



П. М. БИЦИЛЛИ

Возрождение Аллегии

<Фрагменты>

По поводу моей статьи «Заметки о Толстом» (Совр. зап. LX) И. А. Бунин писал мне, что он никогда не читал толстовского «Дьявола» и был поражен сходством параллельных мест в этом рассказе и в «Митиной любви», которые я там привел. Свидетельство И. А. Бунина исключительно важно и ценно. Оно убеждает в том, что общность «родимых пятен» не всегда является признаком прямой зависимости одного художника от другого. Значит ли это, что от метода исследования таких «пятен» нужно отказаться? Конечно, нет. Это значило бы отказаться от всяких попыток восстановления генезиса художественных произведений, — как и всех проявлений человеческой деятельности, — т. е. от истории вообще. Ведь вся работа историка сводится, в сущности, к этому — ибо, в отличие от естествоиспытателя, историк, подобно судебному следователю, лишен единственной возможности выяснить что-либо наверняка: возможности экспериментирования. Факт, удостоверенный И. А. Буниным, свидетельствует о другом: о реальности гегелевского «объективного духа». Легко понять, что это только расширяет возможности применения метода исследования «родимых пятен» и что значение этого метода далеко не ограничивается тем, что, пользуясь им, мы в состоянии делать более или менее основательные догадки относительно источников того или другого художественного произведения. Обнаружение таких источников представляет, само по себе, лишь узкоспециальный интерес. Важно же это постольку, поскольку приближает нас к пониманию творческого замысла художника*. Безразлично, каково происхождение одинаковых «родимых пятен»

* См. об этом правильные соображения в книге А. Бема «У истоков творчества Достоевского», 1936. Предисловие (*Примеч. П. Бицилли*).

у двух — или нескольких — художников: говорят ли они о, так сказать, «физическом родстве» или являются результатом совпадения — их наличие обусловлено какой-то общностью духовного опыта. Сопоставляемые так художники как бы взаимно освещают друг друга, содействуют тому, чтобы мы могли уловить у каждого из них то «необщее выражение лица», о котором говорит Баратынский, увидеть, какие именно черты составляют это своеобразие их облика.

Сказанного достаточно, чтобы понять цель эксперимента, который я сейчас предложу сделать читателю, — не над авторами, конечно, о которых будет речь, ибо это невозможно, а над самим собою. Вот описание некоего «похода», во время которого кто-то, изменив начальнику, отпустил многих настоящих солдат и заменил их оловянными. Начинается атака... Оловянные солдатики не трогаются с места, — «и так как на лицах их... черты были нанесены лишь в виде абриса, и притом в большом беспорядке, то издали казалось, что солдатики иронически улыбаются». Но дальше произошло что-то совсем необыкновенное. Постепенно, на глазах у всех, солдатики (оловянные) начали наливаться кровью. «Глаза их, доселе неподвижные, вдруг стали вращаться и выражать гнев; усы, нарисованные вкривь и вкось, встали на свои места и начали шевелиться; губы, представлявшие тонкую розовую черту, которая от бывших дождей почти уже смылась, оттопырились и изъявляли намерение нечто произнести. Появились ноздри, о которых прежде и в помине не было, и начали раздуваться и свидетельствовать о нетерпении».

Другой эпизод оттуда же (зашифровываю в дальнейшем имена, чтобы не навести читателя на след). Х., любитель покушать, соблазнился головой Y.; он все принимает к ней, как к чему-то съедобному; «...наконец, очутившись однажды с Y. глаз на глаз, решился. — Кусочек! — стонал он перед Y., зорко следя за выражением глаз облюбованной им жертвы. При первом же звуке столь определенно сформулированной просьбы Y. дрогнул. Положение его сразу обрисовалось с той бесповоротной ясностью, при которой всякие соглашения становятся бесполезными. Он робко взглянул на своего обидчика и, встретив его полный решимости взор, вдруг впал в состояние беспредельной тоски. Тем не менее, он все-таки сделал попытку дать отпор. Завязалась борьба, но Х. вошел уже в ярость и не помнил себя. Глаза его сверкали, брюхо сладостно ныло. Он задыхался, стонал, называл Y. душкой, милкой... лизал его, нюхал и т. д. Наконец, с неслыханным остервенением бросился Х. на свою жертву, отрезал ножом ломоть головы и немедленно проглотил. За первым ломтем последовал другой, потом третий, до тех пор,

пока не осталось ни крохи. Тогда У. вдруг вскочил и стал обтирать лапками те места своего тела, которые Х. полил уксусом. Потом он закружился на одном месте и вдруг всем корпусом грохнулся на пол». Оказалось, что голова у него была фаршированная.

Из другого произведения того же автора: некий бедный молодой человек попадает в лапы двух жуликов. Они зовут его с собою в ресторан, обещая угостить его. Напоивши его, скрываются, похитив его верхнюю одежду и, конечно, не заплатив по счету. У него денег на это нет. Вызывают полицию, ведут его в участок. «Набольший» обращается к нему с укоризненной речью: «Речь его была проста и безыскусственна, как сама истина, а между тем не лишена и некоторой соли, и с этой стороны походила на вымысел, так что представляла собою один величественный синтез, соединение истины и басни, простоты и украшенного блестками поэзии вымысла. — Ах, молодой человек, молодой человек! — говорил набольший: — ты подумай, что ты сделал! Ты вникни в свой поступок, да не по поверхности скользи, а сойди в самую глубину своей совести! Ах, молодой человек, молодой человек!»

Я предлагаю читателю здесь остановиться и, не заглядывая дальше, спросить себя: откуда эти отрывки? Что они собою напоминают? Я уверен, что каждый ответит: это — из каких-то рассказов Сирина; из каких-то вариантов «Приглашения на казнь». На самом деле это — Салтыков. Первые два отрывка из «Истории одного города», последний из «Запутанного дела». Следовало бы привести этот эпизод целиком — как попадает Иван Самойлыч, как его ведут, как по дороге его задирают прохожие («Что, видно, ваша милость прогуливаться изволите?.. Ги-ги-ги! — отозвался известный Ив. Самойлычу голос девушки, жившей своими трудами. — Наше вам почтение! — подхватил близ стоявший белокурый студент...»), как его не то привели, не то продолжают вести («действительность» все время перемежается с бредом): сходство с соответствующими эпизодами «Приглашения на казнь» поражает.

Еще один, обратный, эксперимент, который могли бы проделать надо мною самим. Если бы мне, до того как я прочел «Приглашение на казнь», прочли отрывок оттуда, где идет речь о том, как стали гнить от сырости книги юродской библиотеки, помещающейся на барже, и как поэтому пришлось отвести реку, я бы подумал, что это какое-то забытое мною место из «Истории одного города».

Гениальный, но неудобочитаемый Салтыков теперь почти всеми забыт. Вот, должно быть, отчего, когда пишут о Сирине, вспоминают как его, так сказать, предка — Гоголя, Салтыкова же — никогда. Близость Сирина к Гоголю бесспорна. <...>

Но Гоголь несравненно осторожнее, сдержаннее, «классичнее» в пользовании приемами «романтической иронии». В разработке гоголевских стилистических схем, основанных на намеренном различении «живого» и «мертвого», имеющих целью подчеркнуть бездушность «одушевленного», делимость «неделимого», индивида, Салтыков и Сирин идут дальше его: «Когда Иван Самойлович явился в столовую, вся компания была уж налицо. *Впереди всех торчали черные как смоль усы дорогого именинника; тут же, в виде неизбежного приложения, подвернулась и сухощавая и прямая, как палка, фигурка Шарлотты Готлибовны; по сторонам стояли...*» и т. д. Этот отрывок из «Запутанного дела» удивительно похож по своему тону на описание посещения Цинцинната его родственниками. Если после «Приглашения на казнь» и «Истории одного города» перечесть Гоголя, то его «мертвые души» начинают казаться живыми. Дело не только в том, что Ковалев приходит в отчаяние, потерявши нос, тогда как глуповские градоначальники преспокойно живут, один с органчиком в голове, которую он на ночь снимает с себя, другой — с фаршированной головою; или что гоголевские герои всегда сохраняют свое тождество, тогда как Родриг Иваныч то и дело скидывается Родионом; главное — в словесных внушениях, какими читателю передается видение мира у Гоголя, у Салтыкова и у Сирина. Гоголь не сказал бы, что градоначальник стал «потирать *лапками*» свою голову, как сказал Салтыков (см. выше) и как *мог бы* сказать Сирин (аналогичных словосочетаний у Сирина сколько угодно). Далее, речи Гоголя совершенно чужда та, характерная для Салтыкова и Сирина, смесь «ученого», холодно-торжественного или приподнятого слога с «тривиальностями», которая усугубляет мертвенную жуткость и гротескную уродливость салтыковских и сиринских образов; в его речи меньше элементов вышучивания, издевательства, пародирования, чем в речи двух последних.

Все до сих пор сделанные сближения относятся к области стилистики; они свидетельствуют об общности настроения, «тона», «колорита» у Салтыкова и у Сирина. Это еще вряд ли «родимые пятна». Но вот одно место из «Господ Головлевых», какое могло бы быть отнесено к этой категории. Умирает брат Иудушки, Павел. Мать представляет себе, как явится Иудушка на похороны, как он будет притворяться, что скорбит, как примется за проверку наследства — «И как живой звенел в ее ушах... голос Иудушки, обращенный к ней: А помните, маменька, у брата *золотенькие запоночки* были... хорошенькие такие, еще он их по праздникам надевал... И куда только эти запоночки девались — ума приложить не могу!» А в «Приглашении

на казнь» адвокат Цинцинната, только что приговоренного к смерти, вбегает в его камеру, расстроенный, взволнованный: оказывается, он — потерял *запонку!* Что это? Совпадение? Бессознательная ре-минисценция? Не решаюсь сказать.

Я не ожидал, что набреду на все эти «сиринские» черточки у Салтыкова, тогда, когда после «Приглашения на казнь», перечитал «Отчаяние» и вдруг вспомнил одно место из «Господ Головлевых» — почти единственное, что осталось в памяти от давно читанного Салтыкова: как Иудушка, дойдя до последней степени духовного падения, отдается «запою праздномыслия», «умственному распутству»: «Запершись в кабинете... он изнывал над фантастической работой: строил всевозможные, несбыточные предположения, учитывал самого себя, разговаривал с воображаемыми собеседниками и создавал целые сцены, в которых *первая случайно взбредшая на ум личность являлась действующим лицом*». Вспомнилось это место мне тогда, когда я понял, что Феликс, «двойник» Германа, — не что иное, как такая — не реально встреченная (Ардальон прав — *в реальном мире «двойников» не бывает*)*, а именно «случайно взбредшая на ум личность», — и это дало мне ключ к пониманию не только «Отчаяния», но и всего творчества Сирина, так что то, что до сих пор казалось мне у него виртуозничаньем, щеголяньем словесным мастерством или, в лучшем случае, нерасчетливым расходом творческих сил — все это представилось мне строго обусловленным общим замыслом, художественно оправданным и необходимым.

Если отнести к «Отчаянию» как к обыкновенному роману, англ. — fiction, т. е. пусть вымышленная, но все же действительность, — то его можно толковать по-разному. Все одинаково «реально»: Герман действительно встречается Феликса, похожего на него самого, действительно не догадывается, вопреки очевидности, что его жена живет с Ардальоном, и замышляет преступление, чтобы окончательно обеспечить свое «счастье». Или: Герман знает об измене жены, но не хочет самому себе сознаться в этом и решается на убийство Феликса в надежде, что этим как-нибудь восстановит «семейный уют». Или, наконец, в отчаянии от измены жены, он создает в своем воображении Феликса и все, что следует. Если так, то это — плохой

* Ср. разговор Голядкина с слугою Петрушкой в «Двойнике»: «...добрые люди... без фальши живут, и подвое никогда не бывают...» Связь рассказа Достоевского с «Носом» слишком известна (см. Бем, назв. работа). «Нос» в преломлении Достоевского становится двойником своего обладателя. Сирин, вслед за Достоевским, разрабатывает в том же направлении гоголевскую тему (*Примеч. П. Бицилли*).

роман, ибо житейски отношения не могут быть сведены к схеме неопределенного уравнения, сколь бы ни были они сложны и сколь бы ни изобиловали внутренними противоречиями. Однако все это имеет силу лишь при том условии, что Герман — подлинный человек. А что, если он — «Иудушка»? Иудушка — нравственный *идиот*, в буквальном значении этого слова («идиот» — человек, существующий духовно «сам по себе», вне «среды», в пустом пространстве, т. е. *не человек*). Его характеристика — та «гносеологическая гнусность», «непроницаемость», за которую Цинцинната приговаривают к смерти. Для такого человека — не-человека — нет разницы между реальными людьми и порождениями его фантазии. Все они — и он сам — помещены для него в той плоскости, в какой законы логики жизни уже не действуют. Никто лучше Салтыкова не охарактеризовал этого состояния сознания: «Существование (Иудушки) получило такую полноту и независимость, что ему ничего не оставалось желать. Весь мир был у его ног... *Каждый простейший мотив он мог варьировать бесконечно*, за каждый мог приниматься сызнова, разрабатывая всякий раз на новый манер». Это потому, что идиот-Иудушка не подзревает о том, что, пусть и бессознательно, лежит в основе сознания всякого настоящего человека: о *необратимости* жизненного потока и *единственности* каждого мгновения, результата тех «сцеплений», о которых говорил Толстой, результата *необходимого, неизбежного*, сколь бы сами эти «сцепления» ни были, с житейской, обыденной точки зрения, случайны, и, значит, обладающего своим *смыслом*.

Та лже-жизнь в пустом, призрачном мире, какую живут Иудушка и Герман, имеет, подобно подлинной жизни, свои, особые законы, какую-то свою дурацкую, дикую, нам непонятную логику. Не случайно, начавши перечитывать Салтыкова с того места, которое можно считать, так сказать, отправным пунктом духовного пути Иудушки, я сразу напал на следы, словно оставленные каким-то сирийским персонажем. Нет необходимости утверждать, что Сирий находится под влиянием Салтыкова. *Одного* «родимого пятна» (запонки) еще недостаточно для этого. Совпадения в данном случае могут быть обусловлены одинаково глубоким проникновением обоих авторов в сущность этой лже-жизни и ее лже-логики.

Это можно подкрепить еще одним наблюдением. Есть у Салтыкова произведение, по замыслу, казалось бы, ничего общего не имеющее с вещами Сирина: «Дневник провинциала в Петербурге». Вначале это что-то вроде настоящего дневника, конечно, в салтыковском духе, т. е. сбивающегося постоянно на сатиру в стиле Свифта, где карикатура сплошь да рядом намеренно доводится до неправдопо-

добия. «Провинциал» становится жертвою какой-то мистификации, сбивающей его с толку. Реальный мир превращается для него в призрачный: «Теперь, после двух сыгранных со мною фарсов, я не могу сесть, чтобы не подумать: а ну как этот стул вдруг подломится подо мной! Я не могу ступить по половице, чтоб меня не смущала мысль: а что, если эта половица совсем не половица, а только подобие ее?.. Есмь я или не есмь? В номерах я живу или не в номерах? Стены окружают меня или некоторое подобие стен?..» (До чего этот тон напоминает сирийский!) Следует описание одной такой мистификации: «международный статистический конгресс», оказавшийся совещанием политических заговорщиков. Они попались, и их судят. Судья (который *«разыгрывал презуса»*) обращается к подсудимым: «Господа! Вы обвиняетесь в весьма тяжком преступлении, и только вполне чистосердечное раскаяние может облегчить вашу участь. Наши обязанности относительно вас очень неприятны, но нас подкрепляет чувство долга — и мы останемся верны ему... Тем не менее мы очень сознаем, что ваше положение не из приятных, и потому постараемся по возможности облегчить его. Покуда вы не осуждены законом — вы наши гости, *messieurs!* («Судоговорение» происходит в *Hotel du Nord*. — П.Б.)... Теперь господин производитель дел отведет вас... в особенную комнату и велит подать вам по стакану чаю...» Затем идет допрос и новое заседание: «...двери отворились, и нас пригласили в залу, где уже был накрыт стол на сорок кувертов, по числу судей и обвиненных. — Ну-с, господа, сказал лже-презус: мы исполнили свой долг, вы — свой. Но мы не забываем, что вы такие же люди, как и мы. Скажу более: вы наши гости, и мы обязаны позаботиться, чтобы вам было не совсем скучно. Теперь, за куском сочного ростбифа и за стаканом доброго вина, мы можем вполне беззаботно предаться беседе о тех самых проектах, за которые вы находитесь под судом. Человек! ужинать! и вдоволь шампанского!» Надо ли напоминать о разговорах Цинцинната с мосье Пьером, о «чествовании» его «отцами города» накануне казни? В «Дневнике провинциала» есть немало других мест, которые не в сюжетном отношении, но по тону удивительно схожи с различными эпизодами «Приглашения на казнь». Этот-то тон, отражающий общую Салтыкову и Сирину интуицию, бредовое состояние сознания их персонажей («Дневник» постепенно превращается в настоящий бред) и кажется той «темой» — в широком значении этого слова, — из которой выросли их произведения.

Всякое подлинно художественное произведение зачинается и слагается в душе художника более или менее бессознательно, — и знаменитое предисловие Эдгара По к «Ворону», надо думать, не что иное,

как реконструкция сознанием, уже *post factum*, бессознательного творческого процесса. Но, разумеется, мыслим и другой путь: можно начать с рефлексии о своей интуиции и затем, путем последовательного рассуждения, построить систему символов, в которых всего осязательнее будет воплощена идея увиденного сознанием мира. Создавшееся так произведение будет художественно недостаточным, лишенным элементов того, благодаря чему создание настоящего искусства сперва покоряет нас себе, а затем уже осмысливается, «расшифровывается», в нашем сознании, и все же: схемы символов, возникших таким способом, будут совпадать с теми, какие истинным художником были *увидены*.

<...> Духовный опыт Гоголя, Салтыкова, Сирина должен расцениваться как такой, в котором им открылся известный аспект не их именно личности, а человека вообще, жизни вообще. Тема человеческой «непроницаемости» — вечная тема. То же, что в наше время она подверглась разработке с такой беспримерной художественной последовательностью и что на этом пути — мы видели это — два писателя, столь различные между собою и по характеру, и по размерам творческого дара, как Сирин и Селин, оказались шагающими рядом, доказывает, что тема эта — тема самой нашей эпохи, эпохи еще не изжитого, доведенного до крайности; разлагающего личностность индивидуализма и вместе обезличивающего, бесчеловечного, бездушного коллективизма. У остающихся «*au-dessus de la mêlée*» * уже нет, у вовлеченных в «*mêlée*» еще нет никаких объективно значимых регулятивов, нет *религии* — в широком смысле этого слова. Одни верят в то, во что им внушено верить, другие — сознательно отрекаются от какой бы то ни было веры именно потому, что она — *общая* вера. «Я не могу, не хочу в Бога верить, — восклицает герой «Отчаяния», — еще и потому, что сказка о нем — не моя, чужая, всеобщая сказка, — она пропитана неблагоприятными *испарениями* миллионов людских душ, *повертевшихся в мире и лопнувших*» (замечу кстати, что и к этому месту есть, отдаленная впрочем, параллель в «Господах Головлевых»: «Таких людей довольно на свете и все они живут особняком... лопааясь под конец, *как лопаются дождевые пузыри*»).

Некоторые видят в «Приглашении на казнь» своего рода утопию наизнанку вроде уэллсовской, образ будущего, окончательно изуродованного всяческими «достижениями» мира. Это, разумеется, ошибка. В такой утопии Цинциннат отправился бы на казнь не в коляске,

* Над схваткой (*фр.*) — *Ред.*

а в автомобиле или на аэроплане. Это утопия в буквальном смысле слова, и вместе *ухрония*. Это мир вообще, как Цинциннат — человек вообще, *everyman*. Сирий искуснейшим образом сплетает бытовые несуразности, для того чтобы подчеркнуть это, подобно А. Гиде'у в его «*Voyage d'Urien*»*. Носители вечных «человеческих» качеств, тех, которые относятся к «нечеловеческому» в человеческой природе, его «человеки вообще», подобно героям Гоголя и Салтыкова, а также и носителям сверхчеловеческих качеств Достоевского, никогда и нигде, ни в какую эпоху не могут быть реальными, конкретными людьми. Это воплощения «идей», аллегорические фигуры.

<...> Возрождение, казалось бы, давно обветшавшего и забытого «жанра» аллегорического искусства характерно для нашего времени. Условие этого искусства — некоторая отрешенность от жизни. «Иносказание» связано с отношением к жизни как своего рода «инобытию». Аллегорическое искусство процветало в эпоху кризиса Средневековья, когда старая культура отмирала, а новая еще не пробилась на свет. В наши дни возобновляются старые художественные мотивы аллегорических повествований (мотив «странствования» души, — *Voyage au bout de la nuit*** / *Voyage d'Urien*); и при чтении Сирина то и дело вспоминаются образы, излюбленные художниками исходящего Средневековья, апокалипсические всадники, пляшущий скелет. Тон, стиль — тот же самый, сочетание смешного и ужасного, «гротеск». «Новым средневековьем» назвал нашу эпоху Бердяев, имея в виду присущие ей тенденции к восстановлению органического строя общества. Но история движется диалектически, через ряд вечно возникающих противоречий; новое возникает в результате распада старого — и с этой точки зрения столь же применимо к нашей эпохе название «осень средневековья», как зовет один историк*** полосу, прожитую Европой в XIV–XV веках.



* «Путешествие Уриана» Андре Жида (фр.). — *Ред.*

** «Путешествие на край ночи» (Ф. Селина) (фр.). — *Ред.*

*** J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters* (*Примеч. П. Бицилли*).