

«Безногий» А.С. Грина: проблема границ «внутреннего» и «внешнего» человека

Ю.В. Подковырин
КЕМЕРОВО

В предлагаемой статье рассказ А.С. Грина «Безногий» рассматривается сквозь «призму» отношений между *различными аспектами человеческого тела*. Выбор данного подхода к рассказу обусловлен, прежде всего, тем, что само тело в нем подается как *проблема*, актуальная для текста *в целом*.

Телесные образы представлены в рассказе многообразно. Тело показано как извне: в статичных и движущихся образах, так и изнутри: в формах самоощущений, зрительных и слуховых восприятий. К внутренней сфере имеют отношение и ряды мыслей, оценок и воспоминаний, которые также связаны с телом («сны о ногах» [Грин, 1991, далее все цитаты по этому изданию], «думаю о ногах и о себе», «я не люблю калек»). В тексте происходит ценностная поляризация различных элементов и состояний тела, к рассмотрению которой мы и обратимся.

В заглавии дан образ расчлененного, лишённого целостности тела («безногий»). В рассказе тема телесной неполноты и расчлененности представлена *двойко*. Во-первых, как *реальная физическая неполнота*, в образах искалеченного или искаженного тела («калека», «безногий», «человек... сидящий на бедрах в тележке-ящике»). Во-вторых, как *дезинтеграция* различных сторон человеческого тела, «рассеченность» его на сферу *внутренних самоощущений* и *внешний облик*, связанная в рассказе с ситуацией «человека у зеркала» (М.М. Бахтин). Вопрос о целостности тела героя (и ее утрате) соотносится в рассказе с вопросом о единстве, объеме и границах того, что входит в понятие «Я».

В первой строке рассказа, выделенной в абзац, присутствует образ остановленного движения, связанный с позицией героя в мире: «Когда я остановился...».

Как видно, здесь проводится определенная временная граница, обозначающая переход к новому состоянию – остановки, *неподвижности*.

Между тем, уже в заглавии рассказа имплицитно присутствует характеристика неподвижности (отсутствие ног как органа движения). Связь тем не-

подвижности и неполноты передается и формой первого предложения – оно грамматически неполное, усеченное.

Переход героя в состояние неподвижности связан в рассказе с вхождением в ситуацию «человека у зеркала». В рассуждениях героя о зеркалах, следующих за описанным нами первым предложением, присутствуют образы статики, остановленного движения: зеркала «возбуждают... впечатление *застывшей и вставшей стеной воды* (курсив здесь и далее мой – Ю.П.), некоей *оцепеневшей* глубины». Вместе с тем, черты телесной неполноты связаны в зеркале с образами телесной *дезинтеграции*. Если обычно (вне зеркала) тело воспринимается как относительное целое («Мы *обычно* рассматриваем себя изнутри, *не отделяя наружности*, какой смутно помним ее, от *мыслей и чувств*»), то в ситуации «у зеркала» происходит *отделение внешнего облика от внутреннего мира* («видим эту живую форму – свое лицо – *отделенной* от нас в беззащитное состояние»).

Характеристики неподвижности (остановленного движения) в рассуждении героя о зеркалах соотносятся с образами *неустойчивости* и *потери равновесия*: «жутко рассматривать отражения уличного зеркала, с его неточностью вертикали, где стены и улицы клонятся, привстав, на тебя, или – прочь, вниз, подобно палубе в качку». Первый момент здесь – отступление от вертикального положения («неточность вертикали», «улицы клонятся»). Однако вертикальное положение, устойчивость традиционно связаны для человека с движением. Образы потери равновесия (движение зданий вверх-вниз, «палуба в качку») также предполагают невозможность движения как целенаправленного действия. Таким образом, сущностные особенности зеркала, данные в словах героя, обуславливают остановку движения и неподвижность. При этом зеркало связано с образом калеки (телесная неполнота) и с ситуацией разделения тела на внешнее и внутреннее. Так мы можем выделить ряд тем, чье развитие и взаимодействие будет актуально для рассказа в целом: *телесная неполнота – неподвижность (плюс отсутствие устойчивости и равновесия) – зеркало (и человек у зеркала) – «раздвоение» человека на внутренний мир и внешний облик*.

Тема искаленного тела соотносится в рассказе с темой *воображения*. Обращение женщины к калеке герой объясняет ее особой сочувственностью, которая, в свою очередь, определяется преобладанием у нее особого типа воображения: «они (женщины – Ю.П.) сочувственнее мужчин, может быть, потому, что у них живее *воображение чувств*, отличное от *воображения зрительного*». Таким образом, тема воображения пересекается в произведении с темой искаленного тела. Кроме того, тема воображения и воображаемого мира выражается в рассказе в образах *сна*. Сон связан с образом зеркала: «зеркала вызывают сны». Думается, это объясняется связью темы *воображения* с темой *разделенности образа героя на внутренний мир и внешний облик*. Внутренний мир в состоянии сна не скован внешними границами, обладает *автономностью*, то же самое имеет место и в ситуации «человека у зеркала», изображенной в рассказе. Поэтому интеграция внутреннего мира героя и внешнего облика связана с «пробуждением» («я очнулся»). То же самое относится и к состоянию забытья. Связь между внутренним и внешним аспектами тела героя основана на памяти: «не отделяя наружности, какой *смутно помним* ее, от

мыслей и чувств». Однако эта связь показана как неотчетливая и в контексте рассказа вообще забывается, чтобы потом, в финале рассказа, произошло событие воспоминания («я смотрю на себя, я, *забыв*, что со мной»).

С другой стороны, тема воображения связана с категориями внешнего, зрительно воспринимаемого («воображение зрительное»). Вернемся к рассуждению героя о зеркалах в начале произведения: зеркала «возбуждают представление отчетливой призрачности происходящего за спиной». Здесь выделяется противоречивое сочетание «отчетливая призрачность». Думается, что оно отражает особый способ видеть мир в ситуации «человека у зеркала». Мир, видимый в зеркале, – это мир за пределами «кругозора» (Бахтин). Это та часть мира, которая, как правило, недоступна нашим чувствам (главным образом, зрению). Но в зеркале эта невидимая, «призрачная» часть мира предстает «отчетливо». Бесконечность и пустота отраженного в зеркале мира, по всей видимости, связана с тем, что перцептивный акт субъекта еще не наделил его формами и вещами. В то же время, в зеркале отображается *только внешний*, зримый аспект бытия, в том числе, телесного. В связи с этим, думается, тема воображения соотносится в рассказе и с темой самодостаточности и ценностной предпочтительности внешнего. Герой связывает воображение с категориями *картинности* и *зрелища*, то есть чего-то внешнего, зрительно воспринимаемого: «*зрелище* мужественной нужды тронет нас скорее, чем просто голодный вой, потому что первый случай *картинности* кует *воображение*». В обоих случаях воображение связано с наличием *дистанции* между внешним обликом и внутренним миром.

Вместе с тем, в рассказе представлен и другой тип воображения («воображение чувств»), связанный с образами сострадания, контакта между людьми, *преодолением дистанции*. В контексте этого представления можно рассматривать (именно так делает герой) просьбу женщины *дать что-нибудь* калеке. Однако в то же время именно в словах женщины впервые (не считая заглавия) упоминается «калека», и именно ее «замечание» становится (со слов героя) причиной его обращения к зеркалу: «Я не отвернулся бы к зеркалу... если б не замечание вполголоса: – Смотри, *калека*, дай ему что-нибудь».

В ситуации рассматривания героем внешности калеки в зеркале отношение между внутренним миром и внешним обликом можно представить так: *внутренний мир* («Я») отделен от *внешнего облика* («калеки» в зеркале) *этической дистанцией* («я не люблю калек»). Идентичность телесного образа нарушена – внешность, отраженная в зеркале, воспринимается как принадлежащая *другому*. Дистанция между внутренним миром и внешним обликом в зеркале при этом такова, что в процессе интерпретации мы обозначаем различные стороны телесного опыта как разные личности: «герой» (связанный с событием рассказывания) и «калека». Рассмотрим подробнее мотивы, связанные с обликом калеки.

«Тележка-ящик», в которой сидит калека, соединяет в себе черты *движения*, *неподвижности* и *замкнутого пространства*. Мотивы *неполноты* и *искаженности* появляются в характеристиках одежды и тела: «рваное пальто» (ср. «лохмотья»), «опухшее лицо» (образ телесного искажения). Оппозиция *движения* и *неподвижности* выражается здесь в противопоставлении *тела* и *глаз* калеки: «жизнь этого рассеченного пополам узника ушла в глаза, блестя-

ще и напряженно бегающие по лицам идущей над ним толпы». Если тело и лицо неподвижны и безжизненны, то глаза движутся и направлены на движущиеся объекты – толпу. Однако в контексте восприятий героя безжизненно только *внешнее* тело калеки, та его часть, которая связана с претерпеванием чужих взглядов и оценок. Глаза же как часть тела, связанная с *внутренней* позицией человека по отношению к миру, – подвижны. Вместе с тем, подчеркивается их *ограниченная* подвижность: «*Вся насильственно остановленная подвижность тела выражалась этим шагающим на привязи взглядом*». Перед нами образ уже не остановленного, а *скованного, ограниченного* движения. В рассказе этот тип движения связан с образом *круга*: калека начинал «*вертеть ярким взглядом*», герой рассматривает калеку, «*разбрасывая вокруг отрывочные картины боя*», «*я могу шарить руками вокруг своих бедер*», «*хоровод*». Мотив круга в описанных примерах связан с мотивами искаленного тела, сна и зеркала, которые таким образом вновь связываются друг с другом.

Образы неподвижности и неполного, искаленного тела связаны с определенной пространственной локализацией – в области «низа». Калека смотрит *снизу вверх* на движущуюся толпу, причем смотрит именно на *лица* (верхнюю часть тела). Само положение тела калеки – «его плечи были сведены вперед, руки упирались в края ящика» – свидетельствует о некоторой приниженности. Восприятие пространственных координат калеки, по мнению героя, связано с удалением верха: «*крыша Гнездиковского небоскреба должна казаться ему (калеке – Ю.П.) Монбланом*». Чувство «силы и равновесия», которое испытывает герой, смотря на «шаги ног» по тротуару, сопряжено для него с воображаемой возможностью «*пройти всю Тверскую взад-вперед, поднимаясь в гору и спускаясь с нее*». Воспоминание о прошлом, предшествующее событию интеграции тела героя, связано с образами подъема, которые, в свою очередь, сопоставлены с образами движения и межчеловеческого контакта: «*я поднимался в четвертый этаж, где мне открывали дверь*», «*белое тело мое, мои (рядка здесь и далее принадлежит автору – Ю.П.) ноги, которыми всходил я на четвертый этаж, – смущаться, смотря в глаза*». Образ «отравленной угаром мансарды» (утраченного верха) связан с потерянной гармонией, «несчастьем уродливого».

Важное место в характеристике внешности калеки занимают черты повторяющихся, неполных движений, связанные с темами *механического* и *профессионального*. Безногий время от времени приподнимает и снова туго натягивает картуз, калека «*механически кланялся*». Мотивы механического связаны с мотивами профессионального: «*рабочий в водосточной канаве*», «*с рассеянностью бухгалтера*», «*профессиональное настроение*», мотив *денег*. Образ механизма, чего-то сделанного (калеки с «*переделанными, заштопанными телами*»), *внешнего облика без внутреннего содержания* с его повторяющимися, жизнеподобными движениями, претензией на жизнь, вызывает *комическое* впечатление, которое выражается в «жестоккой, произвольной внутренней *усмешке*» героя. Упоминание об «*усмешке*» только подчеркивает дистанцию между внутренним миром героя и внешностью калеки. Однако стоит заметить, что предметом усмешки являются «*душевные* искажения» калеки, то есть, элемент *внутреннего* мира. В свете этого стоит обратить внимания на перцептивную направленность героя. Он стремится не только рассмотреть внешний об-

лик калеки, но и проникнуть в его внутренний мир: «Меня удерживало около него желание превзойти самого себя, постичь его ощущения, его вечное чувство укороченности, неправильного сердцебиения, его особый ход мыслей, всегда связанных со своим положением». Позиция героя представляет собой своеобразное «вживание», связанное с приобщением к миру другого («желание превзойти самого себя»). Процесс познания внутреннего мира связан здесь с попыткой соединить характеристики внутреннего мира с чертами *внешнего* облика: «особый ход мыслей, всегда связанных со своим положением». Внутренние особенности калеки имеют черты, свойственные его внешнему облику: «чувство *укороченности, неправильного сердцебиения*».

При этом стремление проникнуть во внутренний мир калеки непонятно самому герою («Я не знаю, почему было мне это нужно») и противостоит его сознательной оценочной позиции («я не люблю калек»). Герой проясняет свою позицию, связывая тему искаленного тела с темой *разрушения гармонии*. Позиция, которую герой приравнивает к общей, заключается в стремлении видеть гармонию во всем («мы ищем гармонии даже в лохмотьях»). Образы искаленного тела разрушают гармонию и поэтому вызывают отторжение. По отношению к «несчастью уродливого» нужно занять такую позицию, чтобы оно *внутренне* не переживалось – то есть, *внешнюю* (овнешнюю) позицию. Категория *гармонии* сопоставлена в тексте с категориями *картинности* и *зрелища* (ср. рассуждение героя о «воображении зрительном»), которые связаны с внешним, зрительным восприятием: «мы ищем *гармонии* даже в лохмотьях, *картинности* – в отравленной угаром мансарде, и *зрелище* мужественной нужды тронет нас скорее, чем просто *голодный вой*, потому что первый случай *картинности* куёт *воображение*». «Гармонизирующий» тип восприятия отстраняется от внутренней стороны искаленного тела («голодный вой» не является чем-то трогательным, так как принадлежит сфере внутренних переживаний»). То же связано и с «усмешкой» героя: комическая реакция обращена только на внешнюю сторону человека.

Пример подачи внутреннего через внешнее представлен в эпизоде разбрасывания «картин боя». Прежде всего, элементы внутреннего мира – представления, воспоминания – подаются здесь как нечто внешнее, предназначенное для рассматривания – «картины». Кроме того, присутствует образ движения, направленного *вовне*: «*разбрасывая вокруг себя*». «Картины боя» содержат в себе уже знакомые нам характеристики неполноты и телесного искажения, а также в целом хаотически организованного мира: «*разрыва гранат, ... где... с руками, оттянутыми носилками, спотыкаются санитары*», «попытки *неумелых движений*». Присутствует образ, сочетающий далекие понятия: «пение самовара» и «стон сумеречного поля».

Рассматривая эти отрывки можно заметить, что внутренние представления здесь поданы именно как сюжетно оформленное *зрелище*, своеобразный «фильм» или «пьеса», в которых представлены все традиционные, выражающие взгляд посторонних, элементы «судьбы» калеки. Об этом говорит даже стилистика отрывка: «сознание новой и трудной жизни... наука двигаться заново... согретое годами отчаяние и темное безразличие». Эти фразы слишком сухи и рациональны, чтобы отражать внутреннее переживание. Представление «картин боя» напоминает рассматривание «душевных искажений калеки» ге-

роем, которые приобретают «показной, театральный характер».

Вместе с тем, в сцене рассматривания калеки в зеркале присутствуют и моменты внутренне переживаемой связи между калекой и героем. Прежде всего, это мотив отсутствия движения. Калека в ящике неподвижен, и герой «не мог отойти от зеркала», хотя причина неподвижности для него непонятна и противоречит его ценностной установке: «Калека был мне неприятен и жалок, но я не мог отойти от зеркала». Герой объясняет свое пребывание у зеркала «живейшим интересом» к калеке, однако этот интерес непонятен для него самого. Следующий фрагмент связи – это подражание движениям калеки: «я замечал, что... машинально двигаю руками, подражая калеке, когда он возился с деньгами или менял в чем-нибудь свое положение». Эти движения также не связаны с сознанием героя, «машинальны» – герой объясняет свое подражание движениям калеки «впечатлительностью или особой нервностью». Особенности движений рук героя – неполнота, оборванность – напоминают характеристики внешности и движений калеки («рассеченный пополам узник», «механически кланялся»). Однако если ранее они воспринимались как что-то *всецело внешнее*, принадлежащее *другому* и поэтому вызывающее комический эффект, то теперь эти движения переживаются героем *изнутри* и вызывают раздражение («Эти неполные, только лишь намеченные и оборванные движения мои чрезвычайно *раздражали* меня»). Ранее герой на уровне самоощущений воспринимал состояние *разделенности тела в зеркале* и *неподвижности*, то теперь в область внутренних восприятий входит и *телесная неполнота*.

Неподвижность и неполнота движений калеки противопоставляются герою движению прохожих по тротуару. Если переживание «оборванных движений» вызывает у героя раздражение, то «шаги ног» заставляют испытать «приятное чувство силы и равновесия». Переживание *равновесия* связано с образами *движения*. Правда, не реального, а желательного, воображаемого: «чувство силы и равновесия, благодаря которому я могу пройти всю Тверскую взад-вперед, поднимаясь в гору и спускаясь с нее». Вместе с тем, при внимательном рассмотрении можно заметить, что в образах движения по тротуару тоже присутствуют черты неполноты и расчлененности, связанные с образом калеки, от которого герой отводит взгляд: «мерное *откусывание* калошами... ровных *кусков* тротуара».

Осознание внутренней неподвижности своего тела связано с изменением направленности взгляда героя. Сначала герой смотрит на безличное (в буквальном смысле) множество ног, потом его внимание сосредотачивается на конкретном образе – «женщине, прошедшей быстро и озабоченно сзади меня». Если с отражением калеки и множеством ног в зеркале и по тротуару связаны стратегии *рассматривания* и *изучения* (то есть, предполагается *дистанция*, даже когда взгляд обращен к внутреннему миру), то с образом женщины (тоже отраженном в зеркале – «прошедшей... сзади меня») связано *движение*, желание приблизиться. Осуществить это желание можно только войдя в мир «идущей толпы» (ведь женщине тоже присуще движение – «*прошедшей* быстро и озабоченно»). Образ женщины в рассказе противоречив: именно с женщиной связано вхождение героя в ситуацию «человека у зеркала», но «узнавание» женщины в толпе в конечном итоге приводит к выходу из этой ситуации.

Желание физического движения, направленного к *другому*, обнаруживает неподвижность тела: поначалу движется не тело, а мысли – «мои размышления внезапно вспыхнули, рванувшись вслед женщине».

Это движение связано с событием воспоминания и узнавания: «я тотчас узнал ее, все вспомнив, что было семь месяцев назад». Содержание воспоминаний и их стиль существенно отличаются от тех, что имели место в описанных нами «картинах боя». Если там присутствовал взгляд на судьбу калеки как на что-то внешнее, постороннее, как на «историю», то здесь мы имеем дело с личными, внутренними переживаниями. Если в «картинах боя» преобладают образы разъятости, в том числе, телесной, хаоса (сами картины – «отрывочные»), то в воспоминаниях героя даны образы *телесной полноты*, а также – образы *движения, межчеловеческого контакта*.

В воспоминании герой «поднимался в четвертый этаж». Движение здесь связано с подъемом (оппозиция верха и низа) и с наличием ног («мои ноги, которыми всходил я на четвертый этаж»). Этим самым образы воспоминания противостоят внутренне переживаемой неподвижности героя, его приниженности и отсутствию ног. Подъем на четвертый этаж представляет собой целенаправленное движение, не похожее на «только лишь намеченные и оборванные движения» героя (ср. «попытки неумелых движений» в представлениях героя о судьбе калеки). В воспоминании возникает *контакт* между людьми. Во-первых, присутствует образ *открытой двери* («мне открывали дверь»), противостоящий образам *стены* и *замкнутого пространства* в зеркале и внешности калеки («стена воды», «ящик»). Во-вторых, образ взгляда в глаза приобретает новые черты. Когда герой рассматривает калеку в зеркале и замечает, что «и он тоже упорно смотрит мне в глаза», то эта ситуация соотносится им с *профессиональными* чертами в поведении безногого, с такой ценностью, как *деньги*. Между внешностью калеки, его поведением и внутренней позицией героя имеется *дистанция*. В эпизоде воспоминания взгляд в глаза другому связан с интимными, *внутренними* (смущение) и *взаимными* переживаниями («есть род приветливого смущения, действующего взаимно»). Кроме того, описанные образы соотнесены с образами телесной близости (объятие – «младшая (сестра – Ю.П.), держа старшую за талию») и близости родственной (сестры).

До того, как герой видит женщину, его неподвижное положение не переживается ярко – основные признаки неподвижности связаны с внешностью калеки. Однако после «узнавания» женщины неподвижность тела начинает переживаться *изнутри* очень ярко и передается образами камня, кристалла: «Я точно *окаменел*», «ужасная *кристаллизация*». Характеристики окаменения (то есть, неподвижного состояния) сочетаются с образами движения: «мысли так *разбегались*», «все *спуталось* в сеть», «*беглый*, глубокий трепет ошеломления». Движения здесь подчеркивают или прямо являются причиной неподвижности; они не имеют направленности и соотносятся с образом замкнутого пространства («все спуталось в *сеть*»).

Изменяется и самосознание героя. Если ранее образы в зеркале не соотносились для него с категорией «я» и воспринимались как принадлежащие другому (калеке), то теперь «я *сам*» – это «глухое отражение *зеркала*». Те моменты, которые прежде были связаны с внешним телом калеки, теперь осоз-

наются и внутренне переживаются героем (причастность к сфере «низа», отсутствие ног, неподвижность). Неподвижность и пространственное положение героя *внизу* передаются образами привинчивания, пригвождения. При этом причиной неподвижности является чужое движение: «крутым *твердым винтом* прошел сквозь меня день *бегущих, чужих ног* и *пригвоздил к ящику*». Неподвижность предстает как внутреннее переживание, связанное с «болью». Между объектом и субъектом созерцания образуется равенство («Все *равно*»).

Интеграция телесного образа героя, соединение внутреннего мира и внешнего облика воспринимается героем как выход из состояния сна и забывания: «это я смотрю на себя, я, забыв, что со мной», «я очнулся». Телесный образ героя теперь представляет собой *двойственное единство*: «я, в котором всегда два». Образ «я» героя претерпевает изменения, включая осознание *мутно припоминаемых* внешних границ тела.

Единство тела героя противоречит его онтологической расчлененности в ситуации «человека у зеркала». Происходит выход героя из этой ситуации, который сопряжен и с *выходом* героя из состояния *неподвижности*, с констатации которого начинается рассказ. Когда герой разбивает зеркало, он совершает целенаправленное движение, имеющее результат. Выход из ситуации зеркала связан с *движением* и *интеграцией разных сторон телесного образа*. Одновременно происходит переживание героем телесной неполноты как *собственной*, которое предстает как осознание своего тела как *целого*, обретение идентичности «я» вместе с *реальной телесной неполнотой*. Думается, именно поэтому герой двойственно реагирует на разбивание зеркала: «*торжествуя и плача*», «*безнаказанный, безногий, погибший*». Двухаспектность тела героя подчеркивается двойственным переживанием движения: как внешнего («бей его»), и как внутреннего («я бью»). В процессе разбивания зеркала в действиях героя появляются *акустические* моменты («с *рыданием*, с злым *воем*»), противостоящие *немоте* (и *глухоте*) зеркала («его немому подсказу»), калеки в зеркале и «самого» героя («я сам – глухое отражение зеркала»).

Образ смешного, связанный с внешним, сторонним взглядом на движения героя, соотносится в рассказе с «усмешкой» героя, направленной на «душевные искажения» калеки. Однако если во втором случае «усмешка» обращена к *другому*, то теперь она ориентирована и на *себя*.

В словосочетании «все равно», завершающем рассказ, слово «все» выделено автором. В контексте рассказа оно сопоставлено с темой целостности, интеграции разных сторон бытия (в частности, телесного). Два других слова, выделенные в рассказе – «шаги ног» и «мои ноги» связаны с оппозицией своего и чужого. В первом случае, это ноги идущих «как в зеркале, так и по тротуару», во втором – переживание о своих ногах (вернее, их отсутствии). Выделенные слова как бы намечают вектор изменения в позиции героя от созерцания внешнего к внутреннему переживанию и к интеграции этих моментов.

Итак, путь интерпретации, пройденный по путеводной нити отношений между различными сторонами человеческого тела, приблизился к естествен-

ному рубежу, намеченному границами текста. Следующим шагом должно стать возвращение к началу с определенным «наброском» представлений о целом. Объектами более тщательного анализа могли бы стать повествовательная организация рассказа или структура адресованности (рецептивный момент). Но это уже предмет специальных истолковательных усилий.

Литература

Грин А.С. Собр. соч.: В 5-ти т. Т. 3. Москва, 1991. С. 317-320.