Малиновский А. Т.

УДК 82-7:7.035:17.023.31“71”

ФУНКЦИИ ПАРОДИРОВАНИЯ В ОТОБРАЖЕНИИ ПРОЦЕССА ЭВОЛЮЦИИ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

Механизмом осмысления диалогического конфликта в «Обыкновенной истории» является пародирование, обнаруживающее свою конструктивно-рефлективную сущность в моделировании реальности на основе дискредитирования сентиментально-романтического дискурса. Отсюда становится понятной генетическая связь гончаровского романа с предшествующей романтической поэтикой и эстетикой. На первый взгляд, такая связь неустойчива и вполне релевантна. Но то, что было планом выражения в пародируемом произведении, становится планом содержания в пародирующем. По мнению Ю. Тынянова, пародийный эффект заключается в «применении старых форм в новых функциях» [1, 310]. Благодаря этому пародия становится разновидностью диалогического слова, позволяющего понять механизм функционирования изжившего себя романтического текста, обретшего статус дискурса в иной поэтической реальности. Движение от общего к единичному, от целого текста к составляющему его дискурсу создает возможность его интерпретации, которая осуществляется, впрочем, в другой последовательности. Романтический дискурс осмысляется с позиции иноприродного ему реалистического текста.

Сюжетное движение романа предстает в виде «противоборства стилей» (Е. Эткинд), пародируемого и пародирующего. Вначале пародированию подвергается сентиментальная проза с её слезливостью, чувствительностью и приверженностью фетишам. В повествование включается письмо Марьи Горбатовой, насыщенное устойчивыми элементами идиллического быта, ландшафта и сентиментальной знаковости (озеро, сорванные на нем желтые цветы, засушенные затем на память, ленточка, вытащенная из комода, подушка с вышитым на ней арапом с двумя собаками). Всё это воссоздает чувствительность сентиментальной героини, живущей в уединении и вспоминающей первую любовь. Её письму присущи незавуалированность авторской позиции и оценочность, характеризующие поэтику сентиментального произведения (так, по

мнению героини письма, все мужчины – изверги). Пародийный эффект усиливается введением внешних делимитаторов. Во-первых, это письмо из провинции, и его содержание наряду с двумя другими письмами вызывает у Петра Адуева лишь усмешку. Во-вторых, письмо вводится в качестве самостоятельного фрагмента, который, впрочем, прерываясь комментариями дяди, дробится на отдельные отрывки. Адуев хмурится, пропускает строки и, наконец, словно следуя завету Горбатовой, сохраняет письмо в корзинке для коллекции. Если Марья Горбатова остается верной сентиментальным идеалам, то Александр Адуев сразу же отступает от канонов локального мира: его не устраивает теснота домашнего очага и деревенская жена, окруженная детьми. Хотя он и клянется Софье в верности, но все же мечтает о «колоссальной страсти» и «благородной деятельности». Простояв перед Медным всадником, Александр, в отличие от испытавшего ужас пушкинского Евгения, проникается восторгом, ощущая себя «гражданином нового мира».

Но сакрализованные романтические ценности подвергаются пародированию. Сначала пародируется романтический дуализм, выражающийся в противопоставлении высокого и низкого. Романтическое произведение, строясь на антитезе, состоит из «устойчивых ситуаций, являющихся по своей сути мотивами» [2, 134]. Подобные мотивы-ситуации, вычленяясь из романтической поэтики, становятся объектом пародирования в романе Гончарова. Так, Александр в письме другу сравнивает своего дядю с демоном («я иногда вижу в нем будто пушкинского демона»). Затем эта ассоциация вновь всплывет, когда влюбленный герой захочет отгородить свой мир от отравляющего скептицизма Петра Ивановича («Не демон ли это, посланный мне судьбою? Зачем отравляет он желчью мое благо? Он убьет, заразит своей ненавистью мою любящую душу, развратит её»). Демон в романтической поэзии 1830-х гг. отождествлялся с рационалистической личностью, характеризующейся скептицизмом, которому противопоставляется поэтический идеал. Ещё раньше, в первой половине 1820-х гг. в пушкинском творчестве романтизм становится отрицанием, принимающем вид демонизма. Герой чернового наброска «Бывало, в сладком ослепленье» (1823) идеально настроенный юноша, веривший избранным душам, рассказывает о происшедшей в нем перемене: «... беспечное незнание Лукавый демон возмутил... Я стал взирать его глазами...». Однако отношения дяди и племянника в «Обыкновен-

ной истории» складываются по схеме пушкинского стихотворения «Демон», герой которого воспринимает «злобного гения» лишь извне, внутренне остраняясь от него. Адуеву становится ближе позиция такого героя, поскольку она означала неприятие демонизма и самой рефлексии, ведущих к раздвоенности. Ведь воссоздается тот этап в духовном развитии героя, который характеризуется сознанием единства человека и мира. Но следует отметить, что проецирование ситуации встречи с демоном само по себе уже является пародийным. Петр Адуев является «злобным гением» лишь в сакрализованном контексте, обусловленном мировосприятием Александра и опосредованным романтической литературой. На самом деле дядя – «не демон, не ангел, а человек, как все». В письме, которое он диктует Александру, романтический дуализм, как бы выворачиваясь наизнанку, превращается в рационалистический монизм, лишаясь тем самым своей сакральной сущности.

Десакрализации подвергается и раннее стихотворение самого Гончарова, написанное в романтическом духе и проникнутое мистицизмом. Здесь пародируется подражательность чувств и, главным образом, план их выражения, воссоздающий черты шиллеровско-байронической поэтики. Стихотворение «Отколь порой тоска и горе...» предстает в виде перепева, использующего элементы «иррациональной образности» (А. Лосев). Например, тишина небес «ужасна и страшна», в луне «погребена от века тайна роковая», звёзды «хранят коварное молчание», мир полон зла. Воссоздаются не столько сами явления, сколько душевное состояние, соотнесенное с этими явлениями посредством метафорического ряда. При этом речь идет о невыразимости внутреннего через внешнее («И грусти той названья нет»). Но существует потусторонний мир, единственно истинный в силу того, что в нем можно найти объяснение той сложности и невыразимости чувств, которые испытывает поэт. Поскольку «иррациональное обязательно тождественно с абсолютным разумом» [3, 142], то становится понятной стилистика мистического символизма, которым проникнуто стихотворение. Следует отметить, что здесь интерпретация романтического дискурса усложняется. Сначала Гончаров создает свой вариант романтического текста – перепев. Включение его в роман ведет к ироническому переосмыслению собственного раннего творчества. Пародируется собственное произведение, но так как этим произведением является перепев, в котором уже содержались элементы «чужого» текста, то становится понятным эффект

двойного освещения, саморефлексия. В результате пародия является метаописанием собственного творчества, с одной стороны, и вместе с тем литературы целой эпохи. Образ дядюшки, во многом отвечавший дидактической установке писателя, позволяет обнаруживать «пародийный механизм, осваивающий художественную реальность пародируемого произведения» [4, 86]. Поэтическая реальность стихотворения «Отколь порой тоска и горе...» дискредитируется прозаическим её комментированием. Читая стихотворение Александра, Петр Иванович замечает прежде всего шаблонность образного ряда («Луна непременно: без неё никак нельзя! Если у тебя тут есть *мечта и дева* — ты погиб»).

Кстати, эти шаблоны Александр переносит в свою жизнь, моделируя её, таким образом, по законам литературного произведения. Воссоздается такая черта миропонимания, как романичность, ведущая к жизнетворчеству, «преднамеренному построению в жизни художественных образов и эстетически организованных сюжетов» (Л. Гинзбург). Узнав о том, что Петр Иванович собирается жениться, герой ждет, что тот поведет себя, как предписывает традиция дружеского послания: «с друзьями за чашей помянете в последний раз веселую молодость...». Соотнося жизненные ситуации с литературным каноном, герой моделирует непротиворечивый образ человека на основании какой-либо черты-доминанты: Петр Иванович – «демон», Наденька – «ангел», граф Новинский – «соблазнитель».

В любовной истории Александра и Наденьки прослеживается пародия на поэтику романтического произведения. Воссоздаются ситуации не только жизненно типичные, но и более или менее узнаваемые с точки зрения их освоенности литературой. Эти ситуации предстают в перевернутом виде. Убеждённый в своей исключительности Александр сближается с обыкновенным человеком, а представленная Петром Адуевым и графом Новинским толпа обладает выраженным демоническим началом. Гармоническое существо, приближенное к идеалу («ангел») становится выражением той же толпы. «Колоссальная страсть» превратилась в «пигмеевскую комедию»...

Если Александр соотносит себя с целой эпохой сентиментальной и романтической литературы, то духовный облик Юлии Тафаевой сформирован под влиянием пушкинского текста. Героиня идентифицирует себя с Татьяной. «Она взяла себе за образец Татьяну и мысленно повторяла своему идеалу пламенные строки

Татьянина письма к Онегину, и сердце её билось, билось. Воображение искало то Онегина, то какого-нибудь героя мастеров новой школы – бледного, грустного, разочарованного». Здесь присутствует мотив восприятия наивного читателя, как и в романе Пушкина. Героиня осмысливает произведение Пушкина как романтический текст байронического типа и, таким образом, не улавливает иронии автора по отношению к романтической поэтике.

Ирония приоткрывается Александру, становящемуся скептиком и, вследствие этого, сближающегося с реальностью. Поэтому герой ведет себя как опытный истолкователь жизни. Вновь возникает онегинская ситуация: юная Лиза, читающая с увлечением Байрона, влюбляется в разочарованного героя и признается ему в любви. Под влиянием зарождающегося в герое влечения, он из разочарованного превращается в того, кто играет разочарованного a la Онегин. Герой дает советы, касающиеся «ненужной опытности» и предостерегает от чтения Байрона. Прослеживается параллель с художественной эволюцией Пушкина, для которого, по мнению А. А. Слюсаря, «преодоление романтического миропонимания началось с прямого выступления против байронизма» [2, 135]. Но поскольку поведение Александра принимает форму игры, на первый план выдвигается стилизация, ведущая, в свою очередь, к травестированию сентиментального героя (Эраста из «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина). Александр «стал походить на идиллического рыбака». Еще недавно, как и Эраст, он верил в родство душ, идиллическую любовь. В отличие от Эраста, он анализирует любовные отношения, смотрит на себя со стороны. Сознавая коварность своих намерений, герой, тем не менее, не может сдержаться. Таким образом, начав с игры в Онегина, он дошел до роли соблазнителя Ловласа. Как и герой Ричардсона, получив письмо от героини, Александр втайне от её отца приходит на свидание в сад около дома. Вновь конструируется симметричная ситуация: в первой части произведения, отождествляя графа Новинского с «соблазнителем», Адуев выступал в роли Ленского, в заключительной романической истории он сам становится соблазнителем, играющим в Онегина-Ловласа.

Игра стирает грань между стилем и стилизацией. Поэтому в попытке самоубийства герой искренен и в то же время в роли. Собираясь утопиться, он в соответствии с нормами чувствительной повести «посылал вздохи матери, благословил тетку и даже простил Наденьку». Игра возможна в ситуации разлада с жизнью, принимающей осознанное выражение на почве скептицизма. Скептицизм возникает в связи с осознанием несубстанциальности жизни, принимающей случайные, эмпирические формы. Адуеву становится близкой позиция Костякова, уподобляющего жизнь вещи. Но причастность внешнему миру не устраняет в герое противоречия между человеческим назначением и бессодержательностью собственной жизни. Отсюда печоринский мотив. Осознание неугаданности своего назначения обостряет трагизм ситуации и вместе с тем получает ироническое осмысление. Вместо высокого назначения исторического деятеля Адуев вынужден довольствоваться ролью частного лица. Оставаясь эмпириком, отвергающим общее, герой ограничивается экспериментами. Инсценируя литературное произведение, он играет роль соблазнителя, а затем самоубийцы. Но поскольку в иронии «одновременно присутствует элемент пародируемого текста и отрицание его как неадекватного способа выражения» [5, 143], то понятно, что внутренний разлад для Александра становится пограничным состоянием. Оно преодолевается в ситуации катарсиса, переживаемого героем на концерте знаменитого музыканта. При этом Адуев противопоставляет обособленному «я» артиста, поклоняющегося толпе и, следовательно, причастного к бытию человечества. Уяснение характера связей индивидуальности с человечеством выдвигает проблему цельности. Но её обретение связывается на этот раз с возвращением к естественному состоянию. Прощаясь с городом, Александр цитирует стихотворение Пушкина «Художник-варвар кистью сонной», в котором утверждается идея обновления человеческой души. Подобно картине, с которой исчезают «варварские» краски, сменяясь «прежней красотой», человеческая душа, пережив разлад, вновь возвращается к «виденьям первоначальных, чистых дней». Обретая покой в родном поместье, в котором сохранилась патриархально-идиллическая «дикость», Александр тем самым становится на позиции руссоизма. Следуя «Цыганам» Пушкина, герой противопоставляет патриархальную простоту жизни городскому «муравейнику», где люди «... в кучах, за оградой, Не дышат утренней прохладой, Ни вешним запахом лугов». Казалось бы, Александр обрёл цельность – ведь руссоизм как раз и был близок к простоте и гармонии, идеализи-

ровавшимися романтиками. Но поскольку покой оборачивается «сном души», снова намечается перерождение героя, означающее новый цикл в его духовном развитии. Признав, что «страдания очищают душу», Александр, похоже, пришел к синтезу, открывшемуся ему в причастности «всей полноте жизни». Вместе с тем синтез осуществить не удается, в результате чего герой вновь впадает в односторонность, только уже с обратным знаком. Недаром В. Г. Белинский увидел в превращении романтика в делового человека надуманность. Но, очевидно, подобная логика сюжета была продиктована сознательной установкой писателя на пародирование романтической личности. Ведь жизнетворчество Адуева было порождением риторической культуры эпигонов романтизма. Такое миропонимание характеризовалось вторичностью, а значит, неустойчивостью. Внедрение «чужого» пародийного текста ведет к тому, что герой постепенно снимает «литературный экран между собой и миром», [6, 142] что и обусловило возможность его резкой метаморфозы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – Москва, 1977. – С. 300-342.
2. *Слюсарь А. А.* О поэтике романтического произведения // Романтизм: Вопросы эстетики и художественной практики. Тверь, 1992. – С. 132-142.
3. *Лосев А. Ф.* Конспект лекций по эстетике нового времени. Романтизм // Литературная учеба. – №6. – 1990. – С. 139-145.
4. *Калинин И. А.* История литературы: между пародией и драмой (к вопросу о метаистории русского формализма) // Выбор метода. Изучение культуры в России 1990-х годов. – Москва, 2001. – С. 139-147.
5. *Хворостьянова Е.* Пародия как автометаописание (Литературный образ поэзии 80-х – начала 90-х гг. 19 века) // Автоинтерпретация. – СПб. – 1998. – С. 82-96.
6. *Эткинд Е. Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопоэтики русской литературы 18-19 веков. – Москва, 1998. – С. 137-164