

тические «узлы», возникшие в ходе развития действия, т. е. является ли он развязкой, и если нет, то почему?

Отъезд последовал через несколько часов после выстрелов Войничского; казалось бы, выстрелы и отъезд естественно объединяются как кульминация и развязка. Но уже в момент отъезда жизнь в усадьбе все больше погружается в атмосферу привычных занятий и разговоров. Более того, действие строится так, что установление такой атмосферы неизбежно: никакие субъективные важные поступки не могут изменить уклад окружающей жизни героев, жизни, отнимающей силы, надежды, мечты, подчиняющей своему ритму... Такую композицию невозможно воплотить в рамках традиционной драматической системы, где герои действуют и противодействуют, добиваясь какой-либо цели, где доминирует субъективно значимый поступок. Но мы отмечали традиционный сюжет в третьем действии чеховской пьесы, хотя и признавали, что здесь не все подчинено «сейчас». Гармония «сейчас» и «обычно» оказалась нарушенной, в наибольшей степени в третьем акте, в какой-то мере — в первом. Четвертое действие должно было гармонизировать внешнее и внутреннее, но здесь коллизия лишь приближается к равновесию, осуществляется поиск оптимальной для выражения «общего» конфликта формы.

Итак, пьесы И. С. Тургенева и А. П. Чехова движут разные по своей природе конфликты: у И. С. Тургенева — борьба в душе героини, а это одна из разновидностей «частного» конфликта; у А. П. Чехова — противостояние героев всему укладу окружающей их жизни, т. е. одна из разновидностей «общего» конфликта.

Пьесы Тургенева и Чехова — реалистические произведения жанра социально-психологической драмы, имеющие некоторые общие стилевые черты. Но то, что в их основе принципиально разные по своей природе драматические конфликты, становится решающим в несходстве драматических систем, лежащих в основе художественного мира той и другой пьесы.

Н. В. ПРАЩЕРУК
Тюменский университет

К ВОПРОСУ О ТИПЕ «ФАТАЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА» В РУССКОМ РЕАЛИЗМЕ

Традиция изображения «фатального человека» в русской реалистической литературе имеет давнюю историю. Зародившись в 30-е гг. XIX в. как реакция художников слова на вульгаризированный, опошленный романтизм, ставший фактом обыденного сознания многих людей и определивший их бытовое, повседневное пове-

деине, она претерпела существенную эволюцию, постоянно обогащаясь новым прочтением.

Исследователи частично освещали этот вопрос в своих работах¹.

В. Ш. Кривонос в статье «И. С. Тургенев и бытовой марлинизм» прослеживает генетическую и типологическую связь тургеневского «фатального человека» Теглева из рассказа «Стук... стук... стук!..» с лермонтовским Грушницким и героем рассказа Л. Н. Толстого «Набег» поручиком Розенкранцем². Всех этих персонажей, действительно, роднит многое: «невыработанность» собственной позиции и, следовательно, подмена реальной оценки себя и действительности желанием самоутвердиться в вымышленном мире, «где произвол воображения важнее духовной трезвости», а избранная поза скрывает правду о собственной обыкновенности, ничтожности. Подобно тому, как Грушницкий, стараясь уверить других, поверил сам в то, что он «существо, не созданное для мира, обреченное, каким-то тайным страданиям»³, Теглев легко «ухватился» за репутацию «таинственного, фатального человека»: «Она придавала ему особое значение, особый колорит... Это его «ставило», как выражаются французы, — и при небольшом его уме, незначительных познаниях и громадном самолюбии такая репутация приходилась ему как раз под руку. Заслужить ее было трудно, а поддерживать ее — ничего не значило: стоило только молчать и дичиться»⁴.

Между тем, отмечая сходство героев, В. Ш. Кривонос вслед за А. Б. Муратовым стремится показать, что И. С. Тургенев в отличие от своих предшественников не ограничивается только развенчанием «марлинизированной» личности и показом несостоятельности ее притязаний на значительность.

На рубеже 1860—1870-х гг. проблема «фатального человека» осваивалась художественным сознанием уже с других позиций.

На иное понимание настраивают, с одной стороны, сама организация повествования — не со стороны внешнего наблюдателя, а от лица «сочувствующего» друга, которому Теглев «открывает» свою душу, а с другой, — композиционная структура, выстроенная на «ретроспективном» взгляде «рассказчика», включающем и его прежнее отношение к герою и его сегодняшнюю оценку. Отчетливо

¹ См.: Муратов А. Б. Повести и рассказы И. С. Тургенева 1867—1871 гг. Л., 1980; Кривонос В. Ш. Тургенев и бытовой марлинизм: (К проблеме метода писателя на рубеже 1860—1870 гг.) // Русская литература 1870—1890 гг.: Эстетика и метод. Свердловск, 1987.

² Кривонос В. Ш. И. С. Тургенев и бытовой марлинизм. С. 57—58.

³ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 70.

⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1960. Т. 10. С. 270—271. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

сознавая все «ненужное, неестественное» в поведении Теглева, его позерство, ставшее жизненно необходимым самообманом, рассказчик замечает (и это повторяется дважды), что герой внушал ему и «нечто вроде сожаления»: «...казалось, что, помимо его напускной фатальности, над ним действительно тяготеет трагическая судьба, которой он сам не подозревает» (10, 271).

А. Б. Муратов в своей работе комментирует это следующим образом: «В поступке Теглева нет ничего загадочного, этот поступок странен, но не как исключение, а как закономерное порождение русской жизни... Оказывается, что странность и исключительность изображенных ситуаций не свидетельство аномалии индивидуального сознания. Они говорят о «коренной сути» русского человека и способны пояснить мотивы его поступков не только в жизни частной, но и в жизни исторической»⁵.

Действительно, И. С. Тургенев был склонен рассматривать игру русского человека в роковую сущность как общенациональное явление, корни которого он усматривал в фатализме историческом, возникшем в русском обществе на почве суеверного невежества и «отсутствия истинного знания». Позиция писателя в этом отношении была более чем определенной: он стремился придать просвещенный характер этим сторонам национального сознания, направить их в разумное русло.

Думается, что такой подход, основывающийся на «национальном» прочтении проблемы «фатального человека» и позволил художнику показать не только позу, но и страдания героя, понять его «фатальность» как драму ложного сознания, не способного пробиться к истинному пониманию вещей. И. С. Тургенев выходил на общенациональный уровень понимания проблемы через осмысление конкретного явления русской жизни 1830-х гг. — ее «литературности» в худшем смысле, «отравленности» определенной части нации вульгарно-романтическими стереотипами, заменившими ей подлинно-духовные искания, собственную позицию. Не случайно ведущей деталью портрета Теглева становятся его «сонливо-странные глаза», «сонливый и пасмурный взор», которые в контексте рассказа воспринимаются не иначе как зримые приметы сна его духа, его внутренней неразвитости.

Проблема «фатальности» русского человека занимала в эти годы не одного И. С. Тургенева: по-своему, на ином материале ее решал Н. С. Лесков.

В повести «Очарованный странник» писатель выводит героя, тип сознания и поведения которого корнями уходит в традицию исконной национальной жизни, он «плоть от плоти» простонародной среды. Более того, Иван Северьяныч, в отличие от тургенев-

⁵ Муратов А. Б. Повести и рассказы И. С. Тургенева 1867—1871 гг. С. 32—34.

ского Теглева, — яркая индивидуальность, человек неумной жизненной силы, редкостной энергии, богатых природных задатков. «Чрезвычайно интересный человек»⁶ — так характеризует его автор.

За историей жизни «очарованного странника», полной разнообразных приключений и метаморфоз, угадывается стремление художника показать, каким трудным путем, почти интуитивно герой пробивается к правде, к пониманию истинного смысла своего существования. Заключительное признание Ивана Северьяныча воспринимается как то, что продиктовано потребностью его души, наконец лично осознанной или, скорее, прочувствованной: «...скоро надо будет воевать... мне за народ очень помереть хочется...»⁷. Оно поразительно не вяжется с его нынешним положением послушника. Так в финале заострена мысль о противоречиях внутреннего мира героя.

Н. С. Лесков показывает, что путь познания «очарованного странника» существенно осложняется его склонностью к фаталистическому осмыслению собственного поведения. Усвоенная идея о том, что ему как «молитвенному сыну» одна дорога — в монастырь, наивная вера в предопределение препятствуют порой трезвой оценке происходящего, «замораживают» мысль, «отравляют» сознание. Думается, именно это позволило назвать автору историю жизни своего героя, исполненную настоящего драматизма и накала, «драмокомедией».

Питательной почвой «фатальности» Ивана Северьяныча Н. С. Лесков считал не только живучесть предрассудков в простонародной среде, но и то, что русскому человеку, по его мнению, чужда рассудочность, разумность, им управляет стихийно-эмоциональное начало⁸.

Это свойство прекрасно обнаруживается в поведении героя: большинство поступков, и хороших, и дурных, совершено им, по его же собственной оценке, неожиданно для него самого. А в силу неразвитости личностного самосознания и следуя стереотипам, он ищет объяснения во всеисильности рока, довлеющего над ним.

Намеренно подчеркивая связь характера «очарованного странника» с национальной стихией и «подведя» его в конце пути к традиционному для национальной культуры пониманию смысла жизни — в служении другим, Н. С. Лесков стремился истолковать противоречия сознания Ивана Северьяныча как коренные свойства русской психики вообще.

Таким образом, И. С. Тургенев и Н. С. Лесков исследовали

⁶ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т. 2. С. 220.

⁷ Там же. С. 336.

⁸ См.: Столярова И. В. В поисках идеала: Творчество Лескова. Л., 1978.

проблему «фатальности» как бы с двух сторон: первый — через социально-психологическое явление массовой культуры 1830-х гг., второй — погружаясь в самые недра и корни народной жизни, в ее исполненную тайного драматизма повседневность.

Так подтверждалась жизнеспособность подобного типа сознания, воспроизводимого русской действительностью на разных уровнях социального и национального бытия.

Дальнейшее развитие характера «фатального человека» шло по линии его психологического углубления при одновременном исследовании глубинной связи такой личности со всем строем, укладом русской жизни.

Подобное художественное осмысление проблемы характерно для бунинской повести «Суходол», написанной четыре десятилетия спустя, в период 1910-х гг., ознаменовавшийся активным ростом национального самосознания в стране.

Важно, что с самых первых строк повести И. А. Бунин «проводит» идею безоглядной привязанности своих героев к Суходолу, преданности ему: «В Наталье всегда поражала нас ее привязанность к Суходолу»⁹; «И не одна она страдала привязанностью к Суходолу. Боже, какими страстными любителями воспоминаний, какими горячими приверженцами Суходола были и все прочие суходольцы! В нищете, в избе обитала тетя Тоня. И счастья, и разума, и облика человеческого лишил ее Суходол. Но она даже мысли не допускала никогда, несмотря на все уговоры нашего отца, покинуть родное гнездо...» (3, 135—136); «Отец был беззаботный человек; для него, казалось, не существовало никаких привязанностей. Но глубокая грусть слышалась и в его рассказах о Суходоле» (3, 136); «В тяготенье к Суходолу, в обольщении его стариною долго жили и мы с сестрой» (3, 136).

Через эту почти патологическую, «роковую» привязанность художник пытается проникнуть в тайну «суходольской души», «над которой так безмерно велика власть воспоминаний, власть степи, косного ее быта, той древней семейственности, что воедино сливала и деревню, и дворню, и дом в Суходоле» (3, 136). Наиболее последовательно анализируя психологию главной героини Натальи, И. А. Бунин настойчиво проводит мысль о том, что «вся ее прекрасная и жалкая душа» была порождена Суходолом, владевшим «всей ее жизнью». Усиливает эту мысль сопоставление судьбы Натальи с судьбами других суходольцев.

Главным принципом сюжетно-композиционной организации текста у художника становится принцип «возвращающегося» повествования, благодаря которому моделируется общая «суходоль-

⁹ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 3. С. 133. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

ская» атмосфера, очаровывающая и отталкивающая одновременно. Так, принципиальное значение приобретает в повести обращение в пейзаже к постоянным мотивам тишины и грозы, художественно воплощающее идею мира замкнутого, невосприимчивого к «голо-сама» реальности. Сам образ и строй жизни в усадьбе — это своего рода ключ к пониманию феномена «суходольской души».

Если обратиться к наиболее разработанному образу главной героини — Натальи, то оказывается, что основу характера и поведения составила взятая ею роль исполнительницы своей роковой судьбы. «Бытовой фатализм» как психологический комплекс внутренней жизни, постепенно подчиняющий себе всю жизнедеятельность Натальи, является для нее утешением при неразделенной страсти, выполняя функцию психологической защиты. Любовь к барину переживается ею как что-то необычное, как знак того, что она отмечена «губительным перстом» божьим, а, следовательно, все, что совершается с нею и даже предчувствуется, воображается, есть «нечто неминуемое», чему и противиться-то нельзя.

Так вместо реальной оценки душе и поведению дается ложный ориентир, который, возможно, прибавляет ощущения собственной значительности, но уводит от процесса истинного познания себя и мира: «Когда же стала она обдумывать сны, то в голову стало приходить, что девичьи годы ее кончены, что судьба ее уже определена, — недаром ей на долю выпало нечто необычное, любовь к барину! — что ждут ее еще какие-то испытания, что надо подражать хохлам в сдержанности, а богомолкам — в простоте и сми-рении! И так любят суходольцы играть роли, внушать себе непре-ложность того, что будто бы должно быть, хотя сами же они и вы-думывают это должное, то взяла на себя роль и Наташка» (3, 171).

Жизнь превращается в страстное исполнение взятой роли: она истово подражает всему тому, что напоминает ей свой, самой себе созданный образ: «...подражала Федосье, считая себя тоже нянь-кой — нянькой и подругой больной барышни...»; «подражая ба-бам, смотрела на него (юродивого Дроню. — Н. П.) так, как и по-лагается смотреть на божьих людей: тупо и жалостно» (3, 174, 177). И при этом все ждет каких-то «неминуемых бед», наконец, находя подтверждение своим ожиданиям в появлении Юшки, кото-рый был для нее «страшен, страшен», но «думать не смела она ни противиться, ни просить защиты у господ, у дворни, как не сме-ла противиться барышня дьяволу...» (3, 181).

«Фатальность» героини и ее восприимчивость к «ролям» жи-дятся на отсутствии всякого самоограничения и разумного анали-за, на той «эмоциональной избыточности», которая проявляется в самом отношении Натальи к усадьбе и ее обитателям. Художник превосходно передает это: «У нее отнялись ноги от радости», когда

она увидела Бодулю, приехавшего за ней в Сошки; «весь долгий день на пути к Суходолу прошел в **жутком ощущении...**», «а как **забилося сердце**, когда увидела она выгон, ряд изб — и усадьбу...»: «Все вокруг было мирно, просто, обычно — все необычное, все тревожное становилось только в ее **уме, который и совсем помутился**, когда шибко покатила телега по широкому двору... когда впервые после двухлетнего пребывания в избе она вошла в прохладный дом...» (3, 171—173).

Сила и глубина эмоциональных реакций Натальи, наслаиваясь на невыработанность у нее сознательного, оценочного отношения к окружающему, обуславливают и такую черту ее психологического облика, как «заражаемость». С полной самоотрешенностью и самоотдачей откликается Наталья на непонятные ей слова колдуна Клина, которого привозили к барышне: «И чувствовала Наталья, что нет и не может быть более ужасных слов, чем эти, сразу переносящие **всю ее душу куда-то на край дикого, сказочного, первобытно-грубого мира**. И нельзя было не верить в силу их...» (3, 175—176). Барышня же «все больше заражала ее своими страхами, ожиданием бед — и тем, что держала она в тайне» (3, 176).

Развиваясь на почве страстно-эмоционального отношения к миру, «бытовой фатализм» становится для героини дорожкой самой реальной жизни: она играет роль до конца — и платит за нее своей несостоявшейся судьбой. Такой последовательностью Наталья близка тургеневскому Теглеву, который пошел на самоубийство, чтобы, пусть таким крайним способом, защитить свое выдуманное «я». Правда, природа «фатальности» героя И. С. Тургенева иная: она носит у него скорее головной характер, являясь формой проявления эгоистического сознания. И в этом плане страстная Наталья, «зараженная» Суходолом, напоминает «очарованного странника». Однако та фанатичность, с которой вступает героиня на путь самообмана и идет по этому пути, фанатичность, лишаящая ее здравого смысла, все-таки в большей степени роднит ее с Теглевым.

Наделив крестьянское сознание выраженным комплексом «бытового фатализма» и подчеркнув его гипертрофированный характер, Бунин-художник еще более заостряет мысль о коренном значении этого комплекса для русского человека. Психологически точно показывает, насколько он губителен для человека.

Более того, через показ иллюзорного сознания своего героя художник, думается, стремится разобраться и в существе его привязанности к Суходолу. Не является ли сама эта привязанность иллюзией, бегством в придуманный мир?

В ранней редакции «Суходола» есть суждение, отражающее логику размышлений автора и публицистически заостряющее те идеи, которые «питают» сложную образную ткань художественного мира повести: «В несколько лет — не веков, а лет — дотла разру-

шилось то подобие благосостояния, которым так величалась наша старина. В чем же причина тому? Да не в том ли, что не устояли там были, а косность? Не в том ли, что гибель вырождающегося сухоходльца шла как раз навстречу его душе, его жажде гибели, самоуничтожения, разора, страха жизни» (3, 426).

Преданность Суходолу, утратившему живые традиции жизни, обретает у бунинских героев форму духовной «беспамятности». Это мешает их подлинному самоопределению, толкает на поиски ложных «смыслов».

Таковыми «смыслами» у Натальи и тети Тони становятся их фаталистическое мироощущение, у Петра Петровича — стремление утвердить себя в качестве настоящего хозяина — спасителя «чести Хрущевых, родового гнезда, родовой усадьбы». Груз ложного «смысла» оказывается «роковым» для сухоходльца, пробуждает саморазрушительные начала его души, оборачивается безумием или нелепой гибелью.

Таковы, по мнению писателя, последствия иллюзорного чувства связи с «родным гнездом», являющегося «продолжением» в русском человеке косности, «глухой Руси».

Показывая историческую, социальную и нравственную несостоятельность фаталистического отношения к миру и рассматривая его с позиции общих закономерностей национальной жизни, И. А. Бунин, таким образом, блестяще подтвердил в «Суходоле» угаданную его предшественниками опасность, способную завести в тупик не одно поколение русских людей.

Л. Н. ЖИТКОВА
Уральский университет

РУССКАЯ КРИТИКА XIX в. В ФУНКЦИОНАЛЬНОМ АСПЕКТЕ (К проблеме типологии)

Общепринятой в литературоведении типологией литературной критики является типология по идейно-концептуальному признаку (декабристская критика, славянофильская, революционно-демократическая и т. д.) или методологическому («реальная» критика, «эстетическая», «органическая» и т. д.). Однако критика формируется также на функциональной основе в системе отношений литература — критика — читатель, следовательно, целесообразно исследовать ее в аспекте этих отношений, их типологии¹.

¹ По данной проблеме см.: **Прозоров В. В.** Читатель и литературный процесс. Саратов, 1975; **Книгин И. А.** Литературно-критическая деятельность Л. Е. Оболенского: Дис. ...канд. филол. наук. Саратов, 1987. С. 72—109; **Пивоварова Л. М.** Газетная критика // Русская литературная критика 70—80-х гг. XIX в. Казань, 1986; и др.