

ФАБУЛА О ПРОДАВШЕМСЯ ТАЛАНТЕ

Ромэн Назиров

Европейский фольклор создал длинный ряд сюжетов о договоре с дьяволом, на которых основана фаустианская традиция во главе с трагедиями Марло и Гёте. С этой традицией часто сопоставлялись национальные легенды о чернокнижниках, продавших душу дьяволу: это «польский Фауст» – пан Твардовский, «католический Фауст» – кальдероновский «Маг-чудотворец» и др. В русской «Повести о Савве Грудцыне» герой тоже дает дьяволу «богоотметное писание» – но только ради получения земных благ: это воин и любовник, а не алхимик и не маг.

Аналогичные сюжеты (пакт с дьяволом ради земных благ) послужили основой литературных сказок В. Гауфа, В. Ирвинга, А. фон Шамиссо и др. Из тех же общеевропейских источников В. А. Жуковский почерпнул сюжет своего «Громобоя».

Гоголь шел путем Жуковского, но в иную эпоху. Широко используя русский и украинский фольклор, он создал в духе указанной традиции жуткую повесть «Вечер накануне Ивана Купала». В ней он, как доказано еще Н. С. Тихонравовым (см.: Тихонравов 1889: 526–535), развил некоторые мотивы сказки Л. Тика “Liebeszauber” («Приворотные чары»). Тем не менее, повесть Гоголя ярко национальна, отличается блистательной живописью, и её критика у Белинского представляется нам чрезмерно суровой (см.: Белинский 1955: 426).

Потрясающие картины Ивановой ночи и цветущего красным огнем папоротника развивают фольклорные мотивы и поэтически выражают ужас народного сознания перед тайной золота, демоническая власть которого разрушает мир патриархальной морали. Деньги дьявола не дают счастья, дьявол всегда обманывает смельчаков, рискнувших вступить с ним в сделку. Так и гоголевский Петрусь стремится к богатству, чтобы жениться на любимой девушке; но, страшную ценой добившись клада, он становится

полубезумным, любовь его уже перегорела, и кровавое преступление оказалось бессмысленным (ср. «Каменное сердце» Гауфа). Добавим, что после его загадочной гибели и сами деньги дьявола превращаются в прах, в битые черепки.

Мотивы проклятого золота и дьявольского обмана получили у Гоголя дальнейшее развитие, но уже в соединении с темой трагической гибели энтузиаста, типичной для романтических *Kunstnovellen* (Гофман, Бальзак, В. Ф. Одоевский и др.): Нортроп Фрай в «Анатомии критики» назвал их «повестями о художниках, гениальность которых делает их Измаилами буржуазного общества». Художники-энтузиасты гибнут из-за несовместимости идеала с пошлостью мира. Совсем иной сюжет в «Неведомом шедевре» Бальзака: Френхофер погиб потому, что поставил искусство выше жизни. Пушкин в «Египетских ночах» наделил своего итальянца отталкивающей алчностью к деньгам, но это не мешает герою быть подлинным гением импровизации. Таким образом, указанные произведения Бальзака и Пушкина не входят в изучаемую нами фабульную традицию.

В большинстве *Kunstnovellen*, выражается романтическая критика капитализма, «рациональное зерно» которой – идея враждебности буржуазии настоящему искусству.

Но если буржуазное общество враждебно гению, то не менее опасна для художника и ласка этого общества, всегда обусловленная приятием его фальшивых ценностей. Художник должен устоять против зла; вступая с ним в компромисс, он изменяет искусству. А поскольку творческое начало в душе искоренить невозможно, возникает неразрешимое внутренне противоречие, ведущее к распаду личности. Таково идейное содержание гоголевской повести «Портрет».

В «Невском проспекте» Гоголь показал трагедию идеалиста, не выдержавшего столкновения мечты с «существенностью»: последняя дана в обманчиво нарядных формах, разоблачаемых, как дьявольский обман. Но не все люди искусства наделены чистой душой Пискарева. Гоголь по личному опыту знал, как мучительна жажда успеха и желание ранней славы. Он закономерно пришел к

важному решению – перенести мировую фабулу о пакте с дьяволом в повесть о художнике-энтузиасте.

Перед Гоголем стоял наглядный исторический пример карьеры Джорджа Дау, который в 20-е годы XIX века организовал в Петербурге настоящую «фабрику портретов», создал портретную галерею героев 1812 года, пользовался огромным успехом в светском обществе и эксплуатировал в своей мастерской труд русских крепостных живописцев. Изнуренный погоней за золотом, Дау умер в возрасте сорока восьми лет.

Композиция «Невского проспекта» – параллельная: это сравнение истории энтузиаста Пискарева и пошляка Пирогова (контрастный параллелизм). Согласно традиции романтических *Kunstnovellen*, энтузиаст гибнет, а пошляк процветает. В «Портрете» антитеза снимается путем превращения параллельности в последовательность: это последовательные этапы развития одного и того же характера.

В начале повести Чартков – романтический энтузиаст, но в нем заложено семя возможного изменения – честолюбивая мечта о славе и комфорте. «Портрет» не содержит явления дьявола и расписки кровью: Чартков изменяется постепенно, под влиянием случайно купленного магического портрета (эквивалент шагреновой кожи, обезьяньей лапки и т. п. в западноевропейских вариантах традиционной фабулы). Портрет «молча» искушает героя. Демонический ростовщик, душа которого заключена в портрете, есть слуга Антихриста. Находка денег в рамке портрета и их использование Чартковым – это сюжетный синоним сделки с дьяволом.

Чартков продал душу за земные блага и славу (фольклорно-мистическая тема). Кроме вечной гибели, он еще лишается и таланта, превращаясь в обывателя, люто ненавидящего настоящих художников (реальная тема). Ненависть предателя к тем, кого он предал, есть интереснейший психологический феномен – бессознательная попытка оправдания своего предательства *post factum*. Гоголь проявил здесь могучую психологическую прозорливость, хотя и не дал собственно психологического анализа.

Двойственность построения, выразившую и мистический, и реальный подход к предмету (контаминация двух разных традиций), отмечали все русские критики «Портрета», обычно с неодобрением (см., например: Гиппиус 1966: 157–161).

Между тем, повесть эта стоит на столбовой дорожке русского литературного процесса.

Превратив Чарткова из идеалиста в обывателя, Гоголь снял прежнюю оппозицию. В финале она возрождается на более высоком уровне: продавшемуся таланту противопоставлен гений религиозного искусства, комфорту продавшегося таланта – идеальная духовность и аскетическое подвижничество нового гения (типа А. А. Иванова).

«Портрет» оригинально развивает ряд заимствованных мотивов и деталей – прежде всего «оживающий портрет»: источник этого символа – «Мельмот Скиталец» Мэтьюрина (Шляпкин 1902: 66–68), от которого происходит и «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда. Гоголевский портрет ростовщика – не просто символ: в раме его спрятано золото, он активно действует, продолжая зло, которое творил при жизни демонический ростовщик.

Гоголь четко датировал сюжет: ростовщик жил в конце царствования Екатерины II; аукцион, на котором исчезает портрет, происходит в «настоящее время», т. е. в момент, близкий к публикации повести (1835 год). Согласно первой редакции, создание и исчезновение портрета разделяются полувеком. Эти пятьдесят лет – эпоха утверждения капитализма в Европе, и Гоголь заявляет устами одного из персонажей, что Антихрист уже пытается «народиться в мир».

«Он уже и теперь нарождается, но только некоторая часть его порывается показаться в мир. Он избирает для себя жилищем самого человека и показывается в тех людях, от которых уже, кажется, при самом рождении отшатнулся ангел и они заклеены страшною ненавистью к людям и ко всему, что есть создание Творца», – говорится в первой редакции «Портрета». Романтическая критика капитализма имеет здесь религиозно-мистическую окраску, и вторая часть повести в редакции «Арабесок» впадала в елейный тон

монастырской легенды. Однако в этой мистифицирующей форме Гоголь выразил страх народных масс перед приближением капитализма.

От «Портрета» пошла новая традиция, которую можно определить как фабулу о продавшемся таланте.

Известно, что редакция 1835 года вызвала суровую критику Белинского, особенно вторая часть повести. Но Белинский не удовлетворился одной лишь критикой. Именно он, войдя в 1839 году в «Отечественные записки» и собрав вокруг себя кружок петербургских литераторов, побудил Ивана Панаева обработать гоголевский сюжет в чисто реальном плане, без мистики и чертовщины. Так возникла повесть Панаева «Белая горячка» (1840), в которой талантливый, но безвольный художник Средневский изменяет своему призванию и начинает писать портреты ради денег. Соблазнителем его выведен поэт – романтик Рябинин, который клянется Шекспиром и Шиллером, но цинично поучает друзей добывать деньги, в которых «все: они и любовь, и дружба, и счастье, и слава!» Бесконечные попойки мешают Средневскому создать «великую картину», а в поместье богатого мецената его добывает любовь к княжне Лизе. Кстати, в злом гении героя, поэте Рябинине, читатели легко узнали Нестора Кукольника, который считался первым из «бурных гениев» 30-х годов, пользовался милостями двора и защитой от критики, а главное – прославился гомерическими кутежами в обществе Глинки и Брюллова.

«Белая горячка» написана в противовес мистическому «Портрету» 1835 года. Вторая редакция повести Гоголя вышла в 1840 году. Конечно, не Ивану Панаеву было тягаться с Гоголем, и «Белую горячку» скоро забыли. Однако в последующем историческом развитии фабулы о продавшемся таланте мотив договора с дьяволом отсутствует. Точнее говоря, в последующих конкретизациях этой фабулы пакт с дьяволом текстуально не выражен: он сохраняется лишь в её внетекстовых связях.

Фабула родилась из «Портрета» и его повести-двойника, «Белой горячки» Панаева. Но она не сразу определилась в своей классической форме. Литературе всегда нужен выбор, эпоха обычно

порождает несколько сходных фабул: одни угасают, другие получают преобладание в зависимости от дальнейших запросов культурной жизни. Так было и с фабулой о продавшемся таланте.

Соперником Гоголя в этой фабуле выступил Владимир Одоевский как автор новеллы «Импровизатор» (цикл «Русские ночи», 1844). Его Киприано, по сути дела, продал душу дьяволу за исключительный дар импровизации, за способность творить без усилий. Это нужно ему ради успеха и любви Шарлотты. Но эти сверхъестественные способности даются ему Сегелиелем на особых условиях: Каприано будет все знать и все видеть. Вследствие этого и прекрасную Шарлотту герой начинает буквально «видеть насквозь» – как разноцветную структуру костей, сосудов и внутренних органов, вплоть до желчного пузыря и пищеварительного аппарата (фантазия русского романтика, исходившего из реализации языковой метафоры, бессознательно предвосхитила открытие рентгеновских лучей). Естественно, такое видение убивает всю любовь Киприано.

Аналогичным образом всеведение и способность сочинять без труда убивает в Киприано творческую радость: более он не художник, а раб своего противоестественного дара. Одоевский блестяще показал, что свобода творчества мыслима только как преодоление тех или иных объективных ограничений. С полным падением ограничений искусство теряет свой смысл, вырождается в бред. Финалом «Импровизатора» становится деградация личности Киприано и жалкое, полубезумное, нищенское существование его.

Одоевский, перенеся традиционную фабулу в план философии творчества, написал прекрасную новеллу-предостережение. Он показал, к чему может привести реализация устремлений вульгарного материализма его времени: в XIX веке многие ученые самонадеянно полагали, что эмпирические науки близки к овладению абсолютным знанием о природе. Такую цель отвергал еще великий Лессинг и, по сути дела, Гёте в «Фаусте». С полным правом Одоевский в «Импровизаторе» заявляет, что знание – не самоцель, что искусство без труда отрицает само себя и что

<его> единственной целью является человек. Но глубокие мысли Одоевского окрашены философской нетерпимостью, его идейный спор отвлечен от задач культурного развития России: утверждая, что красоту жизни и творчество убивает бездушный материализм, Одоевский забывает и о насущной необходимости промышленно-технического развития своей отсталой страны, и о том, что всякая идейная исключительность, монополия одной идеи, ведет к застою. Кроме того, фантазия Одоевского страдает известной абстрактностью и романтической наивностью: ведь мы сегодня, рассматривая рентгенограмму желудка любимой женщины, не перестаем её любить.

Из-за этой философской нетерпимости, абстрактности и романтической наивности утонченный идеализм Владимира Одоевского получил относительно слабое развитие в русской литературе. Фабула о продавшемся таланте развивалась далее в её гоголевской интерпретации, причем русские фабулисты усиливали её социально-критический пафос, последовательно элиминируя остатки мистических мотивировок. Тем самым, мотив договора с дьяволом превратился в оценочную метафору, подразумеваемую новыми воплощениями традиционной фабулы и составляющую яркий пример связи реализма с романтизмом.

Для всей фабулы главной ситуацией является искушение (часто персонифицированное) и добровольное принятие этого искушения. Герой этой фабулы добровольно, свободно избирает компромисс с историческим злом, который в контексте сохраняющихся связей с романтизмом метафорически оценивается как договор с дьяволом. Но в реалистических конкретизациях фабулы романтическая критика капитализма становится исторической и объективной. Местом действия по преимуществу является средоточие капиталистического развития – великая современная столица (у Гоголя и его последователей – Петербург, реже Москва).

В указанных признаках русская фабула о продавшемся таланте типологически сходится с творчеством Бальзака, который в «Утраченных иллюзиях» и «Блеске и нищете куртизанок» показал падение талантливого поэта Люсьена де Рюампре, изменившего

своим идеалам и ставшего на путь светской карьеры с помощью преступных средств. Его искусителем выступает испанский аббат Эррера, под личиной которого скрывается беглый каторжник Вотрен. Но еще большее искушение для Люсьена – это сам кипучий, огромный соблазнительный Париж. Запутавшись в грязных интригах, Люсьен кончает самоубийством в тюрьме.

Таким образом, фабула о продавшемся таланте отливается в роман карьеры, который изображает измену героя юношеским (романтическим) идеалам ради успеха в обществе. Такой роман в литературоведении нередко связывается с «темой утраты иллюзий», каковое определение, само по себе верное, страдает односторонностью, ибо игнорирует этический смысл происходящих с героем перемен.

Историческое развитие Западной Европы и России обусловило еще одну важную трансформацию в фабуле о продавшемся таланте. Капитализм на первых порах отличался известной щедростью к переродившимся романтикам, обманчиво широким меценатством. На «деньги дьявола» можно было жить припеваючи; оказалось, что они вполне могут и передаваться по наследству. Кроме того, художники-реалисты поняли, что гибель продавшегося таланта, эта обязательная угроза старой фабулы всем карьеристам от искусства, несколько затемняет этическое существо проблемы. По этим причинам в изучаемой нами фабуле выпадает трагическое решение. Уже во вступлении к настоящей работе указывалось, что способ решения сюжетного конфликта – наиболее изменчивый элемент фабульной традиции.

В русской литературе типичным романом карьеры, изображающим измену романтика своим идеалам, явилась «Обыкновенная история» И. А. Гончарова (1847). Герой её, Александр Адуев, вначале предстает романтически настроенным провинциальным дворянином, поэтом-дилетантом и восторженным идеалистом типа Владимира Ленского: он даже изъясняется стихами пушкинского «юноши-поэта». Александр приезжает в Петербург, чтобы покорить его своим талантом, но желает сохранить верность юношеской дружбе и деревенской любви.

Сам мотив «провинциала в столице», славолубие юного завоевателя, его поэзия, его поэтические грезы, а затем – отказ от провинциальных замашек и прежней любви, карьера, роль столичных дам в преобразении молодого провинциала – все это сближает «Обыкновенную историю» с романом Бальзака «Утраченные иллюзии». Популярность Бальзака в России 40-х годов XIX века всем хорошо известна. Мы в праве предполагать, что в первом романе Гончарова имели место и типологические схождения, и контактные связи с творчеством Бальзака. Мефистофелем молодого романтика здесь выступает его насмешливый дядюшка, практик буржуазного преуспевания. Через цепь последовательных падений Александр Адуев приходит к полному отказу от романтических иллюзий, а заодно – и от идеалов. Наградой его предательства становятся «фортуна и карьера», брюшко, ранняя лысына и орден. Наказанием сделано сужение личности.

Финал, по существу, глубоко пессимистичен. Гончаров указал на неизбежность и желательность буржуазного прогресса, но подчеркнул и связанные с ним невосполнимые утраты.

Те же самые социальные конфликты отразил роман А. Ф. Писемского «Тысяча душ». Как и у Гончарова, здесь показаны творческие амбиции героя, но и Калинович остается лишь дилетантом. Устрашенный пучиной труда и борьбы, какую разверзает перед ним петербургский критик (прототипом его послужил Белинский), Калинович переносит свои честолюбивые мечты в сферу общественной деятельности. Но и здесь он хочет избежать долгих тягот. Ради быстрой карьеры он готов применить любые средства. Возвышенность его целей выглядит как самообман.

Душу его покупает аристократ-мошенник князь Раменский. По его предложению Калинович женится на чуждой ему и непривлекательной Полине, которую князь соблазнил еще в юном возрасте, а теперь продает ему. По внутреннему смыслу фабулы князь Раменский выполняет функцию дьявола, а Калинович продается. Его первая брачная ночь свидетельствует, что продаваться ему нелегко.

Получив в приданное за Полиной тысячу душ крестьян, Калинович выплачивает князю Раменскому комиссионные, а себе добывает за крупную взятку пост вице-губернатора. Тут проходимец Писемского становится орлом и бросается в одинокий крестовый поход за правду. Но романист реалистически изобразил поражение Калиновича, торжество изобличенных им мошенников и его вынужденную отставку.

Известным сюжетно-оценочным переломом в IV части Писемский ввел в роман мотив возрождения грешника, который будет нами рассмотрен особо.

Писемский начал «Тысячу душ» как фабулу о продавшемся таланте; но затем, под влиянием общественного подъема, начавшегося в 1857 году, стал искать для героя этический выход. Его оптимистическое решение конфликта внушало мысль о возможности моральных компромиссов и частично оправдывало их, что в общем чуждо русской литературе с её высоким этическим пафосом.

Все же «Тысяча душ» – это богатый наблюдениями, сильный роман. Образ циничного аристократа, торгующего женщинами, явно повлиял на Достоевского, который вскоре в «Униженных и оскорбленных» создал сходную фигуру князя Валковского.

Возможно, некоторое воздействие роман Писемского оказал на П. Д. Боборыкина. В своем романе «Китай-город» (1882) он использовал фабулу о продавшемся таланте, исключив, однако, мотив творческих стремлений героя. Его Палтусов, культурный дворянин и в прошлом боевой офицер, наблюдая кипучую деловую жизнь Москвы, принимает решение стать большим капиталистом: «Я стою за породу, если в ней есть что-нибудь, но негодую за прошлое нашего сословия <...> Одно спасение – учиться у купцов и сесть на их место».

В этом стремлении дворянина-буржуа потеснить «хамов», герой, казалось бы, находит сочувствие автора. Но Боборыкин объективно показывает, как Палтусов постепенно сходит на путь морального компромисса. Подобно Калиновичу, он хочет перескочить через годы подготовительной работы и сразу вознес-

тись на седьмое небо русского бизнеса. Его искушает демон спекуляции. Воспользовавшись доверенными ему капиталами для выгодной аферы и намереваясь затем покрыть этот секретный и противозаконный «заём», Палтусов внезапно оказывается в тюрьме.

Его спасает влюбленная в него купчиха-миллионерша; она «выкупает» Палтусова, в перспективе предвидится их брак. Прежде герой относился к ней с интересом, но подлинную страсть ему внушала лишь красавица-аристократка из разорившейся фамилии. Брак с этой ослепительной бесприданницей для Палтусова невозможен по деловым соображениям. Отказ от дворянской гордости и принципов «идейного обогащения», согласие на помощь купчихи Станицыной и на брак с нею аналогичны браку Калиновича с Полиной. Но если у Писемского этот поступок «компенсировался» подвигами Калиновича в роли прогрессивного сатрапа, то у Боборыкина коммерческий брак Палтусова становится благополучной развязкой его приключений. Герой сдался на милость победителей и перешел в лагерь чистокровной буржуазии.

«Обыкновенная история», «Тысяча душ» и «Китай-город» образуют своеобразную «трилогию карьеризма». В эпоху реакции 80-х годов проституция талантов стала повседневным явлением. Победное шествие капитала сказывалось во всех областях культуры. Продавшиеся таланты не мучились и не сходили с ума, а строили виллы и покупали бриллианты.

Эту самодовольную эпоху правдиво изобразил В. М. Гаршин, чье искусство сложилось под противоречивыми влияниями Тургенева и Достоевского. В своем болезненно-совестливом творчестве он с большой силой разоблачил и проституцию женщин, и проституцию талантов. Гаршин вернулся к гоголевскому первоисточнику фабулы о продавшемся таланте, но разработал весьма оригинальный вариант её.

Он оформил эту фабулу как антитезу двух социально-этических типов, причем судьбы обоих не получают никакого завершения. Действие почти поглощено самораскрытием характеров, судьбе продавшегося таланта статично противопоставляется судьба идеалиста.

В такой форме написаны два рассказа 1879 года – «Встреча» и «Художники». Первый из них не связан с темой искусства: инженер Кудряшов, воровски обогатившийся на строительстве мола, принимает у себя давнего приятеля, учителя Василия Петровича. Тот ошеломлен богатством Кудряшова – в прошлом «беднейшего студента». Но о тех временах хозяин и думать не хочет. За вином он открывает приятелю-идеалисту грязную тайну своего обогащения. Василий Петрович приходит чуть ли не в отчаяние: «Боже, боже, вот они надежды, упования! Способный и честный юноша – и вдруг...»

Кудряшов был честным бедняком, теперь он циничный богач. Метаморфоза совершилась в прошлом, рассказ изображает её результат. Угрызения совести? Кудряшов их «упразднил», как он выражается. Он намерен «жить с сознанием своей свободы и некоторого даже могущества». Он не терзается, как продавшиеся таланты прошлого, а трубит: «Сила в деньгах, а у меня есть деньги. Что хочу, то и сделаю... Захочу тебя купить – и куплю...»

Рассказ отражает эпоху первых успехов молодого и бесстыжего русского капитализма. Только что окончилась кровавая война, в которой был ранен Гаршин и которая скандально обогатила ряд поставщиков и финансистов.

Кудряшов излагает практическую философию капитализма – «целую социальную теорию», как говорит Г. А. Бялый, теорию, сводящуюся к вульгарной идее социального дарвинизма (Бялый 1951: 435). Не философствуя, но на практике руководствуясь биологическим «законом пожирания слабых», Кудряшов откровенно попирает мораль. Никакой трагедией и не пахнет, рассказ кончается совершенно «по-чеховски»: «Когда они вышли в столовую, Иван Павлыч держал уже наготове завернутую в салфетку бутылку».

Если «Встреча» прямо предваряет бесфабульные рассказы Чехова, то «Художники» построены по давней литературной схеме. Это «перекрестный монтаж» двух интимных дневников – пейзажиста Дедова и портретиста Рябинина; только короткий финал дан от автора. Между двумя живописцами нет столь резкого контраста, какой предполагался ранее этой композиционной схемой (ср. гофмановского «Кота Мурра»). Дедов – как будто и неплохой

человек, и одаренный художник. Водораздел между художниками проходит как раз по одной из центральных проблем эстетики – вопросу о цели искусства.

Дедов размышляет: «Кому нужны эти пресловутые репинские «Бурлаки»? Написаны они прекрасно, нет спора; но ведь и только. Где здесь красота, гармония, изящное? А не для воспроизведения ли изящного в природе и существует искусство?»

Рябинин придерживается противоположного взгляда. Написав своего «Глухаря», т. е. клепальщика, труд которого в два года делает его инвалидом, он говорит своему созданию: «Убей их спокойствие, как ты убил моё...» Будить уснувшую совесть людей – вот цель искусства для Рябинина, как и для самого Гаршина (и его предшественника – Достоевского).

Спор двух живописцев – отнюдь не теоретический. Дедов, разумеется, – представитель «чистого искусства», но Гаршин показал его представителем прежде всего коммерческого искусства. Этот нежный и печальный писатель обладал даром тихого сарказма, и дар этот сказался в мыслях Дедова о живописи:

«Вчера я кончил картину, выставил, и сегодня уже спрашивали о цене. Дешевле 300 не отдам».

«...Сюжет – из ходких и симпатичный <...>. Так пишет К., и как они идут у него! В одну эту зиму, говорят, до двадцати тысяч заработал. Недурно! Жить можно. Не понимаю, как это ухитряются бедствовать некоторые художники».

Дедов – типичный продавшийся талант, но он продается легко, органично и естественно. Он способен оценить техническое мастерство Рябинина и говорит о его «Глухаре»: «Картина, без сомнения, была бы с достоинствами, если бы только не этот странный и дикий сюжет». Дедов мечтает о золотой медали, заграничной командировке и профессуре, фактически он подкупает газетного критика, хотя делает это, видимо, деликатнее, чем гоголевский Чартков в аналогичных условиях. В конце рассказа, получив золотую медаль Академии художеств, счастливый Дедов едет на четыре года за границу, а Рябинин, выйдя из больницы и по-прежнему одержимый видением «Глухаря», бросает живопись

и поступает в учительскую семинарию, чтобы стать сельским учителем.

Решение Рябинина типично для эпохи. Льва Толстого тоже мучило, что творения его ума и совести оплачиваются звонкой монетой, и он то бросал художественное творчество, то заявлял об отказе от авторских прав. Страшный «Глухарь» куплен и увезен в Москву (не в Третьяковку ли?). Но если такая картина успешно продается и не тревожит совесть людей, то живопись для Рябинина теряет смысл.

Два художника разошлись по разным путям, и «продавшемуся таланту» никакая драма не угрожает. Гибнут чистые, а продавшиеся благоденствуют: это и ужасает Гаршина – романтика по натуре, реалиста по видению. Для эпохи торжества капитализма страшная гибель Чарткова в гоголевском «Портрете» стала анахронизмом, а Гаршин верен историческим фактам. Откровенный циник Кудряшов или добродушный эгоист Дедов отлично приспособились к подлой эпохе: горе чистым сердцам!

В «Происшествии» (1878) Гаршин изобразил гибель идеалиста, не нашедшего сил «спасти» проститутку. Самоубийство Ивана Ивановича повторяет судьбу Пискарева из «Невского проспекта», хотя Иван Иванович – не живописец, а чиновник, а опиум Пискарева заменен простой водкой. «Происшествие» – еще одна оригинальная версия гоголевской фабулы о спасении падшей женщины, которая, однако, не входит специально в наше рассмотрение.

В отличие от «Происшествия», рассказы «Встреча» и «Художники» не только оригинально варьируют, но и опровергают Гоголя: «продавшиеся таланты» беспрепятственно возвышаются и успешно заглушают свою совесть. В этой фабуле Гаршин «упраздняет» не только угрызения совести, но и всякую развязку вообще. Прежнее фабульное решение опровергнуто самой исторической действительностью, нового еще нет, и Гаршин не в силах его предугадать.

Мучительное раздвоение Гаршина между его субъективно-романтическим пафосом и реалистическим изображением

жизни – исток его пессимизма. Ему трудно было верить в победу добра, но он не хотел верить в триумф зла. Этим ослаблением веры обусловлено угасание эпического начала в его творчестве и характерное для него преобладание типа над сюжетом. Острый сюжет «Надежды Николаевны» мелодраматичен и довольно банален, тогда как типы великолепны. “Attalea princeps” и «Сигнал» – это притчеобразные сюжеты, напоминающие народные рассказы Толстого. Рассмотренные выше «Встреча» и «Художники» – это бесфабульные рассказы, прямо предваряющие Чехова. Особое место занимает «Красный цветок» – великолепная конкретизация фабулы о мудрости безумца.

Чехов, восприняв от Гаршина фабулу о продавшемся таланте, развил её совершенно оригинальным образом. Для того, чтобы понять это отличие, бросим ретроспективный взгляд на историю фабулы.

В «Обыкновенной истории» кульминация карьеры переродившегося романтика – это его предстоящий брак с богатой; сама невеста на страницах романа не появляется. За романом Гончарова следует «Тысяча душ», где Калинович, вступая в аналогичный брак, продается за деньги; порывая с Полиной, он как бы расторгает «сделку с дьяволом». В «Китай-городе» Палтусов также продается красавице-миллионерке; их брак предопределен. Самозаклание личности на алтаре успеха всегда выражается через брак.

В аналогичных сюжетах Чехова не изображается предварительный процесс, приведший к такому самозакланию: обычно он описывает жизнь, сложившуюся после этого. В основном его интересует результат «сделки с дьяволом»; состояние мужчины-раба у Чехова подчеркнуто мучительно, невыносимо. Эта каторга души и есть наказание «продавшего таланта». Причем чеховский герой часто не замечает, что он продан. В рассказе «Супруга» герой силится понять, как он мог жениться на такой вздорной и пустой бабёнке. «Учитель словесности» изображает и жениховство, и брак: лишь постепенно герой рассказа начинает понимать, что он продан и что его любовь к богатой девушке, на которой он женился, была самообманом.

Особую роль играет традиционная фабула о «продавшемся таланте» в знаменитом рассказе «Попрыгунья». Общеизвестно, что из всех рассказов Чехова он наиболее фактографичен, так что многими современниками рассматривался даже как «пасквиль». Нас не интересуют здесь ни портретные штрихи в образах «Попрыгуньи», ни отражение романа Левитана с Кувшинниковой. Это всё не имеет прямого отношения к фабуле, ибо фабула возникает до используемых житейских фактов. Антитеза самоотверженного труженика и эгоистичного таланта, несколько затемняемая в глазах читателя чисто чеховским типом мнимой интеллектуалистки, совпадает с аналогичным противопоставлением рассказа Гаршина «Художники». Рябовский изображен Чеховым как талантливый живописец, но его томная самовлюбленность, его жадное и грязноватое пристрастие к женщинам, выпирающий из него эгоцентризм делают его типичным воплощением модного успеха. Он вводится в сюжет при помощи характерной детали – одна из его картин продана за 500 рублей. Точно так же Гаршин представлял своего Дедова («Дешевле 300 не отдам»).

Противопоставленный ему героический медик Дымов совершенно не понимает искусства, но он, как выясняется в финале, был выдающимся ученым, и его гибель – большая потеря для науки. Попрыгунья, путающаяся между «ограниченным» мужем и блестящим любовником, подчинила себе сюжет, так что спор об искусстве и его целях вообще выпал из него; в этом сюжете история «продавшегося таланта» не развернута, и сам этот частный мотив остается в подтексте рассказа. Дан тип преуспевающего живописца, о котором не нужно много и рассуждать: его оценка четко проясняется в сопоставлении с предшествующей фабульной традицией и с рассказом Гаршина «Художники». Заметим, что фамилии Дымова и Рябовского в «Попрыгунье» – это слегка видоизмененные фамилии Дедова и Рябинина, сменившие своих носителей.

Фабула о продавшемся таланте превратилась в частный мотив других фабул уже у Чехова. Торжество капитализма несло с собой девальвацию талантов; в XX веке нет крупных произведений с этой фабулой. Она сильно подешевела из-за того, что предложение

превысило спрос. Фабула еще использовалась (например, в романе П. Романова «Государственная» Собственность», 1933 г.), но не находила оригинального развития в русской литературе.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Белинский В. Г. 1955. Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души». – Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. VI: Статьи и рецензии. 1842–1843. М.: Издательство Академии наук СССР. С. 410–433.
- Бялый Г. А. 1951. Примечания. – Гаршин В. М. Сочинения. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы. С. 410–448.
- Гиппиус В. В. 1966. Творческий путь Гоголя. – Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л.: Наука. С. 46–200.
- Тихонравов Н. С. 1889. Примечания редактора. – Гоголь Н. В. Сочинения. Т. I. СПб.: Издание А. Ф. Маркса. С. 526–535.
- Шляпкин И. А. 1902. «Портрет» Гоголя и «Мельмот Скиталец» Мэтью-рена. – Литературный вестник. Т. III. Кн. 1. С. 66–68.