном фоне социально-исторической и национальной жизни, их странности порою чисто национальные — как у Обломова — все имеет причины в жизни, все объясняется, порою весьма прозаично.

Не случайно в своих эстетических ориентациях писатели обращаются не непосредственно к своим предшественникам, романтического толка, а к шедев-

рам эпохи Возрождения. И Тургенев, и Герцен в своей публицистике почти одновременно вспоминают Гамлета и Дон-Кихота, считая их родоначальниками многих конкретно-исторических характеров и героев литературных произведений. Рудин, Бельтов, „Гамлет Щигровского уезда”, даже господин Н. из повести *Ася* по сути принципиально осознаются Герценом в его работе *С того берега* и Тургеневым в статье *Гамлет и Дон-Кихот*. Осознаются в общепсихологическом и конкретно-историческом смысле в эпоху поражения революции 1848 года, в эпоху складывающейся революционной ситуации в России и резкой оценки Чернышевским и Добролюбовым лишних людей, связавших их не с вечными психологическими типами Гамлета и Дон-Кихота, а с неспособностью к плодотворной деятельности всего дворянского класса. И если прислушаться к возражениям не только Анненкова, но и Герцена, не согласившихся с такой социальной оценкой любимых героев русскими революционными демократами, то можно ощутить, как несостоятельный с позиций жизни, странный, чудаковатый герой, „лишний человек” оказывается привлекательным в духовном, нравственном смысле. А его социально и эстетически значимая оппозиционность по отношению к среде, к обстоятельствам общественной жизни сыграла выдающуюся роль в формировании способа реалистического постижения целой исторической эпохи.

Что касается Дон-Кихота, так он не только персонифицировал в своем характере безрассудную решительность и способность не медля ринуться в бой за свои убеждения — что в принципе свойственно и многим здоровым людям — но еще и безумие, то есть крайнюю степень отстраненности и независимости личности от обстоятельств. В этом отклонении от нормы воплотился целый нравственный кодекс, имеющий, кстати, литературно-эстетическую родословную. Само безумие порою несет на себе печать общественного к нему отношения. Так юродивые на Руси считались святыми людьми; к их бормотанию прислушивались, и порою сам царь был против них бессилен. Поэтому нравственно-эстетическую функцию юродивого в трагедии Пушкина *Борис Годунов* трудно переоценить. Сошедший с ума Евгений из *Медного всадника* бросает вызов российскому самодержавию. Лишившийся рассудка Арбенин посрамляет тем самым своих светских противников, оклеветавших его невинную жену. Он в свою очередь лишает их „спокойствия и чести” — безумцу ведь нельзя мстить. Однако даже в тех случаях, где нет ярко выраженного психического заболевания, где окружающие резко отличающегося от них героя принимают за безумца, как в *Горе от ума* или *Идиоте*, эстетическая функция отношений персонажей является во многом идентичной. Эта высшая степень странности определяет структуру художественного произведения, его композицию и т.д.

Толстой, создавший в повести *Альберт* образ „гениального юродивого” — музыканта, не желающего ничего знать, кроме святого искусства, в своей художественной практике не обращался к изображению откровенной психопатоло-

гии. Этот прием мог бы показаться художнику такого масштаба слишком простым. Но элементы всякого рода отклонений от нормы в человеческой психике, объясняемые часто чрезвычайными обстоятельствами, реалист и психолог Толстой не мог обойти. Нельзя утверждать, что герои *Войны и мира* задуманы как персонажи полемические по отношению к „лишним людям” и к той литературно-критической полемике вокруг них, которая развернулась в 50-е годы. Однако автор *Войны и мира* во многом дает ответ на все эти вопросы. Пьер Безухов странный — и по своему характеру, и по оторванности от светской среды, даже от родины — почти всю свою жизнь он воспитывался за границей. В салоне Анны Павловны Шерер его принимают, примерно, как Чацкого. Никто, правда, не объявляет его безумным, но все боятся как бы этот молодой человек не натворил чего-либо, не совершил какой-либо бестактности. Особенно озабочена сама хозяйка — Анна Павловна. И Пьер „оправдывает” ожидания, ведет себя неприлично, начиная с „присвоения” генеральской шляпы с плюмажем — ее он чуть было не захватил перед уходом — и кончая крамольными во время войны речами о достоинствах Наполеона, которого в ту пору боготворит, а через какое-то время, подобно Гамлету, будет замышлять его убийство и с этой целью останется в Москве. Общество Анны Павловны Шерер более проницательно, чем фамусовское. Оно изображено не столь гротескно, как в нашей первой реалистической комедии; многие понимают, что Пьер со своими убеждениями никакой опасности не представляет, но эффект его присутствия в салоне в художественном смысле чрезвычайно значителен — он помогает Толстому вскрыть хорошо маскируемые лицемерие и пустоту такого рода собраний. В Шкловский в свое время на примере Пьера Безухова демонстрировал существо приема „остранения” — чужой по своему духу и способу поведения персонаж даже при снисходительном, не враждебном, как в данном случае отношении к себе окружающих — способен выявить многое, облегчить задачу художника. Пьера понимает и искренне принимает лишь один человек в салоне Анны Павловны Шерер — Андрей Болконский, который умеет подчеркнуть и свое духовное превосходство и сохранить дистанцию ко многим окружающим, не нарушая светских приличий. Очевидно, он не будет специально привлекать к себе внимание, выделяться какими-либо внешними мальчишескими выходками, вроде Онегина, идущего в театре „меж кресел по ногам” или требующего подавать ему донского жеребца при приближении деревенских помещиков-соседей, „как только вдоль большой дороги заслышат их домашни дроги”. Болконский выше этого. Он активно ищет в жизни дела и при ощущении своего духовного и социального аристократизма этот герой далек от эгоистической сосредоточенности лишь на собственных нуждах, на собственной личности. Правильный человек Болконский и странный по многим своим качествам Пьер Безухов оказываются не только противопоставленными друг другу, но и родственными духовно, близкими по существу. Даже на уровне центральных

персонажей поток толстовского повествования оказывается пропущенным между двумя значительными художественными вехами — расстояние между ними то расширяется по определенным направлениям, то по существу сводится на нет.

Странный герой Достоевского князь Мышкин из романа *Идиот* уже фактом своего появления в русской литературе решал важную проблему нравственного превосходства человека над своим окружением. Нельзя сказать, что его предшественники не обладали этим свойством, но у Достоевского оно не только стало способом основной характеристики героя, но и, доведенное до максимализма, причиной социально-нравственного и эстетического отчуждения этого „положительно прекрасного человека”, воплощающего в своем облике доброту Иисуса Христа. Очевидно, к нему совершенно приложима и мораль из *Легенды о Великом Инквизиторе*, созданной Достоевским гораздо позже. По утверждению Л. Лотман данный герой Достоевского совершенно уникален, он не представляет никакой группы⁸.

Все герои Достоевского обладают в какой-то степени странностями, по мнению многих исследователей, идущими от необычности характера самого автора. Можно частично согласиться, что Достоевский в своем творчестве как бы обновил подзабытую романтическую традицию более тесного, чем в какой бы то ни было иной художественной системе, единения автора и героя.

Однако сделал он это уже на иной нравственно-психологической, порою иррациональной основе, при этом почти все его персонажи заметно выдвигаются из социально-психологической среды, которую представляют — они более тонки и незаурядны, чем могли бы быть в жизни и в литературе, воссоздающей героев по законам объективированной типизации. Таким образом „странность” принципиально иного типа, основанная порою на противоречиях между нравственными и психологическими началами, стала не только существенным признаком творчества Достоевского, но и определила одну из важнейших линий литературного процесса как русского, так и мирового, основанную на иррационализме, подсознании, смещении реальности. Именно на этом фоне своего гениального современника Толстой выглядел как художник-апологет нравственности и здоровой психики.

Новая генерация писателей-разночинцев 50 - 60-х годов прошлого века как бы лишила дворянскую литературу того загадочного ореола, той странности и идеализации, которой подвергся мелкий чиновник в творчестве Пушкина, Гоголя и крестьянин в произведениях Тургенева и Григоровича. В своей статье *Не начало ли перемены*, поддерживая Н. Успенского, решительно срывающего маску всякой идеализации с мужика, выступающего против его

⁸ Л. Лотман, указ. соч., с. 256.

темноты и косности, как нелепого социального явления, Чернышевский призывает думать о мужике не как о „странном по виду и разговору существе”, а как о человеке. Здесь Чернышевский великолепно объяснил разницу между жизнью и литературой и те способы, которыми достигалась ее привлекательная странность, идущая от смещения акцентов в изображении людей из народа, от особенностей избранной художественной позиции и системы.

Однако выразителем нового типа художественной культуры в большей степени, чем другие писатели-разночинцы, оказался Н. Лесков при всех противоречиях и объективной сложности и своего мировоззрения и общественной позиции. „Странность” и случайность в его творчестве заняли весьма видное место. Уже в первом своем значительном произведении под характерным названием *Леди Макбет Мценского уезда* у него проявилась ориентация на Шекспира, но не на того, который занимал умы русских классиков (вспомним *Гамлет Щигровского уезда*). В его героине персонифицирована сильная, „одна, но пламенная страсть” — хищническая собственническая, та, что в самом деле отличает ее от других и становится дороже жизни. Такой прием характеристики героя путем сведения всех его душевных свойств и качеств к одному психологическому знаменателю вместе с тем оказывался действенным способом типизации русской общественной жизни. Лесков наносил беспощадный удар по славянофильско-дворянским представлениям о богобоязненности, заботности и человеколюбии простого народа, особенно в купечестве и крестьянстве хранящем устои и нравы патриархальной старины. Даже именем своей героини Лесков полемизирует с Катериной Островского из драмы *Гроза*. Объективно Лесков подал пример для иного подхода к изображению собственнических устремлений в крестьянской и купеческой среде в пореформенную эпоху. И Щедрин, и Г. Успенский, и Чехов, и Горький, и Бунин были в этом смысле его последователями.

„Странный герой” Лескова швейцарец Райнер не только выглядит чужим в силу своего иностранного происхождения (роман *Некуда*) — это судьба многих героев русской литературы, по происхождению или воспитанию оторванных от национальной почвы. Его гибель на чужих баррикадах, хотя он терпит поражение в отряде обреченных польских повстанцев и за это приговорен к смерти, тоже как и тюрьма, после участия в Дрезденском восстании Бакунина, гибель во французской революции тургеневского Рудина, не вызвала бы большого удивления. Но автор, пытаясь, после известного спора Тургенева с Добролюбовым по поводу Инсарова, по-своему решить эту проблему, объективно оказывается не на стороне своего героя, охваченного страстью к свободе, а обстоятельством, сторонником их незыблемости и разумности. Пропасть между героем и страной, в которой он живет и которую не понимает в чем-то существенном (даже раскольника — Пармена Семеновича Райнер пытается подключить к революционной организации, и тот доносит на него полиции) оказывается постоянно действующей пружиной романа. Именно

это непонимание социально-исторических условий национальной жизни приводит благородного в своем возвышенном духовном устремлении героя к бесславному концу. Жертва эмансипации, Лиза Бахирева, своим вызовом общественной морали погубила и себя и почти всю свою семью. Оправдываясь за свой антинигилистический роман, Лесков утверждал, что он изобразил своих основных героев с сочувствием. Действительно Райнер не какой-нибудь Белоярцев, а Лиза не девица Бартольди, представляющие карикатуру на революционно-демократическое движение, но резко изменившийся угол зрения и на общественную жизнь и на положительного героя, скорее отдаленного, чем как-то приближающегося к автору, вызвал ряд существенных перемен и в характере нравственной оценки и в композиционной группировке персонажей. Все это во многом шло вразрез с основной гуманистической общественной и художественной традициями русской литературы.

Тонкий знаток провинциального быта, жизни духовенства, Лесков в своих *Соборях* продолжает гоголевскую традицию, однако существенно дополненную психологическими открытиями русской литературы. Поначалу трудно избавиться от мысли, что чудачества дьякона в казацком облике Ахиллы Десницына, вступившего в затянувшуюся борьбу из-за костей мертвого человека с учителем Препотенским — дьякон считает своим долгом предать их земле, учитель же собирается изучать на них анатомию, — не персонифицируют что-то мелочное, безнадежно отсталое, похожее на ту проблематику, которую решают у Гоголя Иван Иванович с Иваном Никифоровичем или Федор Иванович Шпонька со своей Тетушкой. Однако с той же настойчивостью, с которой Десницын сражался с Препотенским из-за вываренных костей, он защищает в социально значимой схватке мятежного протопопа Савелия Туберозова, разошедшегося с предписываемыми ему указаниями властей, демонстрирует при этом удивительную цельность и мощь русского национального характера. Не менее странен в защите принципов христианской морали и протопоп. Сам факт борьбы духовенства с общественным строем, идеологической опорой которого оно является, с позиций христианских идеалов выглядит внутри социальной системы необычно, тем более, что ни протопоп, ни дьякон не отказываются от исполнения охранительных функций, предписанных им государством. Масштаб осознания основ социального быта у Лескова чрезвычайно широк. Противоречия между идеалами христианства и социальной жизнью не только приводят к повиновению и подчинению рядовых участников исторического процесса, но и вызывают сопротивление, в котором личность оказывается выше возложенных на нее общественных функций, не вмещается в рамки предписанного ей сознания и деятельности. И вновь Лесков как бы играет не по правилам, разработанным его предшественниками, и демонстрирует своими произведениями способ типизации жизненных явлений через изображение всякого рода отклонений персонажей, неприятие ими обязательных для их социальной или сословной группы нравственных

норм и принципов. Недаром авторы вступительной статьи к собранию сочинений Лескова, П. Громов и Б. Эйхенбаум, усматривают генетическую связь горьковских „выломившихся людей”, „озорников”, „чудаков”, людей, живущих не на той улице с творческими исканиями его предшественника в классической русской литературе⁹.

Непосредственные, по-своему цельные натуры Лескова, как будто вырастающие из земли и сохраняющие свою детскую наивность или богатырское былинное буйство часто одержимы какой-либо одной страстью, хотя и находятся на разных культурных уровнях. Эта страсть является ключом к разгадке прежде всего душевной, эмоциональной организации героя. Очевидно, имея в виду отмеченную особенность художественного почерка Н. Лескова, Н. Михайловский называл его по преимуществу „рассказчиком анекдотов”, отказывая ему в чувстве меры и обвиняя в отступлении от художественной правды. Примером „безмерной” концентрации в человеческой душе одного специфического эмоционального свойства мог бы служить *Очарованный странник*. Нетипичный во многих отношениях герой — не носитель социально значимой идеи или характерной для общества какой-нибудь всеми признанной страсти вроде любви или жажды наживы, восхищающийся, очаровывающийся едва ли не всем, на что он обратит внимание, женщиной в том числе, проходит сквозь огонь и медные трубы. Поначалу Иван Северьянович Флягин убивает монаха, правда, совершенно случайно, затем в честном поединке из-за красивой лошади засекает до смерти хана Савакирея и, спасаясь от собственной полиции, добровольно уходит в киргизский плен, наконец ему приходится выполнить еще одну тяжкую миссию — убить любимую цыганку Грушеньку по ее просьбе; вместо крестьянского сына Иван Северьянович уходит в армию и, совершив там ратный подвиг, доживает жизнь в монастыре, готовый однако в случае войны сменить рясу на военную форму и постоять за отечество. Неумная натура у этого героя. Все социальные институты оказываются не в состоянии полностью исчерпать его душевные силы, все человеческие страсти и муки неспособны подорвать его дух. Чего другому хватило бы на всю жизнь, для Флягина лишь эпизод, очередное приключение. Он остается самим собой и его душевную цельность ничем не удается разрушить. Кстати, Лесков здесь как будто предвещает те художественные сверхнагрузки, которые возьмут на себя персонажи из произведений о революции и гражданской войне, к примеру, Григорий Мелехов из *Тихого Дона*. Критики и исследователи воспринимали это насыщенное внешними событиями произведение Н. Лескова то в связи с подвигами былинного богатыря Илья Муромца, то на фоне лермонтовской *Бэлы* (эпизод с цыганкой Грушенькой), то видели в нем продолжение темы *Кавказского пленника*...

⁹ П. Громов, Б. Эйхенбаум, *Вступительная статья к собранию сочинений*. В: Н. С. Лесков, *Собрание сочинений в 11 томах*, т. I, Москва 1956, с. LX.

Но странный герой Лескова, подобно хорде пересекающий многие радиальные тематические и изобразительные направления русской литературы, смешивает их во времени и пространстве и остается самим собой, подчинясь лишь одной неумной страсти — восхищению перед жизнью, страсти скорее природной, чем социальной в общепризнанном смысле слова. И это отличает многих героев Лескова. Безумная любовь захватила Екатерину Измайлову, она сильнее ее собственнических устремлений; сильнее даже чувства элементарного самосохранения; жажда нравственной справедливости, не считающаяся ни с выгодами положения, ни с безопасностью, характеризует Туберозова и Десницына, хотя стоят они на разных социально-культурных уровнях, стремление к революционному переустройству сильнее здравого смысла у Райнера и Лизы Бахиревой.

О странности чеховских героев уже шла речь в нашей научной литературе¹⁰. Как врач и писатель Чехов поразительно тонко нарисовал в своих произведениях то ли случаи временной потери привычных связей с миром (*Припадок*), то ли длительные и тяжелые психические заболевания в *Палате № 6*, в *Черном монахе*. Нет нужды говорить о тех социально-психологических обобщениях, имеющих место в первых двух произведениях, где само безумие как предельное нарушение психической нормы вызвано „нормальным” укладом общественной жизни, является следствием и способом характеристики конкретно-исторических человеческих отношений. В *Черном монахе* план несколько иной — преимущественно нравственно-психологический, дающий писателю возможность подчеркнуть не только невероятную глубину восприятия жизни, присущую психически больному и уж во всяком случае неуравновешенному душевно человеку, родственное в чем-то художественному творчеству, что подтверждали и появившиеся в конце прошлого и начале нынешнего века психоаналитические теории, но и сам характер воздействия душевнобольного героя на окружение, семью Песоцких, совершенно психически здоровых отца и дочь; их то Корвин испытывает своими страданиями и сводит в могилу. Очевидно, интерес ко всякого рода экстремальным человеческим состояниям или даже изображение прямого умопомешательства в нравственно-психологическом ключе у Л. Андреева идет от Чехова и Достоевского. Горький же в *Деле Артамоновых* связывает „двойничество” одного из героев в первую очередь с социальными факторами — ускоренными темпами буржуазного развития и психическими перегрузками у непосредственных участников технического прогресса.

Чеховское внимание к „мелочам жизни”, к подробностям психического процесса, к людям чрезвычайно мелким — и по своему характеру и по своим чувствам — привело к созданию очень искусных, прямо художественно изош-

¹⁰ Г. П. Бердников, *А. П. Чехов. Идеи и творческие искания*, Ленинград 1970, с. 339 - 363.

ренных способов описания и выделения героя. Тот же Н. Михайловский, носитель традиционных, выработанных русской литературой XIX века эстетических представлений, обвинял писателя в „преувеличениях” „чрезмерности”, даже в необоснованности выбора им тем художественного творчества, критику казалось, что Чехов, гуляя мимо жизни, ухватит что-нибудь, почему-то, а не это?

Почти все персонажи такого произведения, как *Стень*, по-своему странны. Странен погорелец Пантелей, ставящий в своем сознании вымышленный мир выше реального, странен, озорник Дымов, не отличающийся ни особым тактом, ни гуманизмом, „для бродяжничества и революции созданная натура” — по характеристике самого автора; странен дальнорыбный Вася — именно из-за этого своего качества живущий в несколько ином, особом мире, странен еврейский бунтарь Соломон, сжегший причитающиеся ему по наследству от отца деньги, смело выступивший против коммерчески-крохоборнической традиции своей среды. „Варламов — жид, а не я!” Поступок Соломона оценивается как социально-нравственная патология и его родным братом Мойсеем Мойсеевичем и отцом Христофором: „Грабитель и много об себе понимает”. У Чехова даже типичные персонажи смещены здесь в область нехарактерности. И Варламов, и графиня, и отец Христофор и Мойсей Мойсеевич предстают в восприятии Егорушки. Детский глаз, в отличие от взрослого, подмечает часто что-то внешне впечатляющее, несущественное как будто, но имеющее немалое значение для чеховской художественной системы, ибо читатель сам вынужден здесь многое дорисовывать и воссоздавать по предложенным ему деталям повествования. Лирическое начало повести, обозначившее слияние литературных жанров, также многое сместило и изменило в литературной эпической традиции. Думается, что многие лирические рассказы Бунина и его роман *Жизнь Арсеньева* ведут свою родословную от чеховской *Стени*, опираются на ее художественные принципы.

Не только художественно, но и социально значимая странность еще больше присуща чеховской повести *Моя жизнь*. Мисаил Полознев решил зарабатывать себе на жизнь честным трудом, в поте лица своего, чем вызвал всеобщую ненависть и в своей семье, и в обществе. Даже собаки начали лаять на него, одетого в рабочую одежду, с особым ожесточением. Лучше всего бытующую общественную мораль, присущую в равной степени и отцу героя — бездарному архитектору и губернатору, вызывавшему Мисаила для отеческого наставления, выразил здесь мясник Прокофий: „Всякое звание должно свою науку иметь”.

У Чехова малярские увлечения Полознева пока еще прихоть. У Горького же смешение профессий и сословий — результат глубокого социального кризиса. На „дно” попадают и обращаются к неведомым им ранее занятиям люди разных профессий и званий. Открываются новые пути типизации жизненных явлений, отклонение от нормы в его художественной системе становится

закономерностью. Горьковские босяки соединили исключительность своего социального положения и принципы новой групповой психологии с рудиментами прежних привычек и старой сословной морали. Романтика деклассированной среды сомкнулась у Горького с мироощущением литературного романтизма, к которому писатель был предрасположен по своей натуре, а беспорядочное чтение преимущественно романтической литературы, да и эстетическое сознание народной среды, причудливо соединившее в себе элементы фольклора с „художественностью сентиментально-романтического толка”, способствовали новому творческому качеству произведений этого писателя. В психологической достоверности горьковских босяков сомневался в свое время Л. Толстой, хотя и ставил Горькому в заслугу то, что он первый открыл в литературе босяка и стал писать его во весь рост. А Толстой же категорически утверждал, что Горький вырядил своих босяков в красивые романтические одежды, что босяков таких никогда в жизни не было. В данном случае мы однако наблюдаем некоторую гальванизацию старой литературной традиции и смычку ее с характерными социальными явлениями новой жизни. Думается, что условием, способствующим успеху горьковских произведений, было как раз эстетическое сознание демократического читателя — и Горький выразил в своем творчестве едва ли не наивысшую степень демократизации русской литературы. В свете небывалого интереса к исключительным, „отвергнутым и отвергающим себя”, персонажам Горького упускались многие замечания писателя об ограниченности стихийного бунта босяков, об их неисправимых пороках — пьянстве, воровстве. Даже пороки их были теперь привлекательны, поскольку босяки в условиях назревающих социальных катаклизмов отвергали все основы существующего общественного порядка. Макар Чудра обвинял мужика в тяжелой непосильной работе, духовной неразвитости, глупости; вор Челкаш превосходил по своим нравственным качествам богобоязненного и пристойного, более благополучного, чем сам Челкаш, деревенского парня Гаврилу. Мальва, больше всего на свете ценящая свою свободу, непонимаемая ограниченными „земледами тупорылыми” по мнению босяка Сережки, на своем „дне” как-то сразу решила проблему женской эмансипации, что было камнем преткновения и для Катерины Островского, и для Анны Карениной. Абсолютно свободная, красивая душой и телом, склонная к восхищению и очарованию жизнью, Мальва — продукт неблагоприятных социальных процессов. Современная Горькому критика пыталась обвинять писателя и в антинародности (Н. Михайловский) и в безнравственности (Е. Ляцкий). Однако его странный по многим — и социальным, и нравственно-психологическим и художественным соображениям герой вызван к жизни прежде всего характером и противоречиями социально-исторического процесса. Возвращение литературы к более тщательному изображению социально-групповой среды и психологии, в которой развиваются не похожие на других персонажи, установление как бы более четких границ этой среды было во многом характерной

чертой нового, более демократического типа реализма. Куприн в *Олесе* берет по существу традиционную, едва ли не гоголевскую ситуацию, но разрабатывает ее в чисто реалистическом плане. Иррационализм как художественно-нравственный ведущий принцип повести не мешает Куприну видеть именно в косности народной среды и темноте ее сознания основного врага всего необычного, чистого, что выходит из этой среды и как-то выделяется на общем фоне.

Ранняя советская проза, рожденная в высшей степени „чрезвычайной“, революционной ситуацией на первых порах была сориентирована на изображение всего необычного, исключительного, что несла с собой революция. Ее деструктивным принципом было нередко отрицание литературного наследия, конструктивным же — ориентация на общественную психологию и нравственно-эстетическое сознание народных низов. Был в ней порою и привкус недавнего модернизма, и фактография, и всякого рода иррационализм, физиологизм¹¹. Однако продержаться длительное время на одних отклонениях от привычной жизни, изображать героев чисто внешне, не вдаваясь в их психологические глубины, не учитывать опыта классической русской литературы эта проза долгое время не смогла. Особенно это стало заметно и ощутимо, когда писатели — прежде всего А. Толстой и М. Шолохов — обратились к созданию широких полотен из жизни революционной эпохи.

Тихий Дон Шолохова вобрал в себе элементы как реалистической, так и романтической традиции. Однако последняя, определив некоторые элементы писательского стиля, не имела того конструктивного значения, которое можно было наблюдать в русской литературе 20-х годов прошлого века или в творчестве Горького в начале нашего столетия, или в некоторых произведениях времен гражданской войны. На уровне персонажей романтическая традиция в *Тихом Доне* не ощущается. Центральный шолоховский герой выделяется в своем окружении почти так же, как Болконский или Анна Каренина. Да и вся казачья среда изображена едва ли не на толстовском уровне, если видеть несколько больший интерес писателя к миру эмоций, подробностям казачьего быта и социально-идеологическим общественным процессам. Однако первые критики повести признавали Григория Мелехова не только странным героем, но и „отщепенцем“. Эта тенденция теперь проявляется как своеобразный рудимент упрощенной социологии в литературоведении. Вслед за Шолоховым, ученые и критики считают Григория Мелехова выразителем психологии и настроений казачества, ищущего в революции свою особую „казачью правду“. Шолоховские персонажи художественно обогащены социально-классовой и идеологической характеристикой нового типа, которой, по вполне понятным причинам, не могло быть в нашей классической литературе. Однако, если Котляров и Кошевой с одной стороны, Петро Мелехов и Митька Коршунов с другой, иллюстрируя своими характерами важнейшие

¹¹ Подробнее об этом в моей статье: *Изображение народа и революции в ранней советской прозе*, „Вопросы русской литературы“ 1978, № 2.

социальные процессы как бы вмещаются в рамки социально-классовой характеристики, то Григорий Мелехов отличается от них не только яркостью и своеобразностью характера, своим „турецким темпераментом”, своей страстностью в поисках истины, хотя недостаточность образования мешает ему многое осознать, но еще и тем, что воссоздан этот герой на такой социально-нравственно-психологической глубине, к которой не приближается ни один характер *Тихого Дона*, хотя тенденцию к выражению определяющих черт национальной психологии можно отметить у многих. Таким образом, элементы сложной художественной системы находятся здесь в диалектически сложных отношениях. И благодаря порою интуитивному, порою сознательному целевому использованию их герой обладает большей силой художественной впечатлительности. Думается, в этом еще одна из причин и загадок Шолоховского героя.

В 50-е годы, когда советская литература в меньшей степени ограничивалась социально-классовым аспектом изображения героя, больше углублялась в его нравственно-психологический мир, видела заслуживающими своего внимания не только ведущих, сознательных борцов, но и рядовых членов советского общества, людей из массы, уровень образования и жизненный опыт которых не позволял им правильно ориентироваться в жизни; такие персонажи казались критике поначалу странными. „Странный герой” Тендрякова Федор Соловейков из повести *Не ко двору*, так называла его одна из рецензий на это произведение — был вовсе не странным, а скорее обыкновенным. Попытки критиков тех лет доказать его „отрицательность” или „положительность” выглядят сегодня одинаково тщетными. Федор Соловейков не соответствовал типу наиболее популярного и наиболее сознательного героя нашей литературы и отсюда его „странности”. У В. Тендрякова таких героев немало, со временем к ним привыкли. Думается, изображением как раз самого обыкновенного человека с крестьянской сметкой и с крестьянским поэтическим сознанием и мироощущением обаяно своей популярностью *Привычное дело* В. Белова.

Одним из наиболее странных героев конца 50-х годов был бакенщик Егор из рассказа Ю. Казакова *Трели-вали*. Егор удивлял своим безразличием и к жизни окружающих и своей собственной. Работа стриковская, пенсионерская, лень поразительная, „молод, а уже пьяница”. Конечно, жизненное поведение такого героя не соответствовало нашим общественным и нравственным идеалам, хотя вряд ли кто сомневался в существовании его прототипов. В статье, появившейся через двадцать лет в „Литературной газете” Зарий Бахнин рассказал читателю о целой категории пропавших от пьянства людей, опустившихся донельзя. В Сибири их называют „бичами”, сами они в шутку расширявают свое прозвище „бывший интеллигентный человек”. И действительно есть среди них интеллигентные люди, даже одаренные, об одном как раз и рассказывает автор указанной статьи¹².

¹² З. Бахнин, *Бывший интеллигентный человек*, „Литературная газета” 1979, № 22.

Егор недостаточно образован, но на редкость талантлив. Своим пением он удивляет случайных гостей, за это и любит его Аленка. Проблема „гениального юродства” с большой силой поставленная в *Альберте Л. Толстого*, нашедшая интересное социально-нравственное решение в тургеневских *Певцах*, оригинально освещенная Чеховым в *Скрипке Ротшильда*, в рассказе Казакова решается в плане подчеркнутого несоответствия своего социально-нравственного и эстетического смыслов. Никакие социально ощутимые преграды не мешают талантливому Егору пробиться, выйти в люди, но его природная апатия, сродни обломовскому типу жизненного поведения, соединилась еще и с пристрастием к спиртному — и ничто в мире не может его уже вывести из того полухмельного, полудремотного состояния, которое он сам — по-своему точно — определяет поговоркой „А, все — трали-вали”.

„Странные люди”, истинные чудаки определили смысл и направление художественных поисков В. Шукшина. Если к какому-либо современному писателю и приложимы в полном смысле слова В. Воровского о способе типизации жизненных явлений путем введения нехарактерного, нетипичного героя, так к В. Шукшину. „Странности” его героев многомерны и многообразны. Это не только особенности психического склада личности таких персонажей, как Василий Князев из рассказа *Чудик*, Спирька Расторгуев из *Сураза*, дядя Володя — он же Гусь Хрустальный — из *Вянет, пропадает*. Их „странности” выражают противоречия как внутри определенной социальной среды, со свойственным ей неким общим уровнем образования, жизненных ориентаций, нравственных представлений, словом, некоей „микрокультуры”, так и вовне — они результат столкновения разных социально-культурных и нравственно-психологических групп. Переводя проблематику шукшинских произведений в жизненную плоскость, критик Игорь Дедков, правильно определяя уровень социального мышления и борьбы персонажей за свое человеческое достоинство, одновременно несколько огрубляет смысл творчества писателя: „Большие чудаки эти «чудики», но какого элементарного чуда они хотят, за какое будничное чудо борются! За вежливость продавцов, мелких начальников и вахтеров, за то, чтобы медицинские сестры умели делать уколы, а телевизионные мастера могли на досуге философствовать”¹³.

Важно не это внешнее, видимое действие, составляющее нередко сюжетную основу рассказа, а внутренний мир человеческой души. Чисто внешнее поведение шукшинского персонажа порою вовсе не соответствует его нравственно-психологическому состоянию. Вот, к примеру, в рассказе *Жена мужа в Париж провожала* простоватый деревенский паренек женится на городской мещанке. Из-за своих семейных неполадок он тешит жильцов дома то игрой на гармошке,

¹³ Работу И. Дедкова цитирую по книге: В. Коробова, *Василий Шукшин*, Москва 1977, с. 142.

то отчаянной пляской, то незатейливым фольклором. Колька Паратов — общее посмешище — хочет забыться, уйти от терзающих душу проблем. Кажется, есть выход — оставить опостылевшую хищную жену — ребенок не даст покоя, совесть замучит. Нет, не те у героя нравственные принципы, не так он воспитан, хотя вряд ли имеет какое-то осознанное представление о своем воспитании. Не найдя подходящего выхода, герой кончает с собой. Вот чем оборачивается его „странность” и какую художественную роль играет мотив его немудреного простонародного искусства.

Произведения *Раскас* и *Микроскоп* повествуют о человеческой потребности то ли по нужде, то ли из любопытства коснуться иной культурной сферы. В первом — оставленный женой шофер Иван Петин приносит в редакцию рукопись „раскаса” о своем семейном несчастье — малограмотную, неподходящую для газетной публикации, но потрясающую своей нравственной и эмоциональной силой, желанием выразить наболевшее в практически недоступной герою литературной форме. Во втором — незадачливый рабочий, отец семейства, получивший от жены обидное прозвище „Скважина”, покупает „с полочки” микроскоп. Ему хочется хоть одним глазком заглянуть в невиданный мир живых существ — занятие прямо-таки совершенно чуждое тому социальному кругу, в котором пребывает герой. В этом все чудачество. И если в широком жизненном смысле, по мысли И. Дедкова, герои писателя менее странны чем те, кто над ними сейчас смеется, то художественные достоинства рассказа как раз восходят к этим странностям, связаны с ними самым непосредственным образом.

Не каждый раз персонаж попадает впросак. Взятый не за свое дело колхозник Глеб Капустин из рассказа *Срезал* выходит как будто победителем в словесном поединке с двумя гостями-кандидатами наук Журавлевыми. Но победу эту он одерживает лишь в собственном сознании и в представлении своей социально-культурной среды. Превосходство в ученом споре, по мнению окружающих — они же и единственные в данной ситуации судьи, — заключается не в весомости аргументов, не в доказательности их, а в словесной напористости, умении не лезть за словом в карман, а тут-то как раз и мастер Глеб Капустин, они ему слово, а он им — десять. Все это несколько напоминает солдата из *Войны и мира*, потешавшего своих товарищей французским языком — он умел „перенимать” звуковое подобие речи неприятеля, не понимая, разумеется, как и слушатели, ни одного слова. То, что у Толстого изображено как развлечение на досуге, у Шукшина предстало серьезной проблемой, даже при некотором юмористическом колорите повествования.

По мысли В. Коробова, псевдонаучность и терминологическая „подкованность” Глеба — результат спонтанного и беспорядочного усвоения современного информационного взрыва на определенном этапе общественной культуры. Правильно и другое замечание этого критика: „Характерная особенность Шукшина-художника — доверять свои мысли, порою заветные, сск-

ровенные самым разным своим героям и совсем не обязательно тем, на чьей стороне будут объективно симпатии читателя¹⁴.

Персонажи Шукшина обладают повышенной чувствительностью, остро реагируют на оскорбление собственного достоинства, как Сашка Ермолаев (рассказ *Обида*), Егор Прокудин (киносценарий *Калина красная*) нередко они даже рабы своих чувств. Побег одного из таких героев из тюрьмы за два месяца до окончания срока противоречит, кажется, всякому здравому смыслу (рассказ *Степка*). Желание встретиться со своим родными, со своим домом сильнее рассудка и воли, не может тут Степка себя обуздать. Он один из тех, что выглядят чужаками в наш научно-технический век, век писаных и неписаных законов и правил поведения. Его эмоциональная непосредственность, хотя кое-что он и видел в своей жизни, воспринимается как какая-то реликтовая черта. Лишь немая сестра Степки, живущая больше чувственной жизнью, лучше других понимает брата. Социальное и „натуральное” бытие человеческой личности настолько теперь отделены одно от другого, что касаясь такой известной еще со времен Руссо противоречивой темы, Шукшин предлагает читателю интересную ее современную интерпретацию. Его персонаж так же странен, как и „опрощавшиеся” когда-то герои русской литературы, хотя Степке и не нужно опрощаться, он и так достаточно прост и, может, именно поэтому сложен.

Не может совладать с собой и похожий на Байрона Спирька Расторгуев. Откликнувшись на вопль понравившейся ему женщины, остановившись перед тяжким преступлением — убийством ее мужа, „Сураз” сам себе выносит приговор, осознав полную несовместимость своего поведения с законами общественной жизни. Так совершенно неожиданным образом проявляет себя нравственное начало у этих героев.

В психологическом анализе своих „странных героев” Шукшин, несмотря на ограниченные возможности жанра рассказа, поднимается до раскрытия не только конкретно-социальных, но и общечеловеческих черт их характера. Именно поэтому его творчество и соотносится с лучшими произведениями нашей классической литературы.

Авторская установка на типизацию путем введения нехарактерных героев усилила в его творчестве динамизм повествования, продемонстрировала значение обратных связей между социальными явлениями и персонажем, опосредствующем в чем-то и авторское сознание, отношение к миру, внесла заслуживающие внимания сюжетно-композиционные смещения в поток повествования.

Итак, странный герой русской литературы в процессе своего исторического развития претерпел ряд знаменательных трансформаций. Рассматривая его обусловленные конкретно-историческими и социально-эстетическими причинами ипостаси, нередко в чем-то похожие и повторяющиеся в литературном

¹⁴ В. Коробов, указ. соч., с. 159 - 160.

процессе, по мере поступательного развития последнего, можно наметить несколько путей типологизации данного явления. В ее основу могут быть положены разные принципы.

В социальном плане, странный герой либо предстал как уникал, чья отверженность от мира — будь то безумие или чудачество — имела определенную конкретно-историческую почву, либо выражал особенности сознания какой-либо немногочисленной, но перспективной в будущем общественной группы, хотя надежды эти на увеличение числа ее сторонников далеко не всегда сбывались. Наконец, странность и необычность положения персонажа, его отторженность от мира могли быть порождением кризиса всей общественной системы.

В нравственном смысле — незаурядный в чем-то герой, подобно Наполеону в жизни и Раскольникову в литературе не считал для себя обязательной общепринятую мораль. В других же случаях он как раз превосходил окружающих по уровню своего нравственного сознания и действия (подобно Иисусу Христу у Достоевского и Л. Андреева, князю Мышкину, Алеше Карамазову у Достоевского) и отвергался частично или полностью именно по этой причине. Иногда странный герой оказывался жертвой конкретно-исторических обстоятельств (в жизни — М. Бакунин, в литературе — Рудин и Райнер, при всем отличии авторского к ним отношения). Ощущение своей полной нравственной несостоятельности, неприемлемости своих жизненных принципов то ли в узком групповом кругу, то ли в широком общественном окружении не только отторгало героев, но и заставляло их самим себе выносить смертный приговор (Смердяков у Достоевского, Иуда у Л. Андреева, Спирька Расторгуев у Шукшина).

Художественный аспект проблемы представляет наибольший интерес. Здесь должна идти речь о прямой типизации и соответствующей ей социально-групповой репрезентативности героев в классицизме и реализме и противопоставленной ей тенденции и индивидуализации героя в романтике, о противоречивом единстве двух художественных систем или двух планов изображения — раскрытие персонажа на уровне конкретно-социальном и общечеловеческом в одном произведении. Появление нехарактерного персонажа меняет систему художественного отражения, приводит к воплощению принципов как бы обратной связи при типизации жизненных явлений. Принадлежность героя к иной культуре дает возможность острее почувствовать границы и особенности нравственно-психологической среды, является причиной всякого рода сюжетно-композиционных смещений в группировке литературных элементов.

Странность героя, его отклонение от нормы является не только сопутствующим моментом при воссоздании характерных черт жизни и человеческой психологии. Функциональная роль такой необычности многообразна и может стать предметом самостоятельного изучения. Русская литература XIX - XX веков предоставляет для этого обильный материал.

A STRANGE HERO IN RUSSIAN LITERATURE

by

ALEXANDER GUTOROV

Summary

In the article the author made an attempt at an analysis of characteristics and the role of a strange hero in Russian literature of the nineteenth and twentieth centuries. The author of the article when analysing this hero in the definite, concrete, historical and socio-aesthetic conditions, marks out the paths of typologization of this phenomenon. In the article the author quoted examples of typology of a strange hero with consideration of social, moral-ethic and artistic principles and functions. Departure from the norm, the significant socio-moral and artistic strangeness of a hero can, according to the author, be considered not only as a phenomenon accompanying the literary process but also as the individual subject of research. The concrete examples from the history of Russian literature confirm this hypothesis.