

**ЦИКЛ М. Н. ЗАГОСКИНА “ВЕЧЕР НА ХОПРЕ” В СВЕТЕ  
КОНЦЕПЦИИ АВТОРА В РАБОТАХ М. М. БАХТИНА**

Действительность в художественном произведении представлена в пересозданном, трансформированном виде. А потому между реальностью, спровоцировавшей результат творческой деятельности автора и художественной реальностью, то есть этим самым результатом творческой деятельности есть точки соприкосновения, но нет тождества. Как между автором — телесным существом, обитающим в мире объектов, и автором — субъектом интеллектуально-художественной деятельности, воспринимающим, осмысляющим и обобщающим и воплощающим объекты мысли в художественные образы. Впервые необходимость различения автора биографического и автора внутритекстового стала предметом рефлексии такого философа и ученого-литературоведа как М. М. Бахтин. “Самым обычным явлением даже в серьезном и добросовестном историко-литературном труде, — предостерегал он, — является черпать биографический материал из произведений и, обратно, объяснять биографией данное произведение, причем совершенно достаточными представляются чисто фактические оправдания, то есть попросту совпадение фактов жизни героя и автора...” [1, 13]. Принципиальная новизна позиции М. М. Бахтина в данном случае заключалась в высказанной им идее “внезаходимости” автора, что противоречило традиционному взгляду на произведение лишь как результат художественной техники его создателя. Безусловно, устойчивость такого положения автора по отношению к герою не является единицей постоянной. И М. М. Бахтин, обращая на это внимание, показывал, что в романтическом произведении “внезаходимость” автора значительно ослабевает по сравнению с отношением автора к мировоззрению классического героя [1, 161-172]. Объясняя, почему “я” телесного автора не совпадает с “я”, обнаруживаемым в тексте, ученый писал: “...я, оставаясь

для себя самим собою, не могу быть активным в эстетически значимом и уплотненном пространстве и времени, в них меня ценностно нет для себя самого, я не создаю, не оформляюсь и не определяюсь в них; в мире моего ценностного самосознания нет эстетически значимой ценности моего *тела* и моей *души* и их органического художественного единства в *цельном* человеке...(...). Ценностное отношение к себе самому эстетически совершенно непродуктивно, я для себя эстетически не реален. Я могу быть только носителем задания художественного оформления и завершения, но не его предметом — героем” [1, 173]. Отсюда следовал вывод о том, что автор должен находиться на “границе создаваемого им мира как активный творец его” [1, 176], а отношения его с героем имеют преимущественно диалогический характер.

В этой ориентации на диалог К. А. Баршт видит этический “ключ” к теории авторства М. М. Бахтина, для которого, по его мнению, любой вид авторства носил прежде всего нравственный характер. “Мерой этичности” слова в таком случае выступала скрытая в нем “эстетическая потенция”. Этичность поступка, подчеркивает этот исследователь ранних работ М. М. Бахтина, “выявляется лишь в *диалоге* с другим сознанием. Только в диалоге может прозвучать *избыток видения* и выясниться то, насколько важен с общественной точки зрения и насколько необходима данная информация другим” [2, 113]. В. В. Федоров применяет к теории автора М. М. Бахтина онтологический “ключ”. Комментируя позицию ученого, этот исследователь пишет: “...автор суб’єкт надтілесного за своїм типом буття, яке, однак, не може здійснюватися безпосередньо, а тільки через онтологічних посередників — героїв, які існують у життєво-прозаїчній дійсності. Ця обставина може слугувати формальним підґрунтям для характеристики авторського буття як перетвореного” [3, 54]. Так, или иначе, но эта концепция автора явилась принципиально новым словом в науке о литературе, опровергающим идею моноцентричности художественного целого.

Различение М. М. Бахтиным автора биографического как конкретной творческой личности, целенаправленно создаю-

шей произведение, вступающей во взаимоотношения с современниками, и автора в его внутритекстовом воплощении и будет для нас исходным в подходе к оценке выраженной в цикле М. Н. Загоскина концепции действительности. Характеризуя теоретические построения ученого, А. А. Фаустов в качестве определяющего все мысли М. М. Бахтина об авторе, выделил положение о наличии триады: биографический автор — первичный автор — вторичный автор. Биографический автор — это живущий своей “биографической жизнью” человек. Он находится вне произведения. Первичный автор — это “субъект эстетической активности”, “создающая, творящая сила”, как отмечает А. А. Фаустов. По мнению М. М. Бахтина, позицию автора по отношению к миру и человеку, которых он изображает в своем произведении, можно определить по тому, как изображена его наружность, дает ли он цельный “трансгредиентный” образ ее, насколько полно, искренне и эмоционально напряженно разрешение действия, насколько “живы души героев” [1, 176]. Этот первичный автор не является непосредственным участником события, он находится вне его. Но тем не менее у него есть определенная концепция происходящего, и она имеет принципиальное значение в произведении. Таким образом, первичный автор — “участник эстетического события, в котором встречаются в одной точке художник, не зависящая от него ценностная реальность и читатель, тоже взятый не как реальное лицо, а как внутренний объект художественного акта” [4, 9]. Вторичный автор — это образ автора, созданный первичным автором. Это, отмечал А. А. Фаустов, “понятие иерархическое”, и “идейно значимое”. Он выявляет себя “в структуре и смысле художественного текста”, внутри вторичного автора “сплетаются ряды, образованные авторским словом и авторской идеей” [4, 6]. Поскольку же в данном случае речь идет о слове, “которое представлено способом повествования от автора”, “вторичный автор совпадает с повествователем” [4, 6]. “Вершину иерархии, — подчеркивает А. А. Фаустов, — образует авторская позиция, воплощенная в сюжетно-композиционной, пространственно-временной и жанровой структуре текста” [4, 9-10]. Подобные представления об авторе особенно

важны в тех ситуациях, когда идет речь об анализе художественного произведения, в котором поставлены гносеологические проблемы познаваемости мира и где высказываются полярные концепции, в частности — в цикле.

“Вечер на Хопре” М. Н. Загоскина (1834) представляет собой такой цикл со сложной системой точек зрения на загадочное. Выдвижение на первый план проблемы сверхъестественного было обусловлено, в первую очередь, особенностями миропонимания, складывавшегося в русском обществе эпохи начала XIX века. В это время, как показывает З. А. Каменский, в России постепенно эмпиризм как исходное начало рационализма вступает в противоречие с религиозно-мистическим иррационализмом. Срединное положение приобретает “сенсуализм деистическо-материалистической школы с его высокой оценкой и раздельным рассмотрением как чувственного, так и рационального моментов познания, с его пониманием практической значимости познавательной деятельности и допущением познания отношений и сущности объектов, а также возможности практического использования результатов познания, с его критикой априоризма, агностицизма и эмпиризма” [5, 142]. При этом у нас возникает возможность попытаться представить себе концепцию таинственного как автора (биографического, первичного и вторичного), так и различных субъектов речи — рассказчиков.

Что касается писателя М. Н. Загоскина как автора цикла “Вечер на Хопре”, то это был, по словам В. И. Сахарова, весьма “прямолинейный и консервативный человек, литературный старовер” [6, 28]. Он был участником Отечественной войны 1812 года, служил в качестве управляющего конторой театров Москвы, а затем, после пожалования ему следующего ранга — коллежского советника, был назначен директором московских театров. “Милостивое внимание к “Юрию Милославскому” самого императора, — пишет А. Песков, — повлекло за собой пожалование Загоскину придворного звания действительного камергера” [7, 8]. К сожалению, у нас не так много материала для выявления особенностей мироощущения М. Н. Загоскина. Поэтому любая фраза писателя, даже брошенная вскользь, уже

представляет для нас ценность. В этом отношении интересно письмо М. Н. Загоскина 1840 года к одному из его сотрудников по журналу “Северный наблюдатель” Петру Александровичу Корсакову. В нем он высказывает свои убеждения относительно просвещения и религии, которые для него были взаимосвязаны (“без христианской религии нет истинного просвещения”). Поэтому к числу своих противников М. Н. Загоскин отнес “скептиков, европейцев, либералов, ненавистников России, апологистов всех неистовых страстей и поэтов сладострастья, то есть защитников земной жизни и всех ее плотских наслаждений” [8, т. II, 737]. Высказываясь далее о своей вере в провидение, М. Н. Загоскин противопоставляет ее рассудочному постижению умом творения Бога. Подобный рационализм, по его убеждению, изначально обречен. Божественная истина, поясняет он, “недоступна для земного нашего разума, а постигается одной только верой. Для истинного христианина философия ... — одно пустословие, потому что все важнейшие ее вопросы для него давно уже решены. Неистинный тот христианин, который станет искать доказательств бессмертия души в Платоновом “Федоне”; неистинный тот христианин, который станет благоговеть перед наукою, в которой делаются следующие вопросы (извините): “Не самобытен ли видимый мир? Конечен ли он, или у него не было начала и не будет конца?”. Не правда ли, что эти вопросы и решения их должны показаться христианину не только пустословием, но даже богохульством? Осмелится ли он поверять своим ничтожным земным умом истины, изреченные самим богом? Да и что прибыли ему изучаться философии для того, чтоб узнать, что он должен верить тому, чему уже давно уже, без всяких доказательств верит” [8, т. II, 738]. Как видим, М. Н. Загоскин склонен был противопоставлять веру в Бога “земному разуму” и отвергать последний как основу “пустословия” [8, т. II, 739]. То есть в значительной степени та устремленность к утверждению возможностей человеческого познания, которая характерна для многих его современников, была ему чужда. В мире есть доступное рассудку, но есть и то, что человек никогда не сможет осмыслить. И в то же время М. Н. Загоскину был свойствен интерес к таинственному.

Главным образом, как нам представляется, он был обусловлен такой особенностью воссоздаваемого им национального характера как склонность к чудесному. Так, в частности, в историческом романе “Рославлев, или Русские в 1812 году” встречаем следующее наблюдение: “У нас в России почти каждая деревня имеет свои изустные предания о колдунах, мертвецах и привидениях, и тот, кто будучи еще ребенком, жывал в деревне, верно, слышал от своей кормилицы, мамушки или старого дядьки, как страшно проходить ночью мимо кладбища, а особливо когда при нем есть церковь. Русский крестьянин, надев солдатскую суму, встречает беззаботно смерть на неприятельской батарее или, не будучи солдатом, из одного удалства пробежит по льду, который гнется под его ногами, но добровольно никак не решится пройти ночью мимо кладбищной церкви” [8, т. I, 422]. То есть речь идет, в первую очередь, об осмыслении национального мировидения, а не об отражении мучительных поисков ответа на вопрос о существовании сверхъестественного. Кроме того, обращение “биографического автора” цикла к фантастическому может быть оценено как дань тому направлению, которое стало популярным в литературе и было представлено циклами Ант. Погорельского, Н. В. Гоголя. Это подтверждается хотя бы тем, что после “Вечера на Хопре” он больше не возвращался к художественному решению наличия сверхъестественного. Сошлемся на точку зрения одного из исследователей творчества М. Н. Загоскина. Фантастика, считает А. Песков, “внутренне... была ему чужда, как вообще была чуждой всякая алогичность” По мнению этого исследователя, М. Н. Загоскин был писателем “мира конкретного, бытового, вещественного” [7, 26].

Гораздо более интересным с точки зрения выраженной в “Вечере на Хопре” концепции таинственного является анализ автора в его “внутритекстовом бытии”. Об этом авторе, или точнее об “образе автора”, можно судить по тем постоянным и проявляющимся в любом фрагменте текста следам его личности, которые “хранит” произведение как художественное целое, им скомпонованное и организованное. Формами присутствия образа автора являются рамочные компоненты текста, посвящение, примечания автора, его собственное предисловие

или же послесловие. Таким образом, мы собираемся учесть не только эстетический (системный) уровень проявления автора в художественном целом, разработанного в отечественном литературоведении М. М. Бахтиным, но и следующий, предполагающий выделение отдельных элементов текста и их последующее исследование. Разработку элементного уровня мы встречаем в трудах Б. О. Кормана, одного из тех ученых-литературоведов, кто развивал идеи теории автора М. М. Бахтина.

В значительной степени образ автора раскрывается с точки зрения его отношения к героям. В связи с этим М. М. Бахтин писал: "... каждый момент произведения дан нам в реакции автора на него, которая объемлет собою как предмет, так и реакцию героя на него (реакция на реакцию); в этом смысле автор интонирует каждую подробность своего героя, каждую черту его, каждое событие его жизни, каждый его поступок, его мысли и чувства, подобно тому, как и в жизни мы ценностно реагируем на каждое проявление окружающих нас людей" [1, 9]. Подобное применимо и к рассматриваемому нами циклу М. Н. Загоскина, в котором образ автора проявляется, к примеру, в его ироническом отношении к повествователю.

Что нам известно о повествователе?

Он дворянин, вероятно, из богатых и знатных. На это указывает, во-первых, тот факт, что он рекомендован городничему, когда приезжает по делам службы в Сердобск, а, во-вторых, его свободное общение с высшим светом этого городка. Он ироничен по отношению к своим оппонентам, которых именует: "Господа ученые", "холодные разыскатели истины". Следовательно, как и биографический автор М. Н. Загоскин, "вторичный автор" не является сторонником просвещения. Правда, не потому, что оно посягает на то, что ведомо только Богу и во что нужно просто верить, а поскольку просвещение, по его мнению, бездоказательно отвергает наличие сверхъестественного. Споря со своим приятелем Заруцким, он восклицает: "... да что мы знаем? Мы не видим далее своего носа, целый век играем в жмурки, а говорим утвердительно: "Это вздор! Это быть не может! Это противно здравому смыслу!". А что такое наш здравый смысл? Сбивчивые соображения, темные догадки, какой-то слабый свет, который

иногда блеснет в потемках как будто бы нарочно для того, чтоб после нам еще сделалось темнее. Нетрудно говорить: “Я не верю этому!” А прошу мне доказать, почему и я не должен верить тому, что кажется тебе невероятным? Нет, Заруцкий, я еще не знаю, кто более ошибается, тот ли, кто верит всему без разбора, или тот, для которого все то вздор, чего нельзя изъяснить одними физическими законами природы” [8, т. II, 291]. Этот фрагмент позволяет предположить, что иррационализм, который распространился во второй трети XIX века в России, оказал все же влияние на М. Н. Загоскина, по крайней мере ему было известно это направление в философии. Поскольку рассудочным путем невозможно было объяснить сложности действительности, что-то не подчинялось анализу с помощью тех законов, которые к этому моменту были известны науке, допускалось предположение о скрытых, невидимых и непознаваемых законах, о наличии силы, управляющей жизнью и никакого отношения к физическим природным законам не имеющей. Поэтому повествователь у М. Н. Загоскина, не отрицая рационального пути познания мира, все же требует доказать отсутствие ирреального. Пока же такого доказательства нет, он предлагает не относиться к вере в это ирреальное с иронией. Причем, повествователь выступает в цикле не только “теоретиком” иррационального, но и экспериментатором. Однажды он предпринял попытку посмотреть в два зеркала, поставленные друг против друга: “Я, — признается он, — смотрел однажды до тех пор, пока мне сделалось дурно и в глазах позеленело, а не видел ничего, кроме бесконечной перспективы и какого-то туманного пятна, которое, как открылось позже, и в самом деле являлось черным пятном на зеркале”. Ироническая оценка подобного эксперимента не вызывает сомнения. И в то же время читатель может узнать в подобном поступке нечто близкое самому себе: всегда ли мы твердо уверены, что только доводы рассудка позволяют объяснить происходящее, все ли доступно нашему рассудку. Подобная двойственность позиции формируется образом автора, который сам не комментируя, но, объединяя материал, старается избежать однозначности трактовки позиции повествователя.

Образ автора проявляется и в тех случаях, когда он позволя-

ет тому или иному персонажу оценивать поступки другого лица. Причем читатель должен воспринимать все критически, доверяя всего лишь одному из них. Так, например, дается оценка того, что вызвало ужас у повествователя, побывавшего однажды ночью на кладбище в поисках клада, принадлежащим ему крепостным человеком. “Вы напрасно изволили перепугаться, сударь, — отвечает бурмистр Федот, — ведь это шатался по кладбищу староста Тихон, он болен горячкою и прошлую ночь выбежал из избы в то время, как все спали”. И в данном случае читателю гораздо ближе будет подобное рациональное объяснение.

Образ автора проявляется и в организации речи персонажей. Так, в частности, в речи повествователя много прозаизмов, просторечной лексики, слов и оборотов, встречающихся чаще всего в сказке: “как сказано, так и сделано..”, “заколдованный дом”, “смертельный охотник”, “авось”, “прибегу назад, и катаем”... Безусловно, читатель, даже если он проникнется симпатией к этому простаку и, возможно, в его заявлениях и есть доля смысла, не решится полностью разделить его позицию.

“Первичный автор” проявляется и в организации материала, в частности — в расположении частей цикла и пути их объединения в единое целое. Это расположение допускает двойственность оценки загадочного, сохраняющуюся до самого конца книги. Если соотнести начало и концовку цикла М. Н. Загоскина, то можно отметить важную закономерность: начало в большей степени содержит ироническое отношение к суеверному повествователю; что же касается заключительных эпизодов в цикле, то они заставляют читателя признать сложность, неоднозначность действительности и возможность допустить проявление в ней иррационального или же предопределения.

Особенностью цикла М. Н. Загоскина является то, что повествователь в нем является не только посредником между изображенным миром и миром автора и читателя, но еще и персонажем. В связи с этим меняются его пространственная и временная характеристики. Н. Д. Тамарченко пишет: “Повествователь, в отличие от автора-творца, находится вне лишь того изображенного *времени и пространства*, в условиях которого разворачивается сюжет... В противоположность повествовате-

лю рассказчик находится не на границе вымышленного мира с действительностью автора и читателя, а целиком *внутри* изображенной реальности.... Если повествователя внутри изображенного мира никто не видит и не предполагает возможности его существования, то рассказчик непременно входит в кругозор либо повествователя, либо персонажей” [9, 286–287]. Благодаря этому нахождению повествователя “внутри изображенного мира”, он вступает в различные отношения с другими персонажами, которые, в свою очередь, также выступают в роли рассказчиков тех случаев, которые с ними произошли. Во время же рассказывания этих случаев сам повествователь выходит за пределы поля изображения обстоятельств и в таком случае исполняет лишь роль слушателя, как и все прочие, кроме рассказчика.

Рассказчиков в “Вечере на Хопре” пять. Из них основным оппонентом повествователя является Алексей Заруцкий. Он неустрашим, обладает аналитическим умом. В истории с “белым привидением” он не только раскусил обманщиков, но и сам разыграл явление привидения, напугав их таким образом. Это страстный защитник просвещения, которое, с его точки зрения, является “управой” на колдунов и мертвцов. Истории, которые рассказывают гости дяди, он комментирует, с рациональной точки зрения.

На наш взгляд, все симпатии автора на его стороне. Однако предромантик М. Н. Загоскин исключает любую односторонность. И именно этой незаурядной личности суждено пережить самый сильный страх в связи с явлением ему сверхъестественного. В цикле можно выделить две части. В них повторяется одна и та же ситуация: встреча с призраком. В обоих случаях главным действующим лицом, воспринимающим это явление, оказывается Заруцкий. Однако, если в первом случае (“Белое привидение”) это, действительно, розыгрыш, то во второй части, где усиливается мотив таинственности происходящего, одним розыгрышем видение Заруцкого не объяснить, поскольку призрак женщины видит только он. Еще более необъяснимым все становится после того, как в заключительных строках книги сообщается о смерти находившейся далеко невесты Заруцкого, о болезни которой он не знал. Таким образом, самому

рационально настроенному герою этой книги суждено было оказаться главным действующим лицом в истории, однозначное объяснение которой невозможно.

Близок Заруцкому Черемухин Петр Кондратьич. Но он не вступает в спор, а делает вид, что верит в сверхъестественное. Но при этом он, как правило, посмеивается над суеверным рассказчиком. Однако именно ему принадлежит рассказ о Зорине, побывавшем на концерте бесов и увидевшем там свою умершую возлюбленную. Можно, конечно, объяснить это безумием героя. Однако исключить вмешательство сверхъестественного тоже нельзя. Подобной двойственности оценки случившегося способствует то, что рассказ о встрече с мертвецами вложен в уста героя, участника этой встречи. Наконец, в цикле М. Н. Загоскина есть три рассказчика, которым в гораздо большей степени присуща склонность к признанию возможности встречи человека с потусторонним, чем ее опровержение. Это Кольчугин, Асанов и исправник.

В создававшейся в 20-е годы и так и не завершенной работе, которая позже была условно названа “Автор и герой в эстетической деятельности”, М. М. Бахтин представил художественное произведение как “всесторонне пережитый состав бытия” [1, 175]. Оно вполне применимо и к рассмотренному нами циклу М. Н. Загоскина. Но при этом возникает вопрос: как М. Н. Загоскин, реальный человек, который, скорее всего, имел довольно упрощенные представления о мироустройстве и не отличался философским складом ума, создал произведение, в котором воссоздана противоречивая концепция действительности? “Автор-зритель”, “эстетический объект”, или же “*другой*” по сравнению с биографическим автором, составляющий, по мнению М. М. Бахтина, наравне с героем “основной живой момент” произведения, и выражает эту противоречивую концепцию бытия, благодаря которой “Вечер на Хопре” до сих пор может быть интересен как читателю, так и исследователю. Но как этот “другой” связан с биографическим автором? Не является ли он не иным субъектом, а вторым “я” автора первичного? Другими словами, не может ли здесь идти речь о раздвоении сознания того самого “весьма прямолинейного и кон-

сервативного человека”? Ведь в другом предромантическом цикле произведений — “Двойнике, или Моих вечерах в Малороссии” Ант. Погорельского — диалог Двойника и Антония отражает противоречивый процесс осмысления загадочного его автором — А. А. Перовским. Что если и М. Н. Загоскин раздвигался, пытаясь ответить на вопрос о возможности проявления сверхъестественного, между простодушным доверием, какое свойственно его повествователю, и рационализмом, присущим его оппоненту Заруцкому. В таком случае, первичный и вторичный авторы, автор биографический и “другой”, о которых писал М. М. Бахтин, могут быть оценены как отражение противоречивости творческого процесса познания действительности художником, как две половинки его сознания. Так или иначе, но осмысление, казалось бы, совершенно далеких от тех, что являлись предметом философской и литературоведческой рефлексии М. М. Бахтина, текстов рождает потребность вновь обратиться к трудам этого ученого, вдуматься в них и в чем-то по-новому истолковать ту или иную его мысль.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1986.
2. *Баршт К. А.* Этико-эстетические взгляды раннего Бахтина // Проблемы научного наследия М. М. Бахтина. — Саранск, 1985. — С. 105-115.
3. *Федоров В. В.* Оправдание филологии. — Донецк, 2005.
4. *Фаустов А. А.* К вопросу о концепции автора в работах М. М. Бахтина // Формы раскрытия авторского сознания (на материале зарубежной литературы). Межвуз. сб. научн. трудов. — Воронеж, 1986. — С. 3-10.
5. *Каменский З. А.* Философские идеи русского Просвещения. — М., 1971.
6. *Сахаров В. И.* Форма времени // Русская романтическая повесть писателей 20-40 годов XIX века. — М., 1992. — С. 5-30.
7. *Песков А.* Михаил Николаевич Загоскин // Загоскин М. Н. Сочинения: В 2 т. — М., 1987. — С. 5-32.
8. *Загоскин М. Н.* Сочинения: В 2 т. — М., 1987. — Т. 2.
9. *Тамарченко Н. Д.* Повествование // Введение в литературоведение. — М., 1999. — С. 279-296.