

ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Межвузовский сборник

Редактор *Л. П. Соколова*

Технический редактор и корректор *Т. Т. Степанова*

Сдано в набор 8/IV-1978 г. Подписано к печати 24/VIII-1978 г. Е—00090. Бумага 60×90<sup>1/16</sup>  
№ 3. 10,7 печ. л., 10 уч.-изд. л. Изд. № 24. Тир. 1000 экз. Зак. 1547. Цена 1 руб. 50 коп.  
Темплан 1978, поз. 1878.

Петрозаводский государственный университет им. О. В. Куусинена  
Петрозаводск, пр. Ленина, 33

Типография им. Анохина Управления по делам издательств, полиграфии  
и книжной торговли Совета Министров Карельской АССР  
Петрозаводск, ул. «Правды», 4

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР  
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМ. О. В. КУУСИНЕНА

ЖАНР  
И КОМПОЗИЦИЯ  
ЛИТЕРАТУРНОГО  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ

МЕЖВУЗОВСКИЙ СБОРНИК

ПЕТРОЗАВОДСК 1978

Редакционная коллегия:

профессор *М. М. Гин* (ответственный редактор),  
профессор *А. В. Западов*, профессор *Л. Я. Резников*,  
доцент *Л. И. Мальцков*

**Жанр** и композиция литературного произведения.  
**Ж-314** Межвузовский сборник. Петрозаводск, 1978.

172 с.

Межвузовский сборник «Жанр и композиция литературного произведения» включает в себя историко-литературные и теоретические статьи, рассматривающие в аспекте избранной проблемы творчество русских классиков (Пушкин, Достоевский, Чехов), советских писателей (Паустовский, Мартынов), а также некоторые другие темы. Авторами статей являются профессора и преподаватели Петрозаводского госуниверситета, а также вузов Москвы, Ленинграда и Семипалатинска.

© Петрозаводский государственный университет им. О. В. Кууси-нена, 1978.

*Н. А. Соколова*

## **О НАУЧНОЙ ПОЭЗИИ ВООБЩЕ, О НАУЧНОСТИ ПОЭЗИИ Л. МАРТЫНОВА В ЧАСТНОСТИ**

**(Полемические заметки)**

### **I**

Вероятно, ни об одной из особенностей поэзии Л. Мартынова не писалось так часто, как о так называемой «научности» его творчества, хотя до сих пор дискуссионным остается вопрос: можно ли говорить о синтезе научного и художественного в данном случае? А за этим вопросом закономерно возникает другой, более общий: что такое научная поэзия применительно к современной поэзии? Существует ли она, возможна ли она вообще?

В значительной мере на эти вопросы отвечают работы советских литературоведов Б. Мейлаха, К. Зелинского, М. Бахтина, Д. Данина и других. Особенно много по этому поводу написал В. Ларцев — у него есть статьи и несколько книг о научной поэзии, либо о науке и поэзии, в числе этих работ и его докторская диссертация и статья о Леониде Мартынове. Большие успехи в осмыслении взаимоотношений науки и искусства достигнуты и психологами, и философами в трудах, посвященных как собственно этой проблеме, так и более широкой проблеме человека в обществе<sup>1</sup>.

В связи с развитием НТР в последние два десятилетия

---

<sup>1</sup> М. С. Каган. Человеческая деятельность. Опыт системного анализа. М., 1974; Л. М. Архангельский. Социально-этические проблемы теории личности. М., 1974; И. Ф. Смольянинов. Проблема человека в марксистско-ленинской философии и эстетике. Л., 1974; З. М. Какабадзе. Человек как философская проблема. Тбилиси, 1970; А. Г. Мысливченко. Человек как предмет философского познания. М., 1972; Б. Григорьян. Философия о сущности человека. М., 1973; С. Л. Рубинштейн. Человек и мир. (В сб.: «Проблемы общей психологии». М., 1972); Г. Л. Смирнов. Советский человек. М., 1971, и др.

усилился спор, связанный с вопросом о взаимоотношении точных наук и искусства, поскольку, если рассматривать то и другое как способы познания мира, противоречия между ними очевидны. На первых порах, однако, большинство высказывавшихся по этому вопросу противоречия если не отрицали, то по крайней мере сглаживали. Спор пережил массовые дискуссии конца пятидесятых — начала шестидесятых годов и дискуссии о научно-художественной литературе, добрался до философских высот, хотя далеко не все участники спора вносили в существо его что-то новое, поскольку в конечном итоге продолжалось отрицание известного утверждения о «разрушении алгеброй гармонии» и утверждалось диалектическое единство познания абстрактного, научного и художественного, образного, ибо: «...искусство постоянно стимулирует деятельность воображения, учит уменню видеть как бы впервые, в новых ракурсах и связях все привычное, издавна знакомое, рождает богатейшие ассоциации, связывает воедино живое представление и анализ, чувство и мысль, истину и красоту. Таким образом, искусство, раскрывая при этом эстетические отношения человека к действительности, всеми своими качествами способствует также и развитию собственно научного познания мира»<sup>2</sup>.

Однако и при признании этого взаимодействия высказывалось мнение, особенно определенно выраженное в статьях К. Зелинского, о существенном противоречии между научным и художественным способом познания мира, которое, по мнению ученого, образовали «...реальные противоречия исторического развития, реальные диспропорции различных областей знаний, и прежде всего знаний, связанных с абстрактным и чувственным восприятием мира»<sup>3</sup>.

К. Зелинский предрекал, что это противоречие по мере исторического развития будет и дальше углубляться:

«И как бы ни велики наши устремления обеспечить при коммунизме формирование нового, гармонически развитого человека, не может быть снято противоречие между двумя видами познания человеком природы — чувственным и абстрактно-логическим, и не будет остановлено уточненное углубление специальностей и, наконец, победное шествие математики»<sup>4</sup>.

Позднее о различии образного и логического мышления, но без подчеркивания противоречий между ними очень убедительно писал М. М. Бахтин<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Б. С. Мейлах. Человек, наука, судьбы искусства.— «Звезда», 1964, № 7, с. 198.

<sup>3</sup> К. Зелинский. Камо грядеши.— «Литературная газета», 1960, 5 марта.

<sup>4</sup> Там же, 10 марта.

<sup>5</sup> М. М. Бахтин. К эстетике слова.— В сб.: «Контекст 1973». М., 1974.

С Зелинским тогда не согласились и резко спорили в своих статьях А. Михалевич, М. Руткевич, М. Луконин, М. Марков, затем и В. Ларцев в своей книге «Наука и современная советская поэзия»<sup>6</sup>.

Возражая Зелинскому, В. Ларцев привел многочисленные высказывания ученых о большой роли для них искусства, говорил о тех ученых, которые сами являлись писателями и деятелями других искусств. Спорить по этому поводу можно было бы бесконечно, не приди на помощь биологическая наука, все более уточняющая наши представления о природе человеческого сознания. В связи с этим и в философской литературе появились работы (В. П. Тугаринова, С. С. Батенина и др.), в которых развивается идея природных детерминаций человека, поскольку, как пишет известный психолог С. Л. Рубинштейн, «...все мировоззренческие вопросы, ответ на которые определяет то, как человеку жить и в чем искать смысл своей жизни, при всем их неисчерпаемом разнообразии и богатстве сходятся, в конечном счете, в одной точке, в одном вопросе — о природе человека (что есть человек) и его месте в мире»<sup>7</sup>. Так, В. П. Тугаринов в своей книге «Философия сознания» пишет, что особенностью современного человека является большая роль рациональной формы сознания сравнительно с чувственной и совершенствование «...качества этой рациональной ступени, состоящей: а) в развитии все большей широты и абстрактности обобщений; б) в уменьшении роли в них чувственного элемента; в) во все большем отходе абстракций от непосредственного практического приложения»<sup>8</sup>. Как будто бы современный философ согласен с тем, что писал К. Зелинский.

Однако и эти высказывания В. П. Тугаринова требуют сегодня уточнения в связи с тем, что биологическая наука пришла к открытию, которое только недавно сделано и последствия которого трудно пока представить в полном объеме, так как исследования нейрофизиологов продолжаются и предугадать воздействие открытой ими функциональной асимметрии человеческого мозга на философские и эстетические теории, на вопросы психологии и психологии творчества в частности, а также на решение вполне практических задач воспитания, образования пока затруднительно.

Суть открытия состоит в том, что учеными экспериментально установлено: при бездействии (или искусственном отключении) левого полушария мозга взрослый человек теряет способность к абстрактному мышлению, при бездействии правого —

---

<sup>6</sup> В. Г. Ларцев. Наука и современная советская поэзия. Ташкент, 1965.

<sup>7</sup> С. Л. Рубинштейн. Проблемы общей психологии. М., 1973, с. 382.

<sup>8</sup> В. П. Тугаринов. Философия сознания. М., 1971, с. 49.

к конкретному, образному мышлению. «Однополушарный» человек (если не с детства он лишен одного полушария) биологически неполноценен. Взаимодействие полушарий разнообразно у людей. «И от того, какое из полушарий наиболее развито у человека (в силу ли врожденных свойств, в силу ли воспитания), зависит его индивидуальность, особенности его восприятия»<sup>9</sup>.

И сопоставьте с этим мнение, например, Л. Переверзева, который в 1966 г. в своей книге «Искусство и кибернетика» писал, что «принципиальное различие между научным и художественным подходом к отображению действительности связано с количественными различиями в полноте описания и в способах информации»<sup>10</sup>. Мнение это достаточно убедительно критиковалось М. Б. Храпченко в статье «Литература и моделирование действительности»<sup>11</sup>. Теперь оно выглядит еще необоснованней.

Наступает, наконец, время, когда решение проблемы «физиков» и «лириков» зависит не от степени убедительности увещиваний, адресованных в основном «физикам» от имени «лириков», а на основе точно установленной истины, полученной самими «физиками», точнее, физиологами, в результате эксперимента. Как, казалось бы, просто: сама природа распорядилась и распределила поровну: наукой (во всяком случае — математикой и лингвистикой), грубо говоря, заведует левое полушарие, искусством (во всяком случае — музыкой, живописью, вероятно, и поэзией) — правое. «Функции каждого полушария представляют целостную, законченную систему, аппарат которой обслуживает определенный вид мышления. Соответственно каждое полушарие, каждый аппарат обладают собственным набором инструментов — своей речью, своей памятью, своим эмоциональным тонусом»<sup>12</sup>.

Но все это — грубо говоря, потому что ни один мыслительный процесс не может обойтись только абстракцией или только образами и требует работы в том и другом отношении, хотя и в разной степени. «В представлении еще доминирует образ, понятие же отвлекается от связи с индивидуальным»<sup>13</sup>. У каждого человека есть сложная, как говорят нейрофизиологи, комиссуральная, система в межполушарной передаче информации, объединяющая две половины мозга в единую функциональную систему. Концепция мозга как функциональной системы была выдвинута акад. П. К. Анохиным еще в 1935 г., теперь она

---

<sup>9</sup> В. Деглин. Функциональная асимметрия — уникальная особенность мозга человека. — «Наука и жизнь», 1975, № 1, с. 104.

<sup>10</sup> Л. Переверзев. Искусство и кибернетика. М., 1966, с. 85.

<sup>11</sup> М. Б. Храпченко. Литература и моделирование действительности. — В сб.: «Контекст 1973». М., 1974.

<sup>12</sup> В. Деглин. Указ. соч., с. 112.

<sup>13</sup> В. П. Тугаринов. Философия сознания. М., 1971, с. 50.

прочно утвердилась. В свете новых успехов бурно развивающейся науки о мозге совершенно устарела точка зрения, согласно которой какая-то область мозга участвует в осуществлении только одной какой-либо деятельности. «Защищаемый нами принцип целостной мозговой организации,— пишет Н. Ю. Беленков,— не тождественен признанию равнопотенциальности (эквивалентности) мозговых структур... Верно то, что все структуры входят в систему множественного контроля, но это еще не означает, что каждая из них вносит равноценный вклад в это содружество»<sup>14</sup>.

Итак, биологическая неполноценность «однополушарного» человека, если операция была произведена не в самом раннем детстве,— точно установленный факт. И однако не так-то просто распорядилась природа. С одной стороны—наше постоянное стремление к всестороннему развитию, с другой—устроенная природой на этом пути к совершенству ловушка, а вернее—установка, гарантирующая мозг от перегрузок. Ведь открыто и доказано, что при полном отключении одного из полушарий мозга усиливается работа второго полушария. Следовательно, активизация одного полушария притормаживает деятельность другого. Таким образом, наши представления о необходимости воспитания всесторонне развитой личности, вероятно, потребуют уточнения. Представим себе человека, которому от природы дана была довольно высокая способность к абстрактному мышлению и слабая способность к образному. Что если, решив стать всесторонне развитым человеком, он начнет искусственно развивать «правополушарную» область образного, художественного мышления? «Американский исследователь Дж. Боген показал, что преобладание активности одного из полушарий наряду с врожденными факторами может быть обусловлено особенностями воспитания и обучения, то есть тренировкой»<sup>15</sup>.

Но тем самым не станет ли человек подавлять, тормозить развитие данных ему природой «левополушарных» способностей? Правы ли, скажем, родители ребенка, в трехлетнем возрасте без труда научившегося читать и считать, когда начинают учить его музыке, чтобы развить его слух? Они считают, и до сих пор это казалось бесспорным, что человек, овладевший миром искусства, становится богаче и счастливее. Однако и это поставлено под сомнение позднейшими исследованиями физиологов (П. В. Симоновым и др.): богаче,— да, но счастливее ли? Ибо экспериментально доказано, что с левополушарной абстрактно-логической деятельностью мозга связан положитель-

<sup>14</sup> Н. Ю. Беленков. Новые аспекты структурно-функциональной организации мозга.— Журнал высш. нервн. деятельности, 1973, т. 23, вып. 2, с. 257—258.

<sup>15</sup> В. Деглин. Указ. соч., с. 114.

ный эмоциональный тонус, а с правополушарной, образной,— отрицательный<sup>16</sup>.

А главное, в результате этих тренировок вместо крупного ученого — теоретика, математика, астронома, лингвиста, возможно, вырастет средний хорошо эрудированный человек, потому что насильственно развитые в нем способности к «правополушарной» мозговой активности скорректировали работу левого полушария, не дав ей проявиться в полную силу. Что если то же самое в других соответствующих условиях может произойти с человеком, изначально имевшим данные одаренного музыканта, поэта, художника?.. При этом бесполезно говорить, что многие великие люди способны были как к художественному, так и к научному творчеству, ведь нам неизвестно, насколько увеличился бы их талант, избери они «однополошарное» занятие.

Конечно, миллиард нейронов сложнейшей функциональной системы мозга может дать огромное количество разнообразных комбинаций, однако «...уже само формирование даже очень надежной и динамичной системы есть всегда одновременно «пневключение» в ту же систему многих нейронных популяций — эволюционно потенциальных «претендентов» на участие. Любая даже самая динамичная система предполагает известную стабилизацию, ограничение степеней свободы в оперировании возможностями мозга, более или менее прочно закрепляющееся»<sup>17</sup>.

В свое время Энгельс, характеризуя полководца Веллингтона, писал Марксу: «Он велик в своем роде, а именно настолько велик, насколько может быть великим, не переставая быть посредственностью. Он обладает всеми качествами солдата; они все соразмерно и замечательно гармонически развиты; но именно эта-то гармония и мешает каждому отдельному из этих качеств достигнуть истинно гениального развития»<sup>18</sup>.

Совершенно прав И. Ф. Смольянинов, когда в своей книге «Проблема человека в марксистско-ленинской философии и эстетике» подчеркивает, что гармоническое развитие не совпадает с понятием всесторонности, и определяет гармонию как «тип внутренней и внешней связи элементов предмета, при котором все части целого взаимно дополняют и усиливают друг друга»<sup>19</sup>.

Дополняют и усиливают, а не вступают в противоречие. Искусственно создаваемая всесторонность человеческой личности может привести к дисгармонии развития или к жалкой гармонии!

<sup>16</sup> В. Деглин. Указ. соч.

<sup>17</sup> Н. П. Бехтерева. Принципы функциональной организации мозга человека.— Вестник АМН СССР, 1972, № 9, с. 44—45.

<sup>18</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 24, с. 214.

<sup>19</sup> И. Ф. Смольянинов. Проблема человека в марксистско-ленинской философии и эстетике. Л., 1974, с. 194.

посредственности. Поэтому самое первостепенное значение в свете новейших открытий в нейрофизиологии приобретает задача выявления и развития истинных, подаренных природой человеку задатков.

## II

Теперь в связи со сказанным можно несколько по-повому взглянуть и на научную поэзию. Понимая, что следует учитывать и общесоциологический, общекультурный контекст, регулирующий соединение чувственной и рациональной сфер в развитии личности, нужно иметь в виду, вероятно, и то, что сам механизм взаимодействия полушарий мозга не допускает возможности одновременного гениального развития той и другой области. Становится яснее, хотя, конечно, и это — гипотеза, почему в наше время попытки создать научную поэзию типа, скажем, поэзии Лукреция Кара, которого Маркс назвал «свежим, смелым, поэтическим властелином мира», или Ломоносова не увенчиваются успехом. К. Маркс писал, что в процессе истории беспрестанно изменяется человеческая природа. К XX веку она, видимо, изменилась настолько, что все более развивающаяся (а физиологи в один голос говорят, что это процесс эволюционный<sup>20</sup>) в человеческом мозге способность к специализации полушарий, — у каждого «своя речь, своя память, свой эмоциональный тонус», — препятствует синтезу научного и художественного мышления в той форме, в какой это было возможно на более ранних этапах развития человечества. Можно допустить и другое, тоже гипотетическое объяснение: может быть, большое значение имело и то, что точными науками создатели классической научной поэзии начинали заниматься уже в зрелом возрасте, когда вполне сформировалось конкретное, образное, художественное мышление и огромные способности к абстрактному, логическому мышлению уже не смогли подавить или затормозить чувственное, образное восприятие. Но так или иначе факт, что В. Я. Брюсов, несмотря на все свое мастерство и огромные сознательные усилия, смог в создании «научной поэзии» добиться успеха лишь отчасти. Трудно утверждать, но, возможно, постоянная тренировка мозга в области абстрактных наук и логики оказывала на поэта свое воздействие, научная поэзия, создававшаяся им в конце жизни, в значительной степени экспериментальна.

Нельзя не остановиться на работах В. Ларцева, поскольку он является сейчас признанным авторитетом по вопросу о научной

---

<sup>20</sup> См., например: В. М. Мосидзе, Р. С. Рижинашвили, Н. К. Тотибадзе, Э. Ш. Кеванишвили, К. К. Акбардия. Расщепленный мозг. Тбилиси, 1972.

поэзии. Увлеченность темой заставляет его любое произведение, в лексике которого встретится слово, имеющее отношение к наукам, тем более, если такова тема стихотворения, отнести к «научной поэзии». Он настаивает на особом поэтическом жанре: «научная поэзия». Тематический анализ стихов, безусловно, возможен, но попытка определить жанр по тематическому признаку весьма сомнительна. В. Ларцев для недавно вышедшего «Словаря литературоведческих терминов» написал статью о научной поэзии. Она начинается так: «Научная поэзия» — разновидность лирики, которой принято придавать значение (в последние 10-летия) самостоятельной жанровой формы...»<sup>21</sup>

В литературной же энциклопедии термина «научная поэзия» нет вообще, есть более широкий — «научно-художественная литература», куда, по-видимому, входит и научная поэзия, так как в статье упоминаются и Лукреций Кар и Ломоносов. В статье о научно-художественной литературе в КЛЭ указано, что термин не обладает четкой жанровой определенностью, так как в сферу его действия попадают и публицистика, и воспоминания, и биография, рассказ исторический и путевой дневник и т. д.

У Ларцева же «научная поэзия» — жанр, а создателями «научной поэзии» он называет П. Антокольского, Э. Межелайтиса, С. Щипачева, Л. Вышеславского, Л. Мартынова, Р. Рождественского, В. Солоухина, Е. Винокурова и др. (В его книге «создателей» еще больше).

В один жанр оказываются объединенными и публицистические, и дифирамбические, приветственные стихи, и философские размышления, и аллегорические стихи. В книге «Наука и современная советская поэзия», подчеркивая, что эта поэзия дает совершенно особую информацию и обосновывая необходимость особой категории жанра «научной поэзии», В. Ларцев делит ее на ту, которая «откликается» на научные открытия, на ту, которая «рассказывает» о научных открытиях, наконец, на ту, которая философски-поэтически осмысливает завоевания науки и техники, и говорит, что она вся «не вмещается» в жанр философской лирики». Разумеется, публицистический отклик на новый полет в космос никакого отношения не имеет к философской лирике, но для таких стихотворений есть своя жанровая категория — публицистическая лирика, а те, которые «рассказывают» о новых достижениях науки, скорее всего, вообще мало относятся к поэзии, если «в данном случае поэты и люди других специальностей стараются по мере своих сил художественно воссоздать некоторые факты из жизни науки»<sup>22</sup>. Что это за

<sup>21</sup> Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 237.

<sup>22</sup> В. Г. Ларцев. Указ. соч., с. 42.

«люди других специальностей», «по мере своих сил» старающиеся сочинять стихи? Вообще, когда произведения, разнородные по типу обобщения, по форме, объединены по тематическому признаку, нет никакой возможности анализировать их, разве что порознь — у каждого поэта, что в отдельных своих статьях не без успеха и делает В. Ларцев. Другое дело — художественная интерпретация научной темы в философской лирике, или в современной публицистической лирике, или — у поэтов с ярко выраженным романтическим пафосом, или использование научных понятий в аллегорических стихах как особенность современной аллегорической поэзии — даже на первый взгляд постановка таких вопросов открывает все возможности для серьезного анализа.

Таким образом, всю ту поэзию, которую В. Ларцев относит к жанру научной поэзии, вполне возможно и следует рассмотреть с точки зрения общепринятых жанровых форм: научная тема — одна из тем философской лирики, так же как научная тема — одна из тем лирики публицистической или аллегорической поэзии и т. д. И никакой «космической поэзии» нет, если иметь в виду здесь что-то, кроме общей темы, потому что и в эту «космическую поэзию» у В. Ларцева попадают совершенно разные по жанру произведения. Он то как синонимы употребляет слова «научная поэзия» и «поэзия науки», то ссылается на А. Урбана, который в статье «Герой и стиль» отвел ей «среднее, промежуточное место между философской лирикой и той научной поэзией, образцы которой дали Рене Гиль и Валерий Брюсов»<sup>23</sup>, то выделяет современную научную поэзию в особый самостоятельный жанр. (В этой книге он еще называет его научно-художественным). Он пишет, например, что полеты в космос ознаменовали «появление совершенно новых явлений в советской поэзии»:

«И дело не только в том, что появилась масса стихотворений, посвященных запускам спутников и космических ракет, истории космических полетов, выдающихся ученых, но, главное, в том, что у поэтов зримо преобразились образы, они стали глубже изображать человеческие отношения, что, наконец, триумф нашей науки в космосе заметно повлиял на все темы лирической поэзии»<sup>24</sup>.

Любое важное в истории человечества, в жизни страны событие входит в мир чувств человека и так или иначе влияет на поэзию. Например, Великая Отечественная война — и огромная литература, с ней связанная, — не будем же мы выделять особый жанр и в связи с общей темой объединять в него все разнохарактерные произведения, хотя мы не станем отрицать,

<sup>23</sup> В. Г. Ларцев. Указ. соч., с. 44.

<sup>24</sup> Там же, с. 45.

что в связи с войной «у поэтов зримо преобразились образы». Брестская крепость была и до войны, однако тот ли это теперь образ? Что же касается того, что в связи с новым жизненным материалом (войны ли, полетов ли в космос) поэты «стали глубже изображать человеческие отношения», можно только улыбнуться. Глубже чем кто? Пушкин, Блок или Маяковский? Или они же сами? Если бы тема сама по себе гарантировала глубину! Откуда же берутся легкие «приветственные» стихи, которые критикует В. Ларцев?

При этом он доходит до курьезов. Например, хвалит стихотворение Т. Жирмунской «Сурдокамера» (о полете Николаева и Поповича), где есть такая строчка о Космосе:

Москва одиночества там не допустит.

И продолжает: «Интересна и такая мысль, ради которой стоит писать стихотворение:

Поэт к сурдокамерам тоже привык:  
Уйти в тишину от гудящего быта.  
Но сурдокамера эта открыта  
Для братьев небесных, для братьев земных.

Техническое изобретение, его назначение позволили поэтессе по-новому сказать о сущности настоящей поэзии»<sup>25</sup>. Хорошие мысли, ради них стоит писать стихи... но ведь надо еще и написать хорошие стихи.

И рядом с этим посредственным произведением — вдохновенные строки А. Вознесенского (без всякого комментария, хотя в общем одобрительном контексте):

Двадцатое столетие  
Из мрака и огня  
в урановой ракете  
несется сквозь меня!

И всюду в книге ставятся рядом несоизмеримые по художественным достоинствам произведения.

Он пишет, что «даже в «чисто» пейзажных стихотворениях поэты прибегают к словам и выражениям, заимствованным из новой космической терминологии»<sup>26</sup>. Этими словами в стихотворении А. Гатова «Позывные» он считает — «позывные» и «сигнализировать».

Почему это космическая терминология? В. Ларцев говорит, что эти слова до создания космических ракет не казались столь выразительными. Просто удивительно, что Лермонтов написал, что «звезда с звездой говорит» до космических полетов!

<sup>25</sup> В. Г. Ларцев. Указ. соч., с. 129.

<sup>26</sup> Там же, с. 130.

Исходя из таких принципов, поэму Маяковского «Владимир Ильич Ленин» непременно надо отнести к жанру «научной поэзии»: в поэме перефразируются, а иногда и прямо цитируются Маркс и Ленин, характеризуется целая общественная формация, без знания теории, научных источников написать ее было бы невозможно... но все это опять о неразработанности проблемы «научная поэзия».

### III

Итак, поэзия на научные темы может быть составной частью поэзии философской, однако следовало бы выяснить, всякое ли произведение философской поэзии, где есть связанные с научными понятиями образы, в лексике которого есть научная терминология, следует не то чтобы относить в разряд «научной поэзии», а и считать поэзией на научные темы.

И тут мы опять возвращаемся к Л. Мартынову. В книге, а затем и в статье, посвященной собственно Л. Мартынову, В. Ларцев цитирует строки из его «Гимна солнцу» и конец стихотворения:

Я  
Создатель новой энегетики,  
По своей преобразуя воле  
Этот мир страдания и боли,  
Соберу пылающие цветики,  
Отдыхая на магнитном поле,  
Обуздаю древнего дракона я,  
Усмирю его непостоянство  
И возьму под власть свою законную  
Искривленное  
Пространство!

В. Ларцев говорит, что здесь «автор широко и прямо опирается на все то, что знает современная наука об истории Солнца, об его ни с чем не сравнимом значении для земли», говорит, что стихотворение это — «гимн человеку, однако гимн, который вряд ли был бы спет столь страстно современно, если бы не питался бы научной мыслью сегодняшнего дня, более того, не вдохновлялся ею, вдохновлялся поэтически»<sup>27</sup>. Упор делается на научное — на «все, что знает наука». Но почему же — все? И как бы не замечается антинаучное, парадоксальное в стихотворении Л. Мартынова. Исключительно по лексической ассоциации магнитное поле связывается с цветущим полем, а «пылающие цветики» и воспеваемое солнце совершенно естественно ложатся в общую для поэтики Л. Мартынова систему романтических контрастов, где все излучающее свет должно

<sup>27</sup> В. Г. Ларцев. Указ. соч., с. 139.

связаться с положительным комплексом эмоций и оценок, образы парадоксальны по своей сути: и искривленное пространство и солнечный дракон, якобы, одинаково способны поддаться обуздыванию и усмирению.

Объясняя в другом стихотворении «взрослым детям» одну из тайн своего мастерства, Мартынов подчеркивал, что он может поставить рядом или подменить друг другом физиков, которые «ловят плазму в магнитные сети», и былых скоморохов, которые «ловили медведя, затем, чтоб под дудку плясал», и охотников, которые «ловят песца», — на том основании, что они все «ловят», — это один из законов мартыновских ассоциаций, когда в создании образа он исходит из семантических возможностей слова.

Поэт никогда не соглашался с теми, кто относил его творчество к научной поэзии: «Никогда не мыслил, не чувствовал себя научным поэтом в духе Рене Гиля или Брюсова. Просто рос в XX веке, вместе с ним, среди техники, никогда не занимаясь специально точными науками»<sup>28</sup>.

Для Л. Мартынова научное понятие, известие о каком-то открытии и т. д. — всегда повод для разговора о другом, иногда используется как аллегория, иногда вызывает философские размышления. Его поэзия отражает духовный мир современного интеллигентного человека, не специалиста в технике и в других областях науки. В такое сознание, в такой духовный мир постоянно врываются разнообразные известия о новых достижениях науки, о каких-то открытиях или просто о новых событиях. Это новое связывается в сознании человека со старым, привычным, вызывает по ассоциации далекие от научных, но яркие образные представления:

А все же есть небесный купол!  
Из радиации футляр...—

Так начинается стихотворение и заканчивается:

Чтоб свода тусклое мерцанье  
Огвергнуть, а затем принять  
Как отрицанье отрицанья.  
Да как на это и пенять!

Дело ведь не только в том, что появляется здесь и «радиация» и даже «отрицанье отрицанья», а в той вещественности, конкретной чувственности, которой наполнены эти понятия: и радиация, ставшая «куполом», «футляром» и «тусклым мерцанием свода», и отрицанье отрицанья прежних понятий, отвергавших небесный купол, в связи с новым открытием.

<sup>28</sup> «Фрегат времени». Диалог Мартынова Л. и Сидорова Е.— «Литературная газета», 1974, № 1.

Для Л. Мартынова чрезвычайно характерно — перевести понятие из разряда абстрактного, логического, скажем, «левополушарного» в разряд чувственного, «правополушарного». Эффект создается безотказный. Если допустить, что у левого полушария — «своя память», «своя речь», то там «магнитное поле», и «радиация», и «отрицанье отрицанья». У правого — «своя память, своя речь» — там чувственные представления, вызываемые выражениями: «собирать цветики», «отдохнуть на поле» или «тускло мерцать».

Столкнуть эти представления, заставить и в речь и в память правого полушария принять новые чувственные представления от слов, которые давно или недавно, но уже работали в левом, — вот что он делает в процессе творчества с научными терминами или понятиями, хотя, вероятно, сознательно этой задачи перед собой не ставит.

Нельзя сказать, что В. Г. Ларцев не чувствует образности, метафоричности стихов Л. Мартынова. Напротив, в статье «Научное в поэзии Леонида Мартынова»<sup>29</sup> он соглашается с А. Урбаном и другими критиками, которые указывали на переосмысление Мартыновым терминов и даже общих научных понятий, и признает, что научные факты Мартынова интересуют не сами по себе, а позволяют сказать о чувствах человека, что научное у поэта метафоризируется. В качестве примера он приводит стихотворение «Когда раскапывали Помпею», где описана археологическая методика заполнения ниш при раскопках, и указывает, что, хотя картина сама по себе впечатляюща, стихотворение не стало бы значительным произведением искусства, если бы пустота, образовавшаяся на месте сгоревшего в муках человека и сохранившая формы его тела, не приравнивалась бы к пустоте произведений лишенного содержания искусства — тоже, по мысли поэта, результатам какой-то катастрофы.

Можно добавить, что одна пустота — пространство, имеющее четкие границы, другая пустота — бессодержательность, от сближения с первой приобретающая трагическое содержание, а все стихотворение — поражающее образной и логической убедительностью размышление о содержательности формы, но дело не в неполноте анализа, а в том, что при этом В. Ларцев вполне согласен с Е. Осетровым, относящим это произведение к лучшим образцам научной поэзии, правда, с оговоркой: «В том значении этого понятия, какое он в нем усматривает»<sup>30</sup>. Но и сам В. Ларцев именно эту поэзию, очевидно, относит к научной, поскольку другой, более «научной», у Л. Мартынова нет,

<sup>29</sup> В сб.: Проблемы поэтики. Ташкент, 1968.

<sup>30</sup> В. Г. Ларцев. Научное в поэзии Леонида Мартынова. В сб.: Проблемы поэтики. Ташкент, 1968, с. 138.

а Мартынова он относит к создателям научной поэзии, научную же поэзию назвал особой жанровой формой. Он соглашается с Осетровым и тогда, когда тот называет Л. Мартынова продолжателем научной поэзии Валерия Брюсова, а с другой стороны, и с Е. Сидоровым, который возражал: ведь в стихах А. Вознесенского «реторт», «парабол» и «биссектрис» больше, чем у Мартынова. Стало быть, и Вознесенский — продолжатель научной поэзии В. Брюсова? А почему бы и нет, — отвечает В. Ларцев. Вот и еще один «создатель», хотя следует еще разобраться, что такое научные термины и понятия в поэтике А. Вознесенского.

Мне уже приходилось писать об особенностях романтического мировосприятия и влиянии его на поэтическую систему Л. Мартынова<sup>31</sup>. Поэтом романтического мироощущения считает его и К. Шилова, тоже полемизирующая с В. Ларцевым и др. по вопросу о научности поэзии Л. Мартынова. Трудно согласиться с ней, однако, в том, что для Л. Мартынова характерен «элемент игры в отношениях с жизнью, в том числе и с наукой»<sup>32</sup>, что Мартынов «логику подменяет игрой». Возможно, К. Шилова пытается опереться здесь на известное положение Ю. Лотмана о том, что художественная модель является соединением научной и игровой модели. Не соглашаясь вообще с этим положением как с общим принципом, объясняющим особенности современного литературного произведения, трудно согласиться с ним применительно к Л. Мартынову, тем более в упрощенной трактовке игры, хотя философские и аллегорические стихи Л. Мартынова с их парадоксами, а иногда и фантастикой более всяких других дают к тому основание. Он не подменяет логику игрой, у него своя парадоксальная логика, в этих парадоксах он логичен от начала до конца, он не просто утверждает, а доказывает, никакой подмены здесь нет<sup>33</sup>. Кстати, для него не играет особой роли, возникает ли парадокс в связи с чисто эмпирическим наблюдением, или с научным понятием.

Главное же в работе К. Шиловой о Л. Мартынове: она, идя другим путем, показывает, что без серьезных оговорок романтическое мироощущение Л. Мартынова с его верой в небывалое, с выдвиганием разума в разряд чудесных начал, с романтической интерпретацией научных истин нельзя сопоставлять с научным познанием.

Но следовало бы оговориться: никто из пишущих о современной так называемой научной поэзии и не говорит о ее собственно

---

<sup>31</sup> Н. А. Соколова. «Об этом что ни миг, то новом мире...».— «Север», 1972, № 3.

<sup>32</sup> К. А. Шилова. Поэты — современники. Кемерово, 1975.

<sup>33</sup> Подробнее об этом в ст.: Н. А. Соколова. Ассоциация и аллегория в поэтической системе Леонида Мартынова.— «Филол. науки», 1976, № 1.

научной ценности, как всякому исследователю философской поэзии ясно, что никакой собственно философской ценности в плане оригинальности философских идей там нет. Важен сам принцип организации поэтического сознания, так или иначе интерпретирующего материал, так или иначе создающего поэтический образ.

Разные чувства в разные времена вызывала поэзия у людей. Она действовала своей высокопарностью, затем научилась создавать настроение, она открывала прелесть естественности и утверждала извечный источник красоты — народное творчество, она действовала и недосказанностью, и глубиной мысли, и силой выраженного в словах чувства... И все однажды открытое ею не исчезало, а обогащалось новыми открытиями.

В наше время, когда огромный поток информации обрушился на сознание рядового человека, поэзия, как своеобразная художественная модель мира, неминуемо должна была отразить новые связи. Однако от того, что в аллегорическом стихотворении Л. Мартынова «Вода» говорится о дистиллированной воде, оно не становится научным. Нет сейчас человека, который не знал бы, что такое дистиллированная вода. Мало прочесть, что эта вода «благоволила литься», надо еще услышать повтор, превращающий строчку в «потоп»: «лила литься», и дальше в словах: «Она блистала столь чиста» — слышать, кроме всего прочего, «...и стала столь чиста». Это не простая инструментка, хотя и она есть тоже: «иста-сто-иста», здесь использованы неожиданные внутренние семантические возможности слов и словосочетаний. Нет другого такого мастера в этом отношении в современной поэзии:

В этом состоянии отлучения  
От лучей, лучащихся вдали,  
Я испытываю отвращение  
Даже от вращения земли...

Очень простые как будто рифмы (отлучения — отвращение, вдали — земли) и игра слов, подчеркивающая их внутреннюю форму: отлучения — от лучей, отвращение — от вращения.

Совсем разное наслаждение получит читатель от певучести строк А. Прокофьева, от соперничества, вызванного напором чувства в стихотворении А. Вознесенского, и от «гимнастики мысли» при постижении поэтической логики Мартынова.

Если в стихотворении символиста нужно было угадать намек, понять символ, уловить настроение, в стихе Л. Мартынова требуется понять парадоксальную логику поэта, оценить его неожиданные сопоставления слов, нацеленные на доказательство мысли, принять его «рассуждение в поэтических образах», раскрывающее и утверждающее высокие гуманистические идеалы поэта.

И хотя в результате сказанного остается лишь поставленным под сомнение в связи с новыми открытиями естественных наук, но не решенным вопрос о возможности существования в эпоху НТР научной поэзии в ее классической форме (Лукреций Кар, Ломоносов, Рене Гиль), совершенно определенно можно сделать вывод о том, что частота и универсальность употребления термина «научная поэзия» не обеспечивают его понятийным смыслом, видимая наполненность смыслом здесь иллюзорна. В качестве жанрового определения термин этот вносит только путаницу в и без того недостаточно четкие в литературоведении представления о жанрах современной поэзии. Что же касается поэзии Л. Мартынова, то и те его произведения, которые тематически или лексически связаны с научными понятиями, и те, которые никакого отношения к ним не имеют, сходны. Это либо философская лирика, либо аллегорическая поэзия. Романтическая интерпретация Л. Мартыновым научной темы далека от научности, гиперболичность, парадоксальность, фантастичность — его излюбленные способы трактовки такой темы.

Ф. Р. Макарова

## ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОВЕСТИ К. ПАУСТОВСКОГО «ТЕОРИЯ КАПИТАНА ГЕРНЕТА»

Творчество К. Г. Паустовского охватывает многие жанры: очерки, рассказы и повести, маленькие повести, автобиографические и исторические повести, сказки, литературно-критические и лирические миниатюры, литературные портреты, драматические произведения. Причины такого широкого жанрового диапазона раскрываются в признании самого писателя: «Жизнь всегда кажется мне смертельно интересной во всех своих аспектах. Этим, очевидно, и объясняется, что я с одинаковой охотой обращаюсь к самым разнообразным темам и жанрам...»<sup>1</sup>.

Наряду с другими в творчестве писателя находят место и произведения научно-популярного жанра. Первыми подступами к ним явились научно-популярные очерки конца 20-х — начала 30-х годов. Но в середине 30-х годов Паустовский приходит к выводу, что ему «не стоит писать очерки»<sup>2</sup>.

Писатель стремится найти жанр, в котором знания и поэзия слились бы воедино. Критики середины 30-х годов отмечали пафос познания в произведениях Паустовского («Кара-Бугаз» — 1932 г., «Колхида» — 1934 г., «Черное море» — 1935 г. и др.) и разработку им нового жанра, представляющего собой нечто среднее «между художественной популярной книгой... и научно-фантастическим романом»<sup>3</sup>.

Нет ничего неожиданного в том, что Паустовский в начале 30-х годов обратился к научно-популярному жанру. Еще в середине 20-х годов писатель пришел к мысли о великой силе научных познаний. Герой рассказа «Лихорадка» (1924) Миронов

<sup>1</sup> К. Паустовский.—В кн.: Советские писатели. Автобиографии в двух томах. Т. 2. М., ГИХЛ, 1959, с. 214.

<sup>2</sup> К. Паустовский. О новелле.—«Литературная учеба», М., 1940, № 3, с. 17.

<sup>3</sup> А. Р. Палей. Мастер научно-художественного жанра.—«Новый мир», 1936, № 11, с. 297, 298.

говорит: «...мы — инженеры и химики — привыкли думать формулами. Мы точны. И мы знаем, что в точности заключено больше чудес, чем в самых фантастических и ребяческих снах»<sup>4</sup>.

В годы журналистской работы Паустовскому приходилось часто встречаться с людьми науки. Запасы знаний, которые писатель накопил к началу 30-х годов, не могли оставаться под спудом. Пытливый ум, страстная жажда познаний, горячее стремление передать свои знания другим закономерно привели Паустовского к научно-художественной литературе.

В 30-е годы Паустовский с удовольствием отмечал появление «нового жанра, который уверенно входит в советскую литературу, жанра, где повесть, очерк, краеведческое и научное описание органически сливаются в одно целое»<sup>5</sup>. Подобное органическое слияние различных жанровых начал в одном новом жанре и проявилось в повести «Теория капитана Гернета».

В основу повести легла научная гипотеза, выдвинутая капитаном дальнего плавания Е. С. Гернетом<sup>6</sup>. В своей книге «Ледяные лишай» (§ 12 — «Моя гипотеза») Гернет пишет: «...нормальным состоянием земли является доледниковое, лед, впоследствии появившийся, появился на земле самосильно и явился причиной изменения климата, а не является следствием какого-либо изменения климата, произошедшего от посторонних причин. Для Северного полушария, при существующих контурах материков, нормальным климатом является миоценовый. Без всякого предварительного изменения климата, которое я безусловно отрицаю, на рубеже третичного и четвертичного периодов в Северном полушарии, с центром в Гренландии распозлся ледяной лишай, покрывший северные области Европы и Америки, дав так называемую ледниковую эпоху...»<sup>7</sup>.

Гернет в своей книге дает действительно стройную, хотя, конечно, гипотетическую теорию образования «снегоизбыточного слоя атмосферы»; он дает научное объяснение, почему Гренландия (само название свидетельствует, что эта страна некогда была землей сплошной зелени) превратилась в царство смертоносного холода. Автор заканчивает книгу обращением к человечеству: «В общем, человечество стоит перед выбором — погибнуть от новой ледниковой эпохи или вернуться в рай миоцена.

<sup>4</sup> К. Г. Паустовский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6. М., ИХЛ, 1967—1970, с. 306. Далее тексты Паустовского приводятся по этому изданию, с указанием непосредственно после цитаты римской цифрой тома и арабской — страниц.

<sup>5</sup> К. Паустовский. Завоевание пустыни. (Лоскутов М. Тринадцатый караван. Записки о пустыне Кара-Кум. М., ОГИЗ, «Молодая гвардия», 1933). — «Детская и юношеская литература», 1933, № 12, с. 4.

<sup>6</sup> См. о Е. С. Гернете и его книге «Ледяные лишай» статьи: Ф. Р. Макарова, Л. Я. Резников. Загадочная повесть. — «Север», 1974, № 9; Л. Резников. Человек, обогнавший время. — «Север», 1976, № 8.

<sup>7</sup> Е. С. Гернет. Ледяные лишай. Токио, 1930, с. 35—37.

Первое произойдет неизбежно (если оно будет инертно), — для второго нужны некоторые усилия. В добрый час!»<sup>8</sup>. Гернет предлагает создать особого рода танки, которые бы срезали верхний покров льда с Гренландии, а «остальное сделает солнце», т. е. предлагает растопить ледяной панцирь Гренландии.

Однако научная ценность книги Гернета не в его практических проектах, а в том, что «Гернетом были правильно поставлены основные вопросы ледниковой теории: о соотношении оледенения и климата, о понятии суши как о первопричине зарождения ледников, о распространении оледенений и об условиях, его ограничивающих»<sup>9</sup>.

Несомненная заслуга Гернета в том, что он первый среди ученых XX века предложил новую и, как признают специалисты нашего времени (учеными 30-х годов она не была замечена), очень основательную ледниковую теорию. Гернет одним из первых обратился к научно-практическим проблемам, которые (в частности, борьба со льдами) стали планетарными и обсуждаются во многих странах мира.

В 1955 году появилась статья американца В. Стокса, в 1956 г. статья сотрудников Ламонтской геологической обсерватории М. Юинга и В. Донна «Новая теория ледниковых периодов», развивающие ту же гипотезу, что и Гернет. Взгляды, изложенные этими учеными, получили широкую известность под именем теории Юинга — Донна. Однако, как неоднократно подчеркивал доктор географических наук О. П. Чижев, по справедливости следует говорить о теории Гернета — Стокса, поскольку Гернет предложил свою гипотезу за 25 лет до американских ученых. «Научные представления нашего соотечественника определили развитие гляциологии на четверть века, и пришло время отдать ему должное»<sup>10</sup>.

Таким образом, в основе повести Паустовского лежит не фантастика, а глубокая научная гипотеза. Это дает все основания отнести «Теорию капитана Гернета» к произведениям научно-популярного жанра.

Паустовский, создавая повесть «Теория капитана Гернета», вводил читателя 30-х годов в атмосферу научного поиска. В рукописном варианте<sup>11</sup> он приводит все известные в то время ледниковые теории и, последовательно отвергая их одну за

<sup>8</sup> Е. С. Гернет. Ледяные лихая. Токио, 1930, с. 120.

<sup>9</sup> О. П. Чижев. Ледники и климат. — «Природа», 1966, № 7, с. 65.

<sup>10</sup> Там же, с. 63.

<sup>11</sup> О. П. Чижев в 1973 году защитил в Институте географии АН СССР докторскую диссертацию, в которой снова утверждал приоритет Гернета и признал, что книга этого капитана послужила основой для его многолетнего труда в области гляциологии.

<sup>12</sup> Рукописный вариант повести, обнаруженный автором данной статьи в личном архиве К. Г. Паустовского, был опубликован в журнале «Север», 1974, № 9.

другой, признает основательной только теорию Гернета. (Удивительный факт: первыми, кто почувствовал и осознал величие мысли Гернета, были не ученые, а писатели — романтик Паустовский, а затем узнавший от него о Гернете Максим Горький!).

Содержание повести Паустовского отвечает требованиям научно-популярного жанра. Однако во многих отношениях «Теория капитана Гернета», как и другие близкие к ней произведения Паустовского, отличается от традиционных произведений данного жанра и является, несомненно, книгой новаторской.

В середине 30-х годов критик А. Р. Палей писал: «От обычной научно-популярной книги творчество Паустовского отличается... своей глубокой взволнованностью и высокой образностью. Рассказывая о настоящем, он видит будущее, и видит его окрашенным в яркие, заманчивые цвета»<sup>12</sup>. Эти слова можно с полным правом отнести и к «Теории капитана Гернета».

Лирик по натуре, Паустовский остается лириком в любом своем произведении, даже тогда, когда выступает в научно-популярном жанре. Эмоционально-приподнятый стиль «Теории капитана Гернета» — стиль типичного лирического произведения. Повесть насыщена «необыкновенной свежестью чувств», эмоциональность и лиризм сохраняются от первой до последней страницы книги. Читая «Теорию капитана Гернета», постоянно ощущаешь незримое присутствие автора, его отношение к героям, его позицию. Характерно, что в черновом варианте повествователь сам входил в число действующих лиц произведения.

В «Теории капитана Гернета» явственно наблюдается органическое слияние знания и поэзии, науки и искусства (к чему так страстно стремился писатель в те годы). В этом плане особенно значима заключительная глава рукописи, в которой Баклунов слушает симфонию: «Баклунов испытывал ощущение полета... Он вспоминал теорию Гернета, и она представлялась ему торжественной и грозной сагой. Музыка помогала думать. Научная теория сливалась с ней в неразрывное целое»<sup>13</sup>. Это была пламенная и в значительной мере новаторская декларация слияния науки с искусством.

В «Теории капитана Гернета» Паустовский художественно развил идею объединения научной мысли с общечеловеческими нравственными проблемами. Наука и человечество — вот главный идейно-тематический стержень произведения. Писатель поднимает актуальнейший вопрос нашей эпохи: наука — во имя чего? Каково ее призвание и назначение? Своей книгой Паустовский отвечает: наука должна служить для блага человечества.

<sup>12</sup> А. Р. Палей. Мастер научно-художественного жанра. (О творчестве К. Паустовского). — «Новый мир», 1936, № 11, с. 299.

<sup>13</sup> К. Паустовский. Теория капитана Гернета. — «Север», 1974, № 9, с. 49.

Отсюда — глубокая гражданственность и высокий гуманизм «Теории капитана Гернета».

Чрезвычайно характерным для Паустовского является то, что все его идеи и замыслы воплощаются в его произведениях всегда в присущей для него творческой манере — в лирической манере писателя-романтика. Свои художественные идеи даже в научно-популярном произведении он развивает, оставаясь на почве романтического идеала и пафоса, подчиняясь самодвижению этого идеала и этого пафоса.

Черты романтизма проявляются в «Теории капитана Гернета» совершенно отчетливо.

Безусловно романтичны герои повести. Они одержимы очень высокими идеями и духовно устремлены в будущее. Им присуща типично романтическая черта — стремление к высшему идеалу человеческой сущности, к идеалу самых гуманных отношений, когда признаком человечности является способность всего себя отдать решению общечеловеческих задач. Но ведь в данном случае романтический характер не является выдумкой! Гернет был, жил, творил. Более того: в повести Паустовского отразилась только часть этой поистине легендарной жизни прославленного героя трех войн и пионера грандиозной научной теории.

Повесть Паустовского строится как произведение романтическое даже в деталях. Характерна такая деталь. В журнальном варианте первая глава называлась «Жильцы седьмого этажа»<sup>14</sup>. Эмоционально-приподнятое повествование о чудесных людях, живущих на седьмом этаже, о людях, отношения которых исполнены дружелюбия и поэзии, вызывает некоторые ассоциации. *Седьмой этаж* у Паустовского ассоциируется с *седьмым небом*, выражением, издавна определяющим нечто высокое, чудесное, счастливое.

Дом, в котором живут герои Паустовского, также весьма характерен: он «казался береговым устоем исполинского висячего моста»<sup>15</sup>. Думается, не случайно автор так тщательно выписывает седьмой этаж, террасу, «носившую громкое название «зимнего сада», малейшие подробности бытия необычайно привлекательных обитателей этого дома-моста. Можно предположить, что здесь сказалась присущая писателям-романтикам символичность: романтически приподнятый микроклимат седьмого этажа есть как бы мост от реальной действительности к прекрасным высотам духовной общности будущих поколений человечества.

«Теория капитана Гернета» свидетельствует о том, что Паустовский был охвачен гуманизмом глобальных и интернациональ-

<sup>14</sup> См.: К. Паустовский. Теория капитана Гернета. — «Знание — сила», 1933, № 1.

<sup>15</sup> К. Паустовский. Теория капитана Гернета. — «Север», 1974, № 9, с. 35.

ных масштабов. В сфере истинно человеческих отношений (во всей их полноте и глубине) он вовлекает не только жильцов седьмого этажа, но и датчанина Гильмерсена, и петрозаводчанку Лену Мижуеву, и молодого геолога из дома отдыха в Петергофе, только что вернувшегося с Новой Земли. Герои Паустовского воплощают мечту писателя о дружбе людей разных национальностей.

Гернет был воодушевлен великой идеей улучшения природы, всей Земли и спасения ее от грядущего оледенения. Ему представлялись ужасными те бедствия от нового оледенения Земли, которые могут прийти через десятки тысяч лет... О своих чрезвычайно далеких потомках он предлагает подумать уже сегодня. И это не просто забота о сверхдалнем будущем, но также и о ближайшем времени. Забота о будущем, по мысли Гернета, есть коренное изменение природы при жизни современных поколений людей.

Здесь уместно заметить, что подобные мысли были очень близки Паустовскому. Еще в 20-е годы, задолго до знакомства с теорией Гернета, Паустовский начал задумываться над идеей изменения климата на Земле. В рассказе «Лихорадка» (1924) инженер-химик Миронов говорит: «Мы изменим климат... В детстве я любил слушать песни лирников о лазоревом рае. Теперь оказывается, что весь мир — это лазоревый шар. Мы заключены в нем, и мы добьемся того, что сможем распределять всю энергию... так, как нам нужно. Вот Вам изменение климата» (VI, 305—306).

Эта же тема — тема изменения климата — продолжает волновать писателя и после создания «Теории капитана Гернета». От сверхдалней мечты Гернета о возвращении Северу субтропического климата Паустовский переходит к изображению реальных субтропиков. «Колхида» (1934) Паустовского — это гимн природе, обновленной руками и разумом советского человека, дерзновенного мечтателя и крепкого практика.

Следовательно, идеи научного преобразования Земли, идеи «второй природы» упорно жили в сознании и творчестве К. Паустовского в течение всей его жизни. «Теория капитана Гернета» по своей идейно-тематической сути тесно соприкасается с другими произведениями Паустовского о преобразовании Земли, такими, как «Кара-Бугаз» (1932), «Колхида» (1934), «Повесть о лесах» (1948), «Героический юго-восток» (1952—1956) и др. «Новая эра, созданная руками человека, взойдет над землей, — золотой век, пышный от зелени и блистающий солнцем»<sup>16</sup>. Эта поэтически выраженная Паустовским идея

---

<sup>16</sup> К. Паустовский. Теория капитана Гернета. — «Север», 1974, № 9, с. 52.

Гернета составляет лейтмотив названных произведений писателя.

В «Теории капитана Гернета» Паустовский-романтик дает свое представление и последовательное развитие философской идеи прекрасного. Структурно это воплощение можно представить в виде следующей системы.

I ступень. Прекрасное как местное объединение людей — духовное родство жильцов седьмого этажа. Романтически высокое бытие выступает здесь как прообраз прекрасных человеческих отношений будущих поколений.

II ступень. Прекрасное как интернациональная общность людей, их всепланетное объединение. Герои книги (действующие и «внесценические») — русские и евреи, карелы и немцы, датчане и американцы, эскимосы и испанцы — незримо связаны глубокими, исторически обусловленными нитями.

III ступень. Прекрасен Человек по самой своей сути, по своему благородному назначению на Земле. Не случайно в «Теории капитана Гернета» нет отрицательных героев. Идеален не только высокий образ Гернета, «лицом похожего на Ленина» и незримо присутствующего в повести, — положительно прекрасны все герои книги. Романтическое в сознании героев — мечта о прекрасном далеком и сверхдалеком будущем — возвышает их над обычными типажамы научно-художественной литературы.

IV ступень. Прекрасна Жизнь и все, чем живет человек: природа и наука, мечта и борьба, любовь и искусство. Прекрасны вечные тревоги и вечные идеи. Все это слито в книге воедино. Симфония в последней главе повести звучит как высшее проявление могущества человеческого духа, как единство музыки и природы, поднимающее человеческую душу до величия всемирного нравственного звучания, в котором — вся история Земли, но еще и приближенная к лучшему в мечте о будущем. «Теория капитана Гернета» — это гимн мечте и борьбе. В отличие от ранних произведений, где мечта выступала у Паустовского «в чистом виде», далекая от реальной жизни и реального человека, — Паустовский 30-х годов утверждает мечту-деятельность. Он ведет своих героев, мечтателей-борцов, к «миоценовой» полноте жизни, т. е. к абсолютному идеалу прекрасной жизни.

V ступень. Прекрасна Победа. Тема победы по ходу повествования масштабно растет: победа Лены Мижуевой на лодочных гонках, победа Баклунова (Тренера) над самим собой, победа — открытие Гернетом пути для достижения миоценового климата в природе.

Герои «Теории капитана Гернета» воплощают в себе авторское понимание полноты счастья жизни. Для Паустовского «истинное счастье — это прежде всего удел ищущих и мечтателей» (I,13),

Романтическое стремление писателя и его героев к идеалу прекрасного порождало определенную идеализацию характеров и той атмосферы, в которой эти характеры проявляются.

Возьмем для примера женские образы произведения (они, как все женские характеры в творчестве Паустовского, поэтичны и нежны). Дочь Баклунова (Тренера) Наташа, шестнадцатилетняя ленинградская комсомолка, живет в мире постоянных радостных событий. Действительно, «не жизнь, а сплошная нечаянная радость»<sup>17</sup>.

В стране безоблачного счастья живет и другая героиня повести — Лена Мижуева. «Разговоры ученых казались ей увлекательными сказками, как и вся жизнь... но что она могла поделаться с собой, если каждый день жизнь со всей своей закономерностью производила на нее впечатление интереснейшего рассказа. В этом было ее счастье»<sup>18</sup>. Образ Лены Мижуевой выступает в повести как своеобразный авторский символ мечты и судьбы, как **идеальный символ** прекрасного в жизни.

Иные из образов повести едва намечены Паустовским и выполняют в произведении роль носителей авторских идей. Так, «настоящий геолог», «только что вернувшийся с Новой Земли»<sup>19</sup>, введен автором лишь для того, чтобы проинформировать читателей (в лице Северцева и Лены Мижуевой) о тех ледниковых теориях, которые существовали в мировой науке к 30-м годам XX столетия.

Романтическая структура книги символична. Слова «миоцен» и «ледяной лишай» приобретают здесь символическое звучание, — это полярные символы Добра и Зла. Писатель-гуманист, романтик, Паустовский верит в победу миоцена — «золотого века» в жизни человечества. Так **миоцен превращается** в повести в символ расцвета Земли и Человечества.

Ведущий конфликт произведения — конфликт между жизнью и ледяным дыханием смерти — превращается в конфликт Прекрасного и Безобразного, Добра и Зла. Вся повесть пронизана пафосом торжества человеческой мысли над мрачными силами природы. Реального изображения Победы в книге нет, но есть неколебимое предчувствие победы: **все человечество** объединяет усилia в борьбе со «всепланетной катастрофой».

Высокий гражданский пафос «Теории капитана Гернета» становится особенно ощутимым, если вспомнить время создания книги — 1933 год. Это были годы, когда черная чума фашизма расплзалась, как смертоносный ледяной лишай, по всей пла-

---

<sup>17</sup> К. Паустовский. Теория капитана Гернета.— «Север», 1974, № 9, с. 36.

<sup>18</sup> Там же, с. 44—45.

<sup>19</sup> Там же, с. 44.

нете и несла с собой «ужас, не поддающийся описанию». На фоне эпохи 30-х годов гуманизм творчества К. Паустовского приобретает особое общественное звучание.

Небольшая по объему повесть Паустовского густо населена героями. Среди них есть реальные и вымышленные лица.

Почти все внесценические (т. е. непосредственно не действующие) персонажи произведения являются реальными людьми. Помимо Е. С. Гернета, в повести фигурируют имена нескольких известных полярных исследователей из разных стран и авторов различных ледниковых теорий. Они естественны для повести, имеющей определенные научно-популяризаторские задачи.

Другие же герои — действующие лица произведения — обаяны своим происхождением только автору и являются художественно-вымышленными образами. Однако, внимательно вглядываясь в них, мы обнаружим, что все они выросли из реально существующих характеров. Вот, например, Лена Мижуева. В «Теории капитана Гернета» говорится, что она приехала в Ленинград на лодочные гонки и стала победительницей в них, что она живет в Петрозаводске и работает на Онежском заводе. Это обаятельная девушка — «люди, встречаясь с ней, ощущали непонятную легкость сердца, свежесть мысли и чувств»<sup>20</sup>.

Читатель 30-х годов мог не знать, что Лена Мижуева — реальное лицо, ведь очерки «Онежский завод» появились в печати лишь в 1958 г., а именно из них мы узнаем, что Лена Мижуева — «секретарь комсомола» завода, что это «милая девушка», у нее «всегда открытая и простая» улыбка, «звонкий и возбужденный голос». Она любит свой завод, старого инженера-директора за его не только блестящую работу, но и работу героическую. Именно она приводит журналиста Соболева (а вместе с ним и самого писателя) к мысли о том, что «производственную работу надо насытить свежестью чувств»<sup>21</sup>. Из последних главок «Онежского завода» мы узнаем, что Лена «взяла приз на лодочных гонках в Ленинграде» и «вышла замуж за Соболева».

Дополнительные подробности о Лене Мижуевой содержатся в дневниковых записях Паустовского, которые он вел во время своего пребывания в Карелии. Вот Лена перед могилой Шарля Лонсевилля: «Лицо Лены было очень бледным. Я подумал о том, что девушка совсем новой небывалой эпохи плачет над печальной судьбой Лонсевилля, не вынесшего зрелища засеченной шомполами России. Лена мельком взглянула на меня, и я заме-

<sup>20</sup> К. Паустовский. Теория капитана Гернета. — «Север», 1974, № 9, с. 45.

<sup>21</sup> К. Паустовский. Онежский завод. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 6. М., ГИХЛ, 1958, с. 244.

тил в ее глазах темный блеск,— мне показалось, что это слезы»<sup>22</sup>.

В карельском дневнике Паустовского мы нашли и такую чрезвычайно интересную для нас запись (из письма Лены Мижуевой): «Кстати... в Ленинграде я познакомилась с капитаном <Гернетом> Тренером. (Зачеркнуто К. Паустовским). Вы слышали о теории Гернета? ...старый Тренер выучил книгу Гернета наизусть и замучил меня разговорами о снегоизбыточном слое. Ах, какой он чудак, если бы вы знали,— он искренне доказывал мне, что Онежское озеро вдохновляет людей на величайшие открытия и заключает в себе бездну материала для писателей. Посмотрим, что вы извлекли из этой бездны. Думаю, что Тренер сильно преувеличивает, но все же в его высказываниях можно найти довольно крепкие зерна истины»<sup>23</sup>.

Таким образом, Лена Мижуева — совершенно реальное лицо. Писатель был лично знаком со своей героиней и очарован ею<sup>24</sup>. Жизненный оригинал был так поэтичен сам по себе и так дорог авторскому сердцу, что писатель дважды представляет Лену читателям в качестве литературной героини (в «Онежском заводе» и в «Теории капитана Гернета»). Перевоплотившись из реального в художественный образ, Лена Мижуева по воле автора сохранила не только важнейшие черты своей природы, но даже собственную фамилию и имя.

Обратимся к другому герою «Теории капитана Гернета». Леонид Михельсон — один из жильцов четырех квартир на седьмом этаже, «научный работник Института материальной культуры, пугавший свою старушку-мать громоподобным чтением Маяковского», «писал исследование о петроглифах — древних рисунках, высеченных на прибрежных скалах у мыса Пери-нос»<sup>25</sup>. Именно Михельсон познакомил Лену Мижуеву с обитателями седьмого этажа — «с этой девушкой он был знаком по Карелии»<sup>26</sup>.

Фамилия Михельсон встречается у Паустовского также в очерках «Онежский завод». В маленькой главке «О саркофаге

---

<sup>22</sup> К. Паустовский. Онежский завод. III. Борьба за будущее. Черновые рукописи.— Личный архив писателя, № 347, л. 13.

<sup>23</sup> Там же, л. 15.

<sup>24</sup> В дневниковых записях К. Паустовского сохранились строки, открыто выражающие чувства писателя. Вот автор покидает в Петрозаводске дом Соболева, влюбленного в Лену Мижуеву: «Я представлял себе, с каким облегчением слушал Соболев мои шаги, затихавшие на деревянном гнилом тротуаре. Я завидовал Соболеву, вспоминая, как рванулась ко мне Лена и как потемнели ее глаза, когда я вкратце рассказал ей горестную судьбу Шарля Лонсевилля». — К. Паустовский. Судьба Шарля Лонсевилля. Машинопись с авторской правкой. Личный архив писателя, № 108, л. 76.

<sup>25</sup> К. Паустовский. Теория капитана Гернета.— «Север», 1974, № 9, с. 35.

<sup>26</sup> Там же, с. 41.

Наполеона» приводится «любопытный случай», к которому имел отношение «молодой ученый из Ленинграда Михельсон». Он жил тогда в Карелии, в доме отдыха на Медвежьей горе, и изучал «древние рисунки, выбитые на скалах в некоторых местах на берегу озера»<sup>27</sup>.

Упоминается Михельсон и в дневниковых записях Паустовского. «В Карельском доме крестьянина в Петрозаводске со мной жили гранильный мастер, карел-специалист по фауту, иначе говоря, по болезням леса, ихтиолог, машинист с моторного бота Кареллеса и сотрудник Института материальной культуры Леонид Михельсон. Гранильный мастер говорил о полировке порфира и диабаза, фаутист — о слишком медленном росте карельских лесов, ихтиолог — о разведении лососей в озерах Пудожского района, Леонид Михельсон — о петроглифах (речь о них будет позже)... Итак, лицо Кариаландии — страны порфира, леса, озер и древней культуры — постепенно вскрывалось передо мной, обрастая множеством значительных подробностей»<sup>28</sup>. И далее писатель сообщает: «Михельсон собирался на восточный берег к мысу Перинос, где на скалах у самой воды были высечены древние рисунки — петроглифы. Я решил ехать с ним. При помощи петроглифов я надеялся подтвердить парадоксальные выводы об изменении климата Европы, сообщенные мне одним старым морским капитаном»<sup>29</sup>.

Как видим, Леонид Михельсон, как и Лена Мижуева — лицо реальное, вошедшее в художественное произведение также со своей фамилией.

И, наконец, главный герой повести. Первоначальная фамилия Баклунова — **Тренер** — проходит через весь рукописный вариант повести. Однако в опубликованном варианте Тренер неожиданно стал Баклуновым. Впрочем, так ли уж это неожиданно? Попробуем разобраться.

Впервые фамилию Тренер мы встречаем в очерках «Онежский завод». Заключительная главка очерков — «О непрерывном волнении» — начинается так: «Капитан Тренер, командир пассажирского парохода, на котором я плывал по Онежскому озеру, прислал письмо, полное, по обыкновению, надежд и беспокойства. Оно не имеет отношения к Онежскому заводу, но оно очень «онежское», и поэтому я решаюсь опубликовать его»<sup>30</sup>. Из письма Тренера мы узнаем о «самой постоянной» из черт его характера: «Мой лозунг — долой белые пятна как на

<sup>27</sup> К. Паустовский. Онежский завод. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 6, с. 255.

<sup>28</sup> К. Паустовский. Онежский завод. III. Борьба за будущее. Черновые рукописи. — Личный архив писателя, № 347, л. 1.

<sup>29</sup> Там же, л. 1.

<sup>30</sup> К. Паустовский. Онежский завод. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 6, с. 256—257.

карте земли, так и в научных системах! Нахальный лозунг, не правда ли? Когда я, наконец, успокоюсь? — пишет Тренер, и затем продолжает: — Приезжайте к нам в Ленинград. У нас на седьмом этаже закаты светят прямо в окна... лето стоит удивительно ясное, и Наташа перестала, наконец, плакать по ночам над книгами. Итак, все в порядке. Тренер»<sup>31</sup>.

В карельском дневнике Паустовского, кроме приведенных, еще есть и другие упоминания о Тренере. «Тренер, по обыкновению, прислал письмо, полное преувеличений, надежд и беспокойства. «Черт меня поberi за мою медлительность. Стоит себе самому дать по морде от отчаяния. Пока я раскачивался, капитан Гернет опубликовал ледниковую теорию, я считаю ее самой блестящей из всех попыток решить этот запутанный вопрос»<sup>32</sup>.

Буквально все, что мы узнаем о Тренере из очерков «Онежский завод» и дневниковых записей писателя, совпадает с жизнью и обликом главного героя книги «Теория капитана Гернета». Очевидно, что главный герой повести так же, как Лена Мижуева и Леонид Михельсон — реальное лицо. Но если Михельсон и Мижуева в «Теории капитана Гернета» выступали в качестве героев второстепенных, то Тренеру была уготована судьба **главного героя**. Кроме того, «Теория капитана Гернета» была задумана Паустовским как **художественное** повествование, а не произведение очеркового жанра. По-видимому, это и заставило писателя превратить Тренера в Баклунова.

Происхождение художественных образов «Теории капитана Гернета» раскрывает еще одну характерную черту Паустовского. Его повесть — не только научно-популярное, но и во многом достоверно документальное произведение. Книга оригинальна по своему происхождению и внутренней структуре. Мы наблюдаем здесь редкий в художественной практике случай полного слияния жизненных прототипов и литературных образов.

«Теория капитана Гернета» есть синтез научно-популярного произведения с очерком, т. е. **оригинальный жанр научно-художественной повести очеркового плана**. Именно повесть очеркового плана, а не очерковая повесть. Очерковая повесть есть большой очерк, она должна отвечать основным требованиям очеркового жанра, т. е. должна быть строго документальна. А «Теория капитана Гернета», обладая в своей структуре некоторыми очерковыми признаками, по существу является таким художественным произведением, для которого характерна свобода писательского воображения.

Отличие повести Паустовского от произведения очеркового

---

<sup>31</sup> К. Паустовский. Онежский завод. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 6, с. 257.

<sup>32</sup> К. Паустовский. Онежский завод. III. Борьба за будущее. Черновые рукописи. — Личный архив писателя, № 347, л. 17 (об.).

жанра сказалося в сюжетостроении и стиле, в новеллистичности повествования и художественных особенностях литературных образов, среди которых наряду с реальными есть и сотворенные фантазией писателя (Гильмерсен, Северцев, Тузенбух, Олаф Кристенс, Торн).

Отличие «Теории капитана Гернета» от очерка проявляется также в характере использования документального материала. В этом отношении интересна удивительная переключка — при принципиальном различии — таких двух разноплановых произведений, как «Онежский завод» и «Теория капитана Гернета». Эта повесть выросла из очерков «Онежский завод», а вернее из той «онежской» основы, которая оказалась столь плодотворной для писателя. Онежское озеро стало для Паустовского (как и для его героев) «одним из самых интересных мест на земном шаре»<sup>33</sup>. Не удивительно поэтому, что в черновой рукописи Паустовского (личный архив писателя) на титульном листе повести под названием «Теория капитана Гернета» стоит подзаголовок «О чем говорят очертанья озер». Люди, встреченные Паустовским в Карелии и оставившие в его душе глубокий след, из его документального очерка перешли на страницы повести.

Таким образом, мы располагаем многими доказательствами того, что «Теория капитана Гернета» есть своеобразное продолжение и логическое завершение «онежского» материала. Сюда можно добавить и такой примечательный штрих. Очерки «Онежский завод» в черновом варианте шли под названием «Борьба за будущее». От борьбы за будущее Онежского завода (в очерке) Паустовский в «Теории капитана Гернета» переходит к теме борьбы за будущее Земли. Изменяется масштабность темы и вместе с ней меняется художественная структура. Паустовский совершает переход от очерка к научно-популярной повести.

Итак, «Теорией капитана Гернета» Паустовский ввел в литературу научно-художественную повесть очеркового плана: для нее характерны слияние науки и морали, науки и искусства, символичность и философичность, романтизм образов и лиризм повествования, высокая гражданственность и гуманизм.

<sup>33</sup> К. Паустовский. Теория капитана Гернета.— «Север», 1974, № 9, с. 35.

*Е. М. Неелов*

## **«ПИКОВАЯ ДАМА» ПУШКИНА И НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА**

**(К постановке вопроса)**

Научная фантастика представляет собой один из равноправных жанров литературы — этот тезис сейчас декларируется во многих современных работах, посвященных этому жанру. Однако на практике очень часто он так и остается декларацией и органическая связь научной фантастики с поступательным движением литературы по-прежнему остается невыясненной. А между тем дальнейшее изучение научно-фантастического жанра настоятельно требует постановки и детальной разработки этой проблемы.

Безусловно, включение научно-фантастического жанра в контекст общей литературной эволюции XIX—XX веков — проблема огромной сложности и большого объема, требующая ряда предварительных исследований.

Нисколько не претендуя даже на предварительное решение этой проблемы, данная статья имеет своей целью рассмотреть лишь один эпизод из предыстории русской научной фантастики прежде всего — и это необходимо подчеркнуть — в плане постановки вопроса.

«Пиковая дама» Пушкина — этот, по словам Достоевского, «верх искусства фантастического», изучена исследователями довольно подробно. Однако глубина изучения литературного произведения, как известно, не закрывает, а, скорее, наоборот, открывает в нем новые пути исследования, новые уровни содержания, новые возможности истолкования текста. «Чем больше подобных истолкований, тем глубже специфически художественное значение текста и тем дольше его жизнь», — замечает Ю. М. Лотман<sup>1</sup>.

Художественное совершенство «Пиковой дамы» позволяет

---

<sup>1</sup> Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., «Искусство», 1970, с. 90.

рассматривать пушкинскую повесть с самых различных точек зрения, в том числе и с точки зрения научной фантастики. Правда, неожиданность такого подхода сразу же требует от нас доказательств его правомерности.

Поскольку сама специфика научно-фантастического жанра до сих пор является предметом обсуждения, прежде всего необходимо хотя бы кратко охарактеризовать то понимание своеобразия научной фантастики, из которого мы будем исходить в дальнейших рассуждениях.

Научная фантастика как литературный жанр возникает вследствие органического слияния «сказочной реальности» и «духа науки», «научного мироощущения». Под «сказочной реальностью» понимается в данном случае разработанный еще народной волшебной сказкой и получивший широкое распространение в литературе способ фантастического преобразования реальной действительности, основанный на различии, несовпадении точек зрения героя сказки и читателя на возможность — невозможность описываемых событий. Эти различные точки зрения, словно полюсы магнита, создают особое художественное напряжение, рождающее «сказочную реальность». Величина же дистанции между «взглядом героя» и «взглядом читателя» обуславливает различные типы этой «сказочной реальности»<sup>2</sup>.

«Дух науки», научное мироощущение — это характерный для современного сознания тип восприятия мира, соединяющий воедино традиционно разобщенные сферы быта, науки, природы и искусства, и связанный с переходом от привычного «горизонта Земли» к бесконечной космической «перспективе Вселенной». Это мироощущение, проникнутое духом (а не буквой) науки, является прежде всего художественным, и его не следует смешивать с понятием научного мировоззрения.

Пересечение, слияние этих компонентов (которые порознь

---

<sup>2</sup> Заметим, что термин «сказочная реальность» иногда употребляется исследователями фантастики в совершенно другом смысле. Так, И. В. Семибратова, говоря о различных типах фантастики в литературе 30—40-х годов прошлого века, утверждает, что «первый тип фантастики — это фантастика как сказочная реальность, которая была основана на понимании фантастического как части народного мировосприятия, и поэтому принимала фантастические мотивы и образы как некую сказочную данность, не нуждающуюся в авторском объяснении (мотивировке)» (И. В. Семибратова. Типология фантастики в русской прозе 30—40-х годов XIX века. Автореферат канд. дис. МГУ, 1973, с. 11). В сущности, такое определение «сказочной реальности», ограничивая ее кругом традиционных сказочно-фантастических и волшебных образов, оказывается полностью в сфере внешнего содержания произведения и не отражает своеобразия поэтического «механизма» фантастики. Указание же на отсутствие мотивировки «введения фантастического в художественную ткань произведения может быть, безусловно, оспорено, ибо обращение писателя к «народному мировосприятию» уже само по себе является достаточно убедительной художественной мотивировкой изображаемых событий.

могут существовать в различных жанрах литературы) и порождает жанр научной фантастики. Это слияние можно обнаружить и у Жюль Верна, и у Г. Уэллса, и у современных писателей-фантастов.

Имеются ли указанные компоненты в «Пиковой даме» Пушкина?

Как отмечают исследователи, эта пушкинская повесть является собой «блестящее выражение принципа параллелизма фантастического и реального»: «Изображение в «Пиковой даме» все время развивается на грани фантастического и реального. Пушкин нигде не подтверждает тайну. Но он нигде ее и не дезавуирует. В каждый момент читателю предлагаются два прочтения, и их сложное взаимодействие и «игра» страшно углубляют перспективу образа»<sup>3</sup>. Поэтому «сказочная реальность» воспроизводится в «Пиковой даме» в особой, осложненной форме: дистанция между точками зрения героя и читателя на возможность — невозможность событий, изображенных в про-

<sup>3</sup> Ю. В. Манн. Эволюция гоголевской фантастики. — В кн.: К истории русского романтизма. М., «Наука», 1973, с. 225. (Ср. замечание С. Г. Бочарова о повести: «...каждый момент действия может быть двойственно истолкован». — С. Г. Бочаров. Поэтика Пушкина. М., «Наука», 1974, с. 185). В своей статье Ю. В. Манн приводит слова Жана Поля, комментирующего принцип параллелизма фантастического и реального: «Пусть чудо летит не как дневная и не как ночная птица, но как сумеречная бабочка» (с. 220). Как и всякий образ, эта метафора имеет и непосредственно содержательный смысл, кроющийся в своеобразном исторически сложившемся «архетипе» восприятия времени суток человеком. Говоря о народном сознании, А. А. Потебня замечает: «Ночь есть печаль и несчастье, день — счастье и радость, поэтому сумерки — время, когда стыкаются счастье и несчастье». (А. А. Потебня. О доле и сродных с нею существах. Харьков, 1914, с. 191). Этот контраст дня-счастья и ночи-несчастья находит свое выражение в «Пиковой даме». Так, дважды в повести изображается туалет графини в присутствии молодого человека — сначала днем (графиня беседует с Томским и эта беседа становится моделью *радостно-беззаботного* «вельможного мира»), и затем, в III главе — ночью («Германн был свидетелем отвратительных таинств ее туалета»), — пишет Пушкин, и это звучит, как предзнаменование беды; поэтому, кстати сказать, мотив «отвратительности» и не акцентировался в первом случае). А встреча Германна и Лизы после смерти графини, встреча, в которой разбиваются надежды Лизы (контрастно сталкиваются «счастье» и «несчастье») недаром происходит именно в *сумерки*: «Утро наступало. Лизавета Ивановна погасила догорающую свечу: бледный свет озарил ее комнату». Показателен и конец этой главы, где Германн, убитый горем, в рассветном *сумраке* спускается по потайной лестнице *вниз*, думая о том, что когда-то по этой лестнице «в такой же час» поднимался *вверх*, в спальню графини «молодой счастливец». Счастье и несчастье вновь контрастно сталкиваются в сумеречное время.

Сравнение образной формулы истинной фантастики Жана Поля с народным восприятием времени, зафиксированным А. А. Потебней, помогает, таким образом, обнаружить глубинный смысл ряда деталей пушкинской повести, а это, в свою очередь, наглядно демонстрирует связь между самыми различными и порой далекими уровнями структуры произведения — в нашем случае — между самим принципом фантастики, организующим повествование, и символическим содержанием микрообразов времени.

изведении, существует и, одновременно, отсутствует. Более того, герой и читатель постоянно, так сказать, меняются своими точками зрения. Читая пушкинскую повесть, нельзя верить в достоверность изображаемого, но и нельзя не верить. Такой зыбкий, «мерцающий» характер фантастики означает уничтожение абсолютности противопоставления возможного—невозможного, присущего сказке народной, но отнюдь не свидетельствует о ликвидации самого принципа «сказочной реальности».

Итак, можно говорить о наличии одного из жанрообразующих компонентов научной фантастики в повести Пушкина. Обратимся теперь к другому компоненту — «научному мироощущению».

Как своеобразие фантастики в «Пиковой даме», так и связь произведения со сферой науки уже изучена в пушкиноведении. «К концу литературной деятельности,— замечал в свое время Ю. Н. Тынянов,— Пушкин вводил в круг литературы ряды внелитературные (наука и журналистика), ибо для него были узки функции замкнутого литературного ряда»<sup>4</sup>. Подробный анализ «научных» деталей в «Пиковой даме» дается М. П. Алексеевым в работе «Пушкин и наука его времени»<sup>5</sup>.

Можно утверждать, что все эти детали — и упоминание «Монгольфьева шара» и «Месмерова магнетизма» при описании кабинета графини, и ее изображение, непоподобие автомата или, говоря современным языком, робота («...можно было подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма»), и знаменитое начало VI главы, звучащее как отрывок из научно-фантастического романа («Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место»), — все эти детали существуют не сами по себе, но, «сцепляясь» друг с другом, образуют в тексте повести систему, восходящую к одному обобщающему слову — ключу, которое и служит ядром всей системы<sup>6</sup>. Слово это — «инженер». Указание на инженерную профессию Германна исключительно важно в структуре повести. Конечно же, можно воспринять его как просто бытовой штрих, призванный конкретизировать образ героя, и тогда

<sup>4</sup> Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М., «Наука», 1969, с. 165.

<sup>5</sup> См.: М. П. Алексеев. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., «Наука», 1972, с. 95—110.

<sup>6</sup> Ср.: «Слово-раздражитель, слово-обобщение создает своеобразное ассоциативное поле, сущность которого состоит в том, что все слова в структуре художественного текста ассоциативно соотношены друг с другом и в то же время иерархически «восходят» к одному слову-стержню, являющемуся по отношению к ним центром притяжения и главным возбудителем ассоциативно-образной цепи». (И. Савранский. О художественной функции ассоциативности.— В сб.: «Эстетика и жизнь». Вып. 2. М., «Искусство», 1973, с. 173).

«сцепления» деталей в сознании читателя не произойдет. Недаром, говоря о ключевых словах, Р. А. Будагов специально подчеркивает: «Выделимость подобных слов и словосочетаний для различных читателей различна»<sup>7</sup>. Но читатель, чувствующий художественную атмосферу, которой слово «инженер» окружено в научной фантастике (а ведь именно с позиций этого жанра мы сейчас пытаемся подойти к повести Пушкина), сразу уловит его системообразующую роль в тексте «Пиковой дамы». И тогда окажется несомненным, что, скажем, характеристика графа Сен-Жермена как «изобретателя жизненного эликсира и философского камня» (слова «изобретатель» и «инженер» принадлежат к одному стилистическому ряду) оказывается еще одним проявлением этой системы деталей, в целом создающей в повести ощутимое присутствие того, что выше было названо «духом науки».

Безусловно, эта система непосредственно служит выражением «инженерного» взгляда Германна на происходящие события (это не раз уже отмечалось), но ее влияние в повести все-таки гораздо шире: она охватывает *все* произведение (стоит вспомнить хотя бы уже упоминавшееся начало шестой главы — в нем «научное» сравнение отнюдь не принадлежит взгляду Германна).

Таким образом, получается, что в «Пиковой даме» находит свое воплощение как одна из форм «сказочной реальности», так и «дух науки», одна из форм научного мироощущения, — два необходимых и достаточных жанрообразующих компонента научной фантастики.

Казалось бы, вывод так и напрашивается...

Но следует помнить справедливые слова Б. А. Ларина: «В исторической традиции можно утопить любое литературное явление»<sup>8</sup>, — все вышеприведенные рассуждения отнюдь не имели своей целью включить «Пиковую даму» в круг научно-фантастических произведений (это противоречит и непосредственному читательскому ощущению).

Действительно, в «Пиковой даме» имеются все компоненты жанра научной фантастики, но они не взаимодействуют друг с другом, не сливаются воедино. Это видно уже в том, что автор дает многослойную характеристику личности Германна — он и инженер (что непривычно для современного Пушкину читателя), и офицер (что привычно). И кроме того, дается еще третья мотивировка характера героя: «Германн немец, он расчетлив, вот и все!» — заметил Томский». Подобная множественность характеристик приглушает собственно «инженерную».

<sup>7</sup> Р. А. Будагов. История слов в истории общества. М., 1971, с. 36.

<sup>8</sup> Б. А. Ларин. Эстетика слова и язык писателя. Л., «Художественная литература», 1974, с. 52.

Возможность двойственного истолкования каждого момента действия, упоминавшаяся выше, непосредственно препятствует слиянию, взаимопроникновению компонентов научной фантастики в «Пиковой даме». Эту же роль играет и авторская ирония. В самом деле, многие элементы фантастики в произведении представляют собой своеобразную пародию на известные романтические штампы (или, по крайней мере, их снижение). Таков, например, мотив призрака, проходящий через повесть (ирония здесь возникает уже в эпиграфе к пятой главе «из Шведенборга»). Но в рамках этой иронии неожиданно в «Пиковой даме» возникает возможность иной, не иронической интерпретации этого мотива, ибо отмеченные выше «научные» детали повести специфическим образом окрашивают и мотив призрака. «Всякого рода парапсихологические эффекты (в том числе видение духов) современники Пушкина связывали с явлениями месмеризма и магнетизма»<sup>9</sup>, и сия проблема оживленно обсуждалась в научной периодике того времени. Стоит вдуматься — ведь и месмеризм, и магнетизм, и общение с духами, — все это в современной Пушкину науке играло ту же самую роль, которую в науке XX века играют гипотезы о снежном человеке, мыслящем дельфине, посещении Земли в далеком прошлом разумными существами из Космоса, возможности передвигаться со скоростью быстрее скорости света и т. д. К науке в строгом смысле слова все эти гипотезы, которые иногда называют, хотя и неточно, но выразительно, «мифами науки»<sup>10</sup>, имеют весьма далекое отношение, но именно ими питается научная фантастика. И в пушкинской повести сквозь иронию по поводу романтического призрака, пусть и слабо, но явственно проступает возможность научно-фантастической интерпретации этого романтического мотива<sup>11</sup>. Но, необходимо подчеркнуть, именно возможность — не более.

Итак, хотя в «Пиковой даме» имеются необходимые компоненты интересующего нас жанра, это, так сказать, еще не родившаяся научная фантастика: жанр, который возникнет в русской литературе в гораздо более поздний период, в пушкинской повести находится в эмбриональном состоянии; «Пико-

---

<sup>9</sup> Д. М. Шарыпкин. Вокруг «Пиковой дамы». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., «Наука», 1974, с. 132—133. Ср. любопытное рассуждение Л. С. Выготского о «реальности» призраков в его комментариях к своей работе «Трагедия о Гамлете, принце датском, У. Шекспира». — В кн.: Л. С. Выготский. Психология искусства. Изд. 2. М., 1968, с. 535.

<sup>10</sup> См., например: С. Лем. Сумма технологии. М., «Мир», 1968, с. 127; Т. А. Чернышева. Научная фантастика и современное мифотворчество. — В сб.: «Фантастика-72». М., 1972.

<sup>11</sup> Стоит отметить, что в современной научной фантастике переосмысление традиционных романтических образов и мотивов (таких, как образ куклы, злодея-ученого, двойника и т. д.) — обычное явление.

вая дама» относится прежде всего к предыстории русской научной фантастики, но не к ее непосредственной истории.

Признание этого и дает нам право, не включая пушкинскую повесть в число научно-фантастических произведений, рассматривать ее тем не менее с точки зрения данного жанра.

При подобном подходе обнаруживается удивительная близость (в типологическом плане) образа Германна и образа «властелина мира» в научной фантастике (типичным примером которого может служить образ инженера Гарина из романа А. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина»). Так возникает новая тема, уже выходящая за рамки нашей работы: «Инженер Германн и инженер Гарин». Предполагаемое этой темой сравнение, условно говоря, «наполеоновского» мотива в русской классической литературе (от инженера Германна до Раскольникова) с типичным в научной фантастике (начиная еще с Жюль Верна, а в России — с А. Толстого и А. Беляева) сюжетом «властелина мира» позволило бы показать закономерный, неслучайный характер широкой популярности научно-фантастического сюжета «властелина мира», в новейшее время, в советской литературе продолжающего на ином жанровом уровне и в иной интерпретации (в изменившихся исторических условиях) один из традиционных мотивов русской классической литературы.

Б. Я. Бухштаб

## ОТ ПАРОДИИ К САТИРИЧЕСКОЙ СКАЗКЕ

(История одного замысла Щедрина)

### 1

Несомненно, большой интерес для истории литературы представляют отзывы писателей о произведениях их современников, в особенности, конечно, если и произведение классическое, и отзыв принадлежит классику. Но такие отзывы бывают резкими, несправедливыми, совершенно не соответствующими тем оценкам, которые впоследствии неизбежно установит история литературы. В подобных случаях литературоведам хочется найти обстоятельства, извиняющие ошибку классика. Но он в этом не нуждается. Требовать от творца бесстрастно-справедливого отношения к чужому творчеству неправомерно. Страстно защищая свои идеалы, свои общественно-политические позиции, свои творческие принципы, писатель, естественно, нападает на чуждые или враждебные ему тенденции. Время воздать каждому должное настанет потом. Беспристрастной объективности надо требовать от историка, не от современника. Историка же подобные ошибочные суждения современников могут помочь уточнить идейно-художественные позиции критикующего, а иногда и критикуемого писателя.

Замечательный случай ошибочной оценки великим писателем гениального произведения другого великого писателя мы имеем в отзыве М. Е. Салтыкова об «Анне Карениной».

9 марта 1875 года Салтыков писал П. В. Анненкову: «Вероятно, вы <...> читали роман гр<афа> Толстого о наилучшем устройстве быта детор<одных> частей. Меня это волнует ужасно. Ужасно думать, что еще существует возможность строить романы *на одних* половых побуждениях. Ужасно видеть перед собой фигуру безмолвного кобеля Вронского. Мне кажется это подло и безнравственно. И ко всему этому прицепляется *консервативная* партия, которая торжествует. Можно ли себе пред-

ставить, что из коровьего романа Толстого делается какое-то политическое знамя?» (18, 2, 180)<sup>1</sup>.

Несправедливость и грубость этого отзыва исследователи стремятся объяснить раздражительностью Салтыкова, крайне обостренной в это время тяжелой болезнью (11, 634). Указывается, что у Салтыкова были тогда еще особые основания для раздражения против Толстого — именно, неудача попытки привлечь его к сотрудничеству в «Отечественных записках»<sup>2</sup>.

Все это, однако, может объяснить степень раздражения Салтыкова, но не причину его негодования на роман Толстого.

Более существенны указания на то, что ко времени цитированного отзыва было напечатано только начало романа (часть первая и половина второй). «В названных начальных частях и главах романа, — пишет С. А. Макашин, — он еще не превратился полностью из семейно-любовного (жанр, в котором был задуман) в философско-общественный и злободневно-публицистический. <...> Суждение Салтыкова о начале романа определялось его принципиальной эстетической позицией — созданным им учением о новом общественном романе, построенном не на традиционном главенстве любовной интриги, а на возвышении социально-философско-политической проблематики и материала» (11, 634).

Надо, однако, отметить, что (как увидим ниже) враждебное отношение Салтыкова к роману Толстого не ограничилось временем приведенного его отзыва. Что же до принадлежности романа к устарелой, по мнению Салтыкова, традиции — это, конечно, верно, но не объясняет негодования сатирика. Такие выражения, как «это подло и безнравственно», остаются непонятными. Ведь любовный роман продолжал быть основным типом тогдашнего романа. Из письма Салтыкова видно, что его раздражала не просто принадлежность «Анны Карениной» к «семейно-любовной» традиции, а показ «половых побуждений» в любовных переживаниях героев.

Странным образом остаются некомментируемыми те слова письма Салтыкова, в которых раскрываются *политические* причины его негодования. Между тем из письма видно, что раздражение Салтыкова особенно усилено тем, что из романа делает «политическое знамя» «консервативная партия».

---

<sup>1</sup> Все выделения в цитатах в настоящей статье принадлежат авторам цитированных текстов. Цитаты даются по изданию: М. Е. Салтыков-Щедрин. Собрание сочинений в двадцати томах. М., «Художественная литература», 1965—1977, с обозначением тома и страницы арабскими цифрами в скобках. При ссылках на тома этого издания, разделенные на полутома, после первой дается вторая арабская цифра (1 или 2).

<sup>2</sup> М. Чистякова. Л. Н. Толстой и Салтыков. «Литературное наследство», т. 13—14. М., 1934, с. 511—512.

Сопоставляя даты, я думаю, что Салтыкова в особенное негодование привел фельетон реакционного беллетриста и критика В. Г. Авсеенко, который вел литературное обозрение в газете «Русский мир», подписываясь буквами А. О. На первые главы «Анны Карениной», помещенные в январской книжке «Русского вестника», Авсеенко поспешил откликнуться в номере газеты, вышедшем 5 февраля 1875 года. Авсеенко восторженно приветствовал новый роман Толстого за то, что, он рисует не людей, «занятых концессиями, акциями, акушерскими курсами, земскими скандалами и судом присяжных», но людей, «сохранивших среди новых общественных наслонений лучшие предания старого культурного общества». Толстой, по словам Авсеенко, «умеет над пониженным уровнем современной действительности отыскать разреженный верхний слой, живущий чисто человеческими интересами, доступный благородным чувствам и романтическим порываниям <...> Вступая в действительность, в которой он (Толстой.— Б. Б.) живет, освобождаешься от пошлости и грязи, перестаешь дышать спертым воздухом трактиров, больниц и острогов, где задыхается по большей части новейшая русская беллетристика».

Сравнивая это мнение с мнениями других современников, высказанными в печати или в переписке, мы убедимся, что все они — с похвалами либо с порицанием — считали Толстого, особенно поначалу, панегиристом аристократии или, по крайней мере, писателем, для которого неотразимо привлекателен уклад жизни великосветской среды. Те же, кто все-таки замечал показ морального разложения и убожества высшего света в романе, относили это не за счет взглядов автора на описываемую им среду, а только за счет самой этой среды.

Тургенев встретил новый роман Толстого такими словами: «С его талантом забрести в это великосветское болото и топтать и толкаться там на месте — и относиться ко всей этой дребедени не с юмором — а, напротив, с пафосом, серьезно — что за чепуха!! Москва загубила его — не его первого, не его последнего. Но жаль его больше, чем всех других»<sup>3</sup>.

Через год Тургенев повторил ту же оценку<sup>4</sup>.

Некрасов, как известно, встретил роман Толстого эпиграммой, в которой выразил отношение к «Анне Карениной» как великосветско-эротическому произведению:

Толстой, ты доказал с терпением и талантом,  
Что женщине не следует «гулять»  
Ни с камер-юнкером, ни с флигель-адъютантом,  
Когда она жена и мать.

<sup>3</sup> Письмо А. В. Топорову от 20 марта 1875 г.—И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем, т. II. М.—Л., 1966, с. 49—50.

<sup>4</sup> См. письмо Ю. П. Вревской от 10 марта 1876 г.— Там же, с. 230.

Отзыв Достоевского будет процитирован ниже в иной связи.

Резкая полемика в печати о новом романе Толстого носила ярко выраженный политический характер. Основной вопрос шел о моральных качествах верхушки правящего класса. Демократическая критика говорит о пошлости и невежестве аристократов, о преобладании низменных инстинктов в жизни людей этого круга. В таком плане трактуется и сексуальность, которая так возмутила Салтыкова.

17 апреля 1875 года в газете «Биржевые ведомости» появился фельетон критика А. М. Скабичевского, сотрудника «Отечественных записок», ведшего в «Биржевых ведомостях» литературное обозрение под псевдонимом «Заурядный читатель». В подзаголовке фельетона, перечисляющем его темы, последний раздел сформулирован так: «Почему роман графа Толстого и в особенности 3-я часть его (см. «Русский вестник», № 3) <sup>5</sup> возбуждает во всех омерзение». Всеобщее омерзение, по объяснению Скабичевского, роман возбуждает тем, что в нем вместо любви описана «голая и чисто скотская чувственность», которая, однако, представлена автором как высокая, трагическая страсть.

Скабичевский объясняет, почему в истории любви Анны Карениной и Вронского он не находит ничего, «кроме одной необузданной похотливости». Дело, оказывается, не в том, чтобы Толстой уделял слишком много места эротическим сценам или описывал их особенно откровенно. Нет, Толстой «не распространяется в сладострастных сценах с таким вождением, как это делают гг. Тургенев, Гончаров, Авдеев, Боборыкин и многие другие». Дело в том, что Вронский резко отличается от интеллектуальных героев демократических и либеральных писателей — героев, завоевывающих любовь женщины своими убеждениями и общественным поведением. Это человек из другого — и враждебного демократической интеллигенции — слоя общества, человек другого воспитания, поведения, взглядов, которые Толстой будто бы возводит в идеал. Причиной любви женщины к такому человеку, считает критик, может быть лишь одна «голая чувственность».

Видимо, схожая оценка Вронского заключена в эпитете Салтыкова «безмолвный» и в словах А. С. Суворина, который в выпущенной им в 1875 году книжке «Очерки и картинки» говорит о Вронском: «Вронский, который пока не выговорил ни одного умного слова — замечательно «молчаливый» герой — но который действует быстро, натиском» <sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Скабичевский неверно называет «3-й частью» те главы, которые помещены в 3-й книжке журнала (главы 11—27 второй части).

<sup>6</sup> Незнакомец (А. С. Суворин). Очерки и картинки. Кн. I. Спб., 1875, с. 23 третьей пагинации.

Отсюда и сравнения Вронского с разными животными. Так, в единственной рецензии «Отечественных записок» на «Анну Каренину», появившейся в журнале уже после публикации всего романа, Вронский без обиняков дважды назван «вороним жеребцом»<sup>7</sup>.

Такая грубость со стороны лучшего журнала эпохи по отношению к великому писателю удивит, надо думать, читателя нашего времени, как и приведенные выше отзывы. Но любопытно известное совпадение этих отзывов с суждением Достоевского, высказанным незадолго до окончания романа.

В феврале 1877 года Достоевский в «Дневнике писателя», ознакомившись с началом 6-й части романа, признал глубокое значение двух сцен этого произведения, которое до того казалось ему малозначительным. Характеризуя образ Вронского, Достоевский отмечает и его неинтеллектуальность и «сословность», и также называет его «жеребцом»:

«Лица, как Вронский, например (один из героев романа), которые и говорить не могут между собою иначе, как об лошадях, и даже не в состоянии найти об чем говорить, кроме как об лошадях — были, конечно, любопытны, чтоб знать их тип, но очень однообразны и сословны. Казалось, например, что любовь этого «жеребца в мундире», как назвал его один мой приятель, могла быть изложена разве лишь в ироническом тоне. Но когда автор стал вводить меня во внутренний мир своего героя серьезно, а не иронически, то мне казалось это даже скучным»<sup>8</sup>.

Толстовской концепции личности Вронского не вовсе чужды те черты, которые так односторонне усматривали в нем цитированные критики. Но для Толстого, с его многоаспектным пониманием и построением характеров, эти черты являются лишь оттенками в широком спектре характеристики Вронского.

В начале четвертой части романа рассказывается о том, что Вронский был «приставлен» к заезжему иностранному принцу с тем, чтобы руководить его осмотрами и развлечениями. Вронский «невольнo видел в нем себя самого <...> Он был джентельмен — это была правда и Вронский не мог отрицать этого». Но об этом джентельмене он думает: «Глупая говядина! Неужели я такой?»

«Говядина» — то есть «бык». И в самооценке Вронского это то, что объединяет его с его социальной средой, представителями самого высшего слоя общества. А для Щедрина кличка «бык», реализующая метафору «коровий роман», стала основой нового творческого замысла.

<sup>7</sup> «Отечественные записки», 1877, № 8, отд. II, с. 265.

<sup>8</sup> Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, т. 12. Л., 1929, с. 52.

В июне—июле того же 1875 года Салтыков написал рассказ «Сон в летнюю ночь». На полях черновика этого рассказа он сделал беглые пометки, относящиеся к замыслу нового произведения. Среди этих записей есть такая: «Литератор: повесть о влюбленном быке» (12, 687).

Смысл этой записи разъясняет письмо П. В. Анненкову от 20 ноября 1875 года<sup>9</sup>, в котором Салтыков сообщает, что закончил первую главу нового произведения под названием «Книга о праздношатающихся». Здесь, среди «многого множества лиц», явится «литератор, который в подражание «Анне Карениной» пишет повесть «Влюбленный бык»<sup>10</sup> (18, 2, 233).

Как видно из писем Салтыкова, к 30 ноября были готовы 2-я и 3-я главы, в декабре написаны 4-я и 5-я, а 24 декабря отослан в Петербург белойой текст первых пяти глав уже под новым заглавием «Культурные люди».

Это начало появилось в январской книжке «Отечественных записок» за 1876 год с анонсом «Продолжение будет». Но продолжение не последовало, и дальше ничего не было написано, хотя Салтыков еще до мая 1876 года не оставлял намерения продолжать «Культурных людей» — и только с лета 1876 года они перестают упоминаться в его переписке.

В написанных и опубликованных главах «Культурных людей» повести о влюбленном быке нет. Ее там и не могло быть. Действие разворачивается медленно; только в 4-й главе перечисляются лица, отправляющиеся в одном вагоне в заграничный вояж. В рукописи «Книги о праздношатающихся» среди них упомянут и «молодой литератор» (12, 603). В «Культурных людях» «молодого литератора» уже нет.

Однако возникший замысел получил все же в творчестве Щедрина свое осуществление, хотя и далеко не полное. В бумагах сатирика сохранилась рукопись незаконченного произведения под заглавием «Благонамеренная повесть». Оно состоит из «Вступления» и самой повести, имеющей особое заглавие: «Мои любовные радости и любовные страдания. Из записок солощого быка». «Вступление» написано полностью, сама же повесть только начата — написаны две главки. В первой — «солощій бык» говорит о своем происхождении, во второй — описывает начало своей жизни. Повесть обрывается на том моменте, когда двухлетний бык впервые, с раздутыми ноздрями и налитыми кровью глазами, несется к стаду коров, которые при его приближении поднимают оглушительный рев.

<sup>9</sup> Даты даются по старому стилю.

<sup>10</sup> Исправляю опечатку: в тексте цитируемого издания ошибочно напечатано вместо «влюбленный» — «возлюбленный».

«Благонамеренная повесть» предназначалась для цикла «Благонамеренные речи», что очевидно из начальных слов «Вступления»: «Среди массы «Благонамеренных речей» странно было бы не встретить благонамеренной повести» (11, 506).

«Вступление», мотивирующее странную форму и содержание «записок быка», тесно связано с давно созревшими и не раз высказывавшимися Салтыковым взглядами на роль любовной темы в современном романе. Об «Анне Карениной» Салтыков не упоминает, но ориентирует читателя на это произведение, откликаясь на все те вопросы, которые так страстно дебатировались в ту пору в печати в связи с появлением начала «Анны Карениной».

Еще в первом своем цикле публицистических фельетонов «Наша общественная жизнь» (1863) Щедрин резко обвиняет авторов «так называемых беллетристических произведений» в том, что содержание этих произведений основывается «исключительно на взаимных отношениях двух противоположных полов» (6, 182).

Гипертрофию любовной тематики, на которой легко и традиционно отыгрывается безыдейная, «благонамеренная» литература, Щедрин и в дальнейшем постоянно преследует как помеху для подлинной, то есть проблемной и идейной литературы. Он призывает строить сюжеты на иных коллизиях, которые заключают в себе «образцы борьбы гораздо более замечательной, нежели та, которую представлял нам прежний роман. Борьба за неудовлетворенное самолюбие, борьба за оскорбленное и униженное человечество, наконец, борьба за существование — все это такие мотивы, которые имеют полное право» быть основой содержания художественных произведений («Господа ташкентцы», 1869 — 10, 33).

Особенно ненавистны Салтыкову сексуально-эротические мотивы в литературе. Его печатный отзыв о «Нана» Золя (в «За рубежом» — 1881) почти не уступает в резкости отзыву о начале «Анны Карениной» (см. 14, 155). Ср. также отзывы о драме Писемского «Горькая судьбина» (5, 184), о романах В. Авенаруса «Бродящие силы» (9, 238) и В. Ключникова «Цыгане» (9, 426).

У Салтыкова есть тенденции усматривать в произведениях с любовным сюжетом прежде всего «животненную», «получеловеческую», «бестияльную» эротику. В тоне его обличений всегда чувствуется ригоризм просветителя, для которого «животненные инстинкты» заглушают в человеке «естественные стремления человеческого существа» (6, 383) как «существа разумно-свободного» (7, 343), препятствуют «сознанию той человеческой сущности, которая закладывается в нас самую природой» (4, 302). А в пробуждении этого сознания Салтыков видит первое условие для обращения человечества на путь следования «разумно-

естественным законам природы своей», для создания «другого жизненного строя, единственно справедливого и вытекающего из свойств человеческой природы» (6, 400).

Пуританизм Салтыкова и для просветителя исключителен. Ведь другие просветители революционно-демократического толка не отвергали любовной темы и отводили ей большую роль в своих произведениях. Вспомним прежде всего Чернышевского.

При учете этой особенности Салтыкова становится более понятным раздражение, вызванное у него романом, в котором не он один усмотрел «бестиальную» эротику.

В «Благонамеренной повести» мы находим обычные мысли Салтыкова о любовном романе,—но здесь они изложены в характерной щедринской гротескной манере. «Вступление» написано от лица старика-реакционера, оплакивающего прежнюю литературу и породившую ее былую жизнь. Он скорбит об утрате литературой ее прежней «благонамеренности», которая зиждилась на исключительности любовной тематики. Он тоже отвергает соединение любовной темы с социальной, но с противоположных щедринских позиций защитника любовного романа:

«Современные повествователи, за очень малыми исключениями, совершенно извратили первоначальный, чистый тип повести привлечением в нее разных примесей, которые не только ослабляют, но отчасти даже совсем прекращают любви действие. Конечно, я не знаю покуда ни одного романиста, который вполне отрешился бы от так называемой любовной интриги, но одно то, что интрига эта без нужды и самым неприятным образом замедляется совершенно неклекущимися с нею экскурсиями в область философских умозрений, административных мер и т. д.,—одно это уже составляет ересь, к которой благонамеренный читатель должен отнестись с недоумением. Некоторые писатели, например, ищут заинтересовать читателя описанием борьбы консервативных идей с субверсивными; другие — от благоухающих сцен любви внезапно переходят к изложению административных мер по взиманию недоимок; третьи, наконец, ухитряются сочетать любовь с сыроварением, да сверх того тут же приплетают артельное начало и вопрос о допущении женщин к слушанию медицинских курсов» (11, 507).

Отказав, таким образом, любовной повести в возможности ставить серьезные вопросы социальной жизни, Щедрин связывает этот жанр в его основной «тургеневской» традиции с помещичьей жизнью на лоне крепостного права<sup>11</sup> и пародирует (11,

<sup>11</sup> В одной из рецензий 70-х годов Щедрин говорит о Тургеневе: «г. Тургенев, первый провозгласивший идею прекрасной помещицы, ожидающей под кустом прекрасного помещика» (9, 379). В другой рецензии он обвиняет современных беллетристов в том, что они «остаются на почве сороковых годов, то есть продолжают разрабатывать помещичьи любовные дела» (9, 438).

509) произведения типа «Дворянского гнезда», в которых на фоне усадебного пейзажа («великолепные описания природы, этой обязательной свидетельницы всех любовных излияний») разрабатываются темы дворянской любви, не имеющей, по Щедрину, другой базы, кроме идеализированной чувственности.

Поскольку любовная тема за ликвидацией незаконных «примесей» сводится к чувственности, — повествователь предлагает перенести разработку любовной темы из среды, где она уже устарела, в среду, где любовь всегда останется главным содержанием жизни.

Так читатель готовится к восприятию повести, в которой Щедрин, признав единственно законным видом разработки любовной темы беспримесный «коровий роман», — реализует это метафорическое определение, заменяя героя-любовника героем-быком.

В рецензии на роман Ключникова «Цыгане» (1871), причислив этот роман к типу «голых реляций о похотливых похождениях того или другого героя», Щедрин продолжает: «Его герой — петух, и ничего больше. Спрашивается, в какой мере может интересовать история петуха, рассказанная на 250 страницах довольно мелкой печати?» (9, 426). «Петух» здесь оценочная кличка, подчеркивающая сведение к одним «физическим отправлениям» сексуального характера, при котором человек перестает быть человеком, а становится «низшим организмом». Противопоставляя подлинно человеческие «естественные стремления» «получеловеческим» «животным инстинктам», Щедрин постоянно для обличения животности в человеке прибегает к образам животного мира. В частности, образ «петуха» вводит «бестиальную» тему и в «Благонамеренной повести», где разработаны сюжетные варианты любовной «драмы», участники которой — два петуха и курица (11, 510).

Именно на развитии животных метафор (возникающих у Щедрина, конечно, далеко не только для обличения «плотского цинизма») строится один из самых поздних щедринских жанров — животная сказка.

Преобразование животной метафоры в метафорический сюжет, развитие оценки, выраженной животной кличкой, в животную сказку впервые осуществлено у Щедрина в незаконченной повести, о которой идет речь. Этим она пролагает путь щедринской животной сказке. Правда, еще в фантастическом рассказе «Дикий помещик» (1869), впоследствии включенном в сборник «Сказки», мы встречаемся с «человеко-медведем», но это только одичалый помещик, уподобившийся медведю, но еще не превратившийся в него: «хвоста еще не приобрел». Бык же в «Благонамеренной повести» — это уже вполне бык, с хвостом и рогами, и одновременно (автор все время напоминает об этом) — человек в образе быка. Здесь то же постоянное колебание

между прямым и метафорическим смыслом, которое так характерно для «сказок» Щедрина. Биография деревенского быка-производителя сопровождается такими, например, сообщениями: «Воспитание я получил домашнее, то есть не классическое и не реальное. Но был один момент, когда я сильно опасался, что меня засадят за латинские глаголы» (11, 513) и т. п.

Оборванная в самом начале «Благонамеренная повесть» имеет существенное историко-литературное значение как первый опыт животной сказки в творчестве Щедрина.

### 3

Когда написана «Благонамеренная повесть»? Даты, предлагаемые комментаторами (правда, предположительно), предельно расходятся. И. И. Векслер относит работу Салтыкова над «Благонамеренной повестью» ко второй половине 1876 года, С. А. Макашин — к лету 1875 года. Обе датировки представляются мне неверными.

Датировка И. И. Векслера основывается, видимо, на том, что к лету 1876 года Салтыков, как сказано выше, отказался от намерения продолжать книгу «Культурные люди». Однако эта датировка не учитывает факта, отмеченного самим И. И. Векслером, — именно, что «Благонамеренная повесть» предназначалась для цикла «Благонамеренные речи»<sup>12</sup>; между тем ко второй половине 1876 года Салтыков не только оставил идею «Культурных людей», но и завершил цикл «Благонамеренных речей».

26 апреля 1876 года Салтыков пишет Некрасову: «Нынешним рассказом я решительно заканчиваю «Благонамеренные» речи» (18, 2, 286). Действительно, после апреля 1876 года Салтыков напечатал в цикле «Благонамеренные речи» только главу из «Господ Головлевых», выделявшихся уже к этому времени в самостоятельный цикл, и заключительный очерк «Привет», помещенный в июньской книжке «Отечественных записок».

Таким образом, конечной возможной датой «Благонамеренной повести» надо считать апрель 1876 года, а уж вторая половина этого года заведомо отпадает.

Датировка С. А. Макашина страдает противоположным недостатком, относя написание «Благонамеренной повести» к слишком раннему времени. По мнению С. А. Макашина, «Благонамеренная повесть» написана летом 1875 года и явилась первой творческой реакцией Салтыкова на импульс, «получен-

<sup>12</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. 11. Л., 1934, с. 568.

ный от чтения начала «Анны Карениной» (11, 634). «Несколько позже» возникло намерение передать изложение рассказа о влюбленном быке «литератору», персонажу «Книги о праздношатающихся». Поскольку последняя была задумана Салтыковым «в манере «Записок Пиквикского клуба» Диккенса, С. А. Макашин делает отсюда вывод, что новую разработку темы Салтыков «намеревался осуществить теперь не в острогротескной форме «записок солошого быка», а в форме менее карикатурной и жесткой» (11, 635).

Такая последовательность хорошо соответствует концепции С. А. Макашина, согласно которой реакция Салтыкова на «Анну Каренину» была лишь вспышкой болезненного раздражения от чтения первых глав романа, бесследно затем угаснувшей. «Нужно думать, что еще до возобновления печатания «Анны Карениной» Салтыков сам убедился, что его заостренное болезненной раздражительностью импульсивно-резкое восприятие только что начатой публикации нового романа Толстого было односторонне и необъективно. Салтыков отказался от обоих замыслов сатирической критики «Анны Карениной» и никогда не возвращался к ним» (11, 635).

Салтыков действительно собирался писать книгу о «праздношатающихся» за границей русских «культурных людях» «в роде «Пиквикского клуба» (18, 2, 203). Но достаточное ли это основание для вывода о меньшей карикатурности и жесткости ненаписанного варианта повести о влюбленном быке по сравнению с едва начатым вариантом? А. С. Бушмин справедливо указывает на то, что «замысел «в роде «Пиквикского клуба», не реализованный в «Культурных людях», был блестяще осуществлен» в «Современной идиллии» (12, 691). А разве «Современная идиллия» написана не в «острогротескной форме»?

Но связь «Книги о праздношатающихся» с «Записками Пиквикского клуба» существенна для хронологии замыслов Салтыкова. Еще в мае 1875 года он просит Некрасова выслать ему эту книгу Диккенса (18, 2, 184). С июля и до конца 1875 года Салтыков постоянно упоминает в письмах о замысле новой книги, которая сперва должна была называться «Дни за днями за границей», затем «Книга о праздношатающихся», наконец «Культурные люди». Свидетельства, относящиеся к лету и осени 1875 года, о том, что в эту книгу должен был войти рассказ о влюбленном быке, приведены выше. К какому же времени в течение лета 1875 года можно отнести работу над «Благонамеренной повестью», если она предшествовала этому замыслу?

Мне представляется, что эти соображения выводят «Благонамеренную повесть» за пределы 1875 года. Вероятно, Салтыков стал писать ее, найдя удачную мотивировку ввода «записок быка», потребовавшую передачи повествования старому

реакционеру от «молодого литератора». Салтыков отделил замысел повести о влюбленном быке от замысла «Культурных людей» и начал писать отдельную повесть, предназначив ее теперь для цикла самостоятельных произведений «Благонамеренные речи».

Когда это могло произойти? Очевидно, не ранее января 1876 года, поскольку в «Книге о празднующихся» мы находим еще «молодого литератора».

Итак, «Благонамеренная повесть» должна, я полагаю, датироваться периодом от января до апреля 1876 года. К этому времени роман Толстого, в зависимости от месяца, когда написана «Благонамеренная повесть», мог быть известен Салтыкову в пределах начиная от десяти глав 3-й части до шести глав 5-й части.

Наиболее существенным тезисом С. А. Макашина является утверждение, что Салтыков не пародировал и не имел в виду пародировать «Анну Каренину» ни в «Благонамеренной повести», ни в «Книге о празднующихся». «Благонамеренную повесть», — пишет С. А. Макашин, — нередко трактуют как *пародию на «Анну Каренину»* и делают отсюда соответствующие выводы. Но это *неверно*, хотя связь между возникновением замысла «Благонамеренной повести» и резко отрицательным восприятием Салтыковым первых глав романа Толстого очевидна» (11, 633—634); «...нет оснований рассматривать начатую и брошенную «Благонамеренную повесть» и вовсе неосуществленный замысел о «подражании «Анне Карениной», как *пародию* на роман Толстого. В написанном начале «Благонамеренной повести» налицо теоретический и сатирический спор Салтыкова с Толстым по поводу традиций любовного романа в «Анне Карениной», но *нет никаких элементов пародии на это произведение»* (11, 635).

Странно отрицать пародийную направленность едва начатого произведения и неосуществленного замысла. Написанные главы «Благонамеренной повести» еще не вводят основной фабулы, о другом же замысле мы знаем только то, что повесть «Влюбленный бык» была замыслена в «подражание «Анне Карениной». Но как же разработка такого сюжета могла быть выполнена «в подражание «Анне Карениной», если «подражание» не означает здесь пародирования?

Но не только эта цитата доказывает, что повесть о влюбленном быке была замыслена как пародия на «Анну Каренину». Есть еще одно доказательство, одновременно опровергающее и заключительное утверждение комментария С. А. Макашина, будто Салтыков «никогда не возвращался» к оставленному им замыслу.

В 1883 году в августовской книжке «Отечественных записок» Салтыков начал печатать новый цикл «Пошехонские рассказы». Цикл открыли «Рассказы майора Горбылева». Это целое собрание коротких историй об оборотнях, леших, русалках, ведьмах и прочей «нечистой силе». Среди них — и одностраничный рассказ о влюбленном быке.

Вводная фраза дает как бы ключ к рассказу, подчеркивая метафоричность «быка», под обликом которого читатель должен увидеть человека.

«Знал я одного общественного быка, так даже слов не могу подобрать, какой это удивительный бык был! Точно человек!»

Следующие фразы очень близки к «Благонамеренной повести». Приведу текст этих фраз с параллельными местами преемного произведения:

«Пошехонские рассказы»

Надо вам сказать, что в наших деревнях бык — вроде как должность общественная. Староста, сотский, десятский и бык. В иной деревне ни сотского, ни десятского нет, а бык непременно всегда и везде. И содержится он на общественный счет, потому что он — гений-хранитель крестьянского стада, он — ручательство, что коровий род не изгибнет вовек. Ибо что значит корова без быка?

Но, подобно людям, и быки бывают разных достоинств. Бывают быки небольшие, но солощие и наоборот<sup>13</sup>. Бык

«Благонамеренная повесть»

Я деревенский бык. «Бык» — это звание, или лучше сказать, — сельская должность. В иерархии должностей она стоит несколько ниже сельского старосты, но несравненно выше сотского. Он пользуется известным почетом, чему служит доказательством то, что он получает содержание от всего деревенского общества, а квартиру имеет по отводу, наравне с квартирующими войсками (11, 512).

Я был невелик ростом, но молод и проворен (11, 514).  
«Из записок солощего быка» (11, 512).

<sup>13</sup> Эта фраза приводится в словарях русского языка («Толковый словарь русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова; «Словарь современного русского литературного языка») как пример употребления слова «солощий»; при этом значение слова толкуется как «неразборчивый в еде, прожорливый» или «лакомый и жадный до еды». Между тем, у Щедрина это слово имеет иное значение, выясняющееся из следующего контекста в «Убежище Моирепю»: «Куры не несутся, коровы доят мало и телятся не каждогодно. <...> Не раз я спрашивал у Лукьяныча, что за причина такая? Но у него всегда один ответ: либо «стало быть, петухи свою дела не понимают», либо «стало быть, бык не солощ попался» (13, 356).

деревни Разуваевой принадлежал к числу верных. Он был так умен, что мог бы получить аттестат зрелости, если бы не требовалось древних языков (15, 2, 11—12).

Но был один момент, когда я сильно опасался, что меня засадят за латинские глаголы (11, 513)<sup>14</sup>.

На этом совпадения кончаются: рассказ майора Горбылева выходит за пределы того отрезка сюжета, который разработан в написанной части «Благонамеренной повести». Вот дальнейший текст рассказа о влюбленном быке:

«Пять лет сряду высоко держал он свое знамя и не только не думал положить оружие, но даже нисколько не отяжелел. Мужички нарадоваться не могли и жили за ним как за каменной стеной. Как вдруг у соседского помещика явилась корова Красавка, которая все мужичьи упования рассеяла в прах» (следует небольшое отступление о «мужичьих упованиях». — Б. Б.).

«Бык увидел Красавку нечаянно, когда она паслась за оврагом на пригорке, с лишком за версту от того места, где паслось крестьянское стадо. В одно мгновение участь его была решена. Задравши хвост, уставившись рогами вперед и взрывая копытами землю, он помчался через поля и овраги, и не успел помещичий пастух ахнуть, как уже в вверенном ему стаде произошел общий переполох. Очевидно, что смелый поступок отважного чужанина произвел среди помещичьих коров глубокую сенсацию.

На первый раз однако ж дело обошлось мирно. Помещик был человек добродушный, и рыцарский поступок быка даже понравился ему. Но с этих пор поведение быка относительно своих доверителей совершенно изменилось. Напрасно последние изошрялись гнать мирское стадо как можно дальше от помещичьего, напрасно возмущенные домохозяйки секли быка крапивою, напрасно сами коровы бодали его рогами,— ни одна не добилась от него ни малейшей ласки. По вечерам, когда стадо пригонялось в деревню, бык убегал. И всегда в одну сторону: в помещичью усадьбу, где находилась его возлюбленная. Упрется рогами в запертые ворота скотного двора, рвет копытами землю и ревет! Прибегут за ним крестьяне-доверители, начнут жарить в три кнута, а он стоит и ревет. И таким раз-

<sup>14</sup> Первый вариант настоящей статьи был изложен мною в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР в 1948 году. В печати связь двух вышеуказанных произведений Щедрина впервые отмечена в 1973 г. в комментариях Г. В. Иванова к «Пошехонским рассказам» в Собрании сочинений М. Е. Салтыкова-Щедрина: «Знал я одного общественного быка...» — Автореминисценция незавершенной сатиры 1875 г. «Благонамеренная повесть. Мои любовные радости и страдания. Из записок солошого быка» (15, 2, 307).

дирающим голосом, что сам добрый помещик выбежит и крикнет: «Шибче жарьте! вот так!».

Наконец пришлось убедиться, что единственной развязкой в таком деле может быть только нож...

И что же потом оказалось? — что и солоший крестьянский бык и корова Красавка — не что иное, как оборотни! А именно: поручик Потапов и жена соседнего помещика Красавина. Оба они были давным-давно друг в друга влюблены, но, по обстоятельству, соединиться не могли. Вот и придумали...» (15, 2, 12—13).

Заключительный абзац вновь подчеркивает иносказательность рассказа, называя персонажей «оборотнями». Речь идет не о быке и корове, а о мужчине и женщине, «обернувшихся» быком и коровой. В щедринской художественной системе это значит, что персонажи — люди, над которыми автор произносит свой приговор, «оборотив» их в тех или иных животных.

Если же мы, следуя двойному указанию — в начале и в конце рассказа — освободим героев от «животного» обличья, — рассказ о влюбленном быке превратится в изложение сюжетных мотивов «Анны Карениной» — в том именно виде, как интерпретировался тогда этот роман демократической критикой и самим Салтыковым.

Напомню, что в романе Толстого подчеркнуто возникновение взаимного влечения Вронского и Анны с первого взгляда (ч. I, гл. 18), прежняя близость Вронского со многими женщинами («Может быть, ты больше числом знал женщин, чем я», — говорил ему блестящий князь Серпуховский — ч. III, гл. 21), первоначально лестное для Вронского впечатление от его связи с Анной («Наделавшая столько шума и обратившая общее внимание связь его с Карениной, придав ему новый блеск, успокоила на время точившего его червя честолюбия» — ч. III, гл. 20) и последовавшее недовольство именно серьезностью его чувства («Не нравилось ей (матери Вронского. — Б. Б.), что это не была та блестящая, грациозная, светская связь, какую она бы одобрила, но какая-то Вертеровская, отчаянная страсть, как ей рассказывали, которая могла вовлечь его в глупости» — ч. II, гл. 18). Отмечу, что брутальная манера, с которой герой пародии добивается своего торжества, вполне соответствует суворинской характеристике Вронского, несомненно совпадавшей с мнением Салтыкова: «Замечательно «молчаливый» герой, но который действует быстро, натиском».

Незачем приводить из романа Толстого цитаты об изменении отношения общества к незаконной чете, о лишении Вронского его положения и деятельности, об издевательствах и грубостях общества, о нарастающей в связи с этим трагичности, приводящей к кровавой развязке. Все это — основное содержание романа.

*В. Н. Захаров*

## **ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КАК КАТЕГОРИЯ ПОЭТИКИ РОМАНОВ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» И «ИДИОТ»**

**(К проблеме типологии романа Достоевского)**

Художественные открытия 1865 года глубоко преобразовали поэтическую систему Достоевского. Появился роман нового типа — роман Достоевского. Заметную роль в сложном жанровом единстве, образовавшем роман Достоевского, играет фантастика<sup>1</sup>. Фантастические сцены — часто ключевые сцены в его романах, велико их значение в общей концепции произведения.

Фантастическое в романах Достоевского замечено давно, тем не менее анализ фантастических сцен (а это чаще всего «сны») проводился без учета той специфической роли, которую фантастика выполняет в романах Достоевского, являясь прежде всего «чисто поэтическим (наиболее поэтическим)» выражением общей концепции произведения, создавая в романе «второй» (М. М. Бахтин), поэтический план повествования. В этой статье фантастическое как категория поэтики Достоевского будет рассмотрено в процессе анализа двух романов писателя — «Преступление и наказание» и «Идиот»<sup>2</sup>.

### **I**

Композиционное расположение фантастических сцен в романе «Преступление и наказание» выглядит так: в первой части —

---

<sup>1</sup> Подробно об эстетических основах поэтики фантастического у Достоевского в статье: В. Н. Захаров, Концепция фантастического в эстетике Достоевского. — В сб.: Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск, 1974, с. 98—126.

<sup>2</sup> На материале других произведений позднего Достоевского это положение развернуто в автореферате: В. Н. Захаров, Фантастическое в эстетике и творчестве Ф. М. Достоевского. Автореф. дис. на соиск. учен. ст. канд. филол. наук. Петрозаводск, 1975, с. 20—24.

множества нелепо-фантастических рассказней майора Горбылева рассказ о влюбленном быке уже не воспринимается как пародия на что бы то ни было.

Но с другой стороны, в «Анне Карениной» Салтыкова отталкивала не только социальная позиция, но и философско-психологическая основа романа (так, как он понимал ту и другую). Для рационалиста-просветителя была абсолютно неприемлема философия преобладания бессознательного и органического в человеке над разумно-естественной сущностью его, — и отсюда показ любви как бессознательного, стихийного, а потому в основе чувственного влечения, фатального и трагичного именно в силу своей стихийности.

Отметим, во всяком случае, что новый вариант замысла не был простым конспектом «Записок солощего быка» — и не только потому, что повествование перешло от быка к офицеру и что появился мотив оборотничества, связавший рассказ с прочими побасенками майора Горбылева и невозможный в «записках» самого быка. В эти записки не могла войти и гибель быка: в произведение, написанное от лица героя, не может войти смерть этого героя, — разве что эпилог будет дан от другого лица. Конечно, знать, как Салтыков думал закончить «Благонамеренную повесть», мы не можем. Напомню, что и конец «Анны Карениной» в ту пору, когда писалась «Благонамеренная повесть», не был еще известен.

## 5

Щедрин отвергает толстовское понимание трагического во имя иного, своего, очень твердого понимания. По его взгляду, единственная подлинная основа трагического — борьба между естественно-разумными основами человеческой природы и силами неестественными и неразумными, «не имеющими ничего общего с этою природой и наложившими на нее насильственные оковы» (4, 278), стянувшими жизнь человеческого общества железной цепью неправды, насилия и зла. Это — взгляд революционного демократа, осознающего свою борьбу в категориях просветительского мышления.

Еще в 1863 году, в статье, посвященной драме Писемского «Горькая судьбина» («Петербургские театры, II»), Щедрин писал:

«Сила естественная и (с точки зрения драматурга) разумная, но вследствие разных причин попранная и непризнанная, представляется в борьбе с силою искусственною и (тоже с точки зрения драматурга) неразумною, но, вследствие тех же причин, торжествующею и установившеюся — вот единственный материал, из которого может возникнуть действительное драматическое положение» (5, 190).

И вот, как бы противопоставляя на том же фоне подлинную трагедию лжетрагедии, Щедрин создает другой сказочный сюжет, до странности близкий к истории быка в «Пошехонских рассказах» и в то же время контрастный по отношению к ней. Я имею в виду сказку «Баран-непомнящий» (1885).

В центре этой сказки — та же странная, кажется небывалая в мировой литературе, сюжетная ситуация: конфликт между стадом и самцом, который под влиянием внезапного наплыва новых чувств перестает исполнять в стаде обязанности производителя, после того как он широко прославился на этом поприще. Далее следует то же озлобление стада, сечение строптивного животного крапивой и, наконец, смерть его. Барану уготовлена та же гибель, что и быку, и об этом даже сказано почти теми же словами: в «Пошехонских рассказах» — «Наконец пришлось убедиться, что единственной развязкой в таком деле может быть только нож...» (15, 2, 13), в «Баране-непомнящем» — «Не раз овчар Никита намекал, что самая лучшая развязка в таком загадочном деле — нож» (16, 1, 170). Правда, в «Баране-непомнящем» «добрый помещик» (и этот персонаж здесь есть) отказывается казнить виновного и предоставляет ему умереть своей смертью — от того наплыва новых чувств, которых его сердце не может вместить.

Но сюжетное сходство двух фантастических историй оттеняет кардинальное различие между ними: трагедия героя сказки не в том, что он направил свои животные инстинкты в недолжную, по мнению общества, сторону, а в том, что эти инстинкты парализуются темными и потому мучительными для бессознательного существа влечениями к человеческим, разумно-естественным идеалам и прежде всего к идеалу свободы, который у Щедрина всегда стоит на первом месте среди «общечеловеческих идеалов».

В сказке о влюбленном быке человек превращается в быка, в «Баране-непомнящем» баран стремится превратиться в человека — и не может, ибо темное сознание его не подготовлено к восприятию «человеческих» идей и вся его жизнь устроена так, чтобы его мысли оставались бараньими и не влекли его за пределы влева: «В другом месте из этого барана, может быть, козел бы вышел, а по нашему месту такое правило: ежели ты баран, так и оставайся бараном без дальних затей. И хозяину будет хорошо, и тебе хорошо, и государству приятно» (16, 1, 171).

Здесь, по Щедрину, подлинная трагедия, и о ней он говорит не «езоповым», а тем патетическим языком, который всегда является у него, когда он раскрывает трагическую ситуацию:

«Нет боли горшей, нежели та, которую приносят за собой бессильные порывания от тьмы к свету встревоженной бессознательности. Пристигнутое внезапной жадной бесформенных чая-

ний, бедное, подавленное существо мечется и изнемогает, не умея определить ни характера этих чаяний, ни источника их. Оно чувствует, что сердце его объято пламенем, и не знает, ради чего это пламя зажглось; оно смутно чует, что мир не оканчивается стенами хлева, что за этими стенами открываются светлые, радужные перспективы, и не умеет наметить даже признаки этих перспектив; оно предчувствует свет, простор, свободу — и не может дать ответа на вопрос, что такое свет, простор, свобода...» (16, 1, 169).

Образ животного выбран здесь Щедриным столь же сознательно, как и в рассказе о влюбленном быке. Ибо настоящий, «истинно-мудрый баран» — это тот, кто «ничего не помнит и не сознает, кроме травы, сена и месячки, предлагаемых ему в пищу» (16, 1, 167), кто «ни о чем не рассуждает», а только «живет да поживает». Вопросы о том, «что такое баран и какие его права и обязанности» не могут «бараньи головы волновать», слова «умник» и «философ» на овечьем языке имеют значение худшее, нежели «моветон». Словом, кличкой «баран» подчеркивается бессознательность обывателя, связанная с равнодушием к чему бы то ни было, кроме пищи да «овец, предоставленных ему для усовершенствования» (16, 1, 167).

Таков был последний этап на пути от литературной пародии к сатирической сказке.

Генезис своеобразнейшего жанра сатирической сказки Щедрина исследователи раскрывали и в народной сказке, и в фантастике зарубежных просветителей, и, в особенности, в реализации специфических щедринских метафорических кличек. Настоящая статья устанавливает и роль столь важного для Щедрина жанра пародии в появлении в его творчестве сатирической сказки.

В. Н. Захаров

**ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КАК КАТЕГОРИЯ ПОЭТИКИ  
РОМАНОВ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО  
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» И «ИДИОТ»**

**(К проблеме типологии романа Достоевского)**

Художественные открытия 1865 года глубоко преобразовали поэтическую систему Достоевского. Появился роман нового типа — роман Достоевского. Заметную роль в сложном жанровом единстве, образовавшем роман Достоевского, играет фантастика<sup>1</sup>. Фантастические сцены — часто ключевые сцены в его романах, велико их значение в общей концепции произведения.

Фантастическое в романах Достоевского замечено давно, тем не менее анализ фантастических сцен (а это чаще всего «сны») проводился без учета той специфической роли, которую фантастика выполняет в романах Достоевского, являясь прежде всего «чисто поэтическим (наиболее поэтическим)» выражением общей концепции произведения, создавая в романе «второй» (М. М. Бахтин), поэтический план повествования. В этой статье фантастическое как категория поэтики Достоевского будет рассмотрено в процессе анализа двух романов писателя — «Преступление и наказание» и «Идиот»<sup>2</sup>.

I

Композиционное расположение фантастических сцен в романе «Преступление и наказание» выглядит так: в первой части —

<sup>1</sup> Подробно об эстетических основах поэтики фантастического у Достоевского в статье: В. Н. Захаров. Концепция фантастического в эстетике Достоевского. — В сб.: *Художественный образ и историческое сознание*. Петрозаводск, 1974, с. 98—126.

<sup>2</sup> На материале других произведений позднего Достоевского это положение развернуто в автореферате: В. Н. Захаров. Фантастическое в эстетике и творчестве Ф. М. Достоевского. Автореф. дис. на соиск. учен. ст. канд. филол. наук. Петрозаводск, 1975, с. 20—24.

это фантазия Мармеладова о явлении Христа, первый сон Раскольникова и его грезы накануне преступления; во второй части — второй сон Раскольникова; в третьей — третий сон Раскольникова; в четвертой части — рассказ Свидригайлова о видениях и его представление о вечности, легенда о воскрешении Лазаря; в шестой части — предсмертный кошмар Свидригайлова; в эпилоге — четвертый сон Раскольникова.

Как видно из одного только перечисления, сны Раскольникова — важный структурный элемент этого «второго», поэтического плана романа. На значение снов Раскольникова в общей концепции романа указывает хотя бы такое его признание Соне о том, как зарождалась в его сознании мысли о преступлении: «Я лучше любил лежать и думать. И все думал... И все такие у меня были сны, странные, разные сны, нечего говорить какие!» (6, 320)<sup>3</sup>. Что это были за сны, Раскольников не объясняет, но признание и без того красноречиво: в снах вынашивалась его идея.

Но прежде чем о снах Раскольникова — что же такое его идея?

Предметом «уяснения» в романе идея Раскольникова становится не сразу, а только начиная с третьей части, но уже в первой части «Преступления и наказания» идея названа, вся внутренняя жизнь Раскольникова до преступления дана по отношению к этому «ужасному, дикому и фантастическому вопросу» (6, 39).

Идея «недодумана» Раскольниковым до конца: «неразрешимых пунктов и сомнений оставалось еще бездна» (6, 57). И жил бы он, наверно, с этим грузом на душе «целые годы», так и не исполнив задуманного, если бы не случай, с которым и спорить бесполезно, который «подействовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать» (6, 58). И Раскольников решил, захотел «убить без казуистики, убить для себя, для себя одного!» (6, 321—322).

Зосимов как-то сказал о болезни Раскольникова — это «есть, так сказать, продукт многих сложных нравственных и матери-

<sup>3</sup> Ссылки на произведения Достоевского в тексте статьи приводятся так: с указанием тома (*арабской цифрой*), страницы — по изданию: Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. I—15. Л., «Наука», 1972—1976;

с указанием тома (*римской цифрой*), страницы — по изданию: Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, т. XI—XIII. М.—Л., ГИЗ, 1929—1930;

с указанием условного обозначения (П), тома, страницы — по изданию: Ф. М. Достоевский. Письма, т. I—IV. М.—Л., ГИЗ — «Academia» — ГИХЛ, 1928—1959.

альных влияний, тревог, опасений, забот, некоторых идей... и прочего» (6, 159). Зосимов ошибся в одном, но все-таки угадал. Ошибся насчет болезни Раскольникова — в буквальном смысле ее нет (есть другая «болезнь» — преступная идея, само преступление), но зачерпнул глубоко — угадал в другом: преступление Раскольникова — «продукт многих сложных нравственных и материальных влияний, тревог, опасений, забот, некоторых идей... и прочего».

Кошмарные условия жизни Раскольникова, ужасная нищета его, уже «порок», — очевидное для читателя. Но он сам признается Соне: «Если б только я зарезал из того, что голоден был... то я бы теперь... *счастлив* был!» (6, 318). Не этими обстоятельствами вызвана трагедия Раскольникова, не это главное в его трагедии. Трагедия Раскольникова — в его идее.

Всем исследователям, писавшим о «Преступлении и наказании», так или иначе приходилось высказываться об идее Раскольникова<sup>4</sup>. В научной литературе существует много концепций идеи Раскольникова, но ни одна из них не может претендовать на исчерпывающее изложение ее, хотя многое в этих концепциях подмечено верно<sup>5</sup>.

И действительно, трудно осознать сложную и противоречивую идею Раскольникова как нечто целое, трудно распутать тот узел противоречий, в который стянута его идея до преступления, — легко порвать те логические и алогичные связи, которые и создают из разнородных элементов одно дисгармоничное целое идеи Раскольникова. Так что нет необходимости делать из его идеи строго логичную систему. Идея Раскольникова многосо-

<sup>4</sup> Отметим некоторые: К. Львов. Проблема личности у Достоевского («Преступление и наказание»). М., 1918; М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, с. 116—118; В. В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. М., ГИХЛ, 1956, с. 159—164; Ф. И. Евини. Роман «Преступление и наказание». — В кн.: Творчество Достоевского. М., Изд-во АН СССР, 1959, с. 148—157; М. М. Гус. Идеи и образы Ф. М. Достоевского. М., «Художественная литература», 1971, с. 299—301, 305—306; Г. М. Фридляндер. Реализм Достоевского. М.—Л., «Наука», 1964, с. 140—144, 148—150; К. И. Тюнькин. Бунт Родиона Раскольникова. — В кн.: Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. М., «Художественная литература», 1966, с. 6—15; В. Я. Кирпотин. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., «Советский писатель», 1970, с. 80—130; В. В. Кожин. «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского. — В кн.: Три шедевра русской классики. М., «Художественная литература», 1971, с. 113—114, 151—152; Г. Н. Поспелов. Творчество Ф. М. Достоевского. М., «Знание», 1971, с. 24—25; Ю. Ф. Карякин. О философско-этической проблематике романа «Преступление и наказание». — В сб.: Достоевский и его время. Л., «Наука», 1971, с. 168—175; М. Я. Ермакова. Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века. Горький, 1973, с. 31—32.

<sup>5</sup> Сошлемся на одно из последних свидетельств на этот счет: «О «Преступлении и наказании» много писали, однако исчерпывающего решения сути «идеи» Раскольникова, пожалуй, найдено так и не было». — А. Лагунина. Факты, проблемы, концепции. — «Литературная газета», 1971, 8 сентября, № 37.

ставна, сложна, дисгармонична. Но разобраться в том, в чем герой романа запутался, необходимо. Можно найти в идее Раскольниковва те «точки», о которых «грезит сердце» его. Они не создадут образа идеи Раскольниковва (образ в романе!) <sup>6</sup>, но в какой-то степени разъяснят структуру его идеи.

Смысл такого структурного анализа — в тематическом разборе идеи Раскольниковва, его рассуждений о преступлении. Тематическая полифония идеи Раскольниковва создает систему лейтмотивов, которую невозможно описать с точки зрения формальной логики, но можно с точки зрения логики диалектической.

М. М. Бахтин удачно назвал идею у Достоевского «живым событием, разыгрывающимся в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний» <sup>7</sup>. Как «живое событие» предстает перед читателем идея Раскольниковва в романе «Преступление и наказание». Как и в любом «событии», в идее Раскольниковва обнаруживается ряд своих феноменологических образований. В идее Раскольниковва можно выделить шесть устойчивых тем: 1) теорию Раскольниковва; 2) его историческую концепцию; 3) будущее в представлении Раскольниковва; 4) преступление как разрешение нравственной проблемы — «подлец или не подлец человек»; 5) преступление как эксперимент Раскольниковва над самим собой — «тварь ли я дрожащая, или право имею»; 6) «предчувствия» Раскольниковва.

Рассмотрим их по порядку.

Теория — главное в идее Раскольниковва. В отличие от сложной и дисгармоничной идеи теория Раскольниковва проста и по своему логична. обстоятельное изложение теории Раскольниковва дано в первой беседе героя романа с Порфирием Петровичем. Но необходимо учесть, что не все сказанное о теории Раскольниковва в этой сцене — изложение теории. Необходимо помнить и о психологической подоплеке этой сцены — все-таки это поединок следователя, вышедшего на след, с преступником, стремящимся от подозрений уйти. Так, в один из моментов «допроса» Раскольников «усмехнулся усиленному и умышленному искажению своей идеи» Порфирием Петровичем, провоцирующим его (6, 199). Позже сам Порфирий Петрович признается: «Я тогда поглумился...» (6, 345). Оказывается, Раскольников «вовсе не настаивает, чтобы необыкновенные люди непременно должны и обязаны были творить всегда всякие бесчинства, как вы говорите» (6, 199). Насчет двух «разрядов» людей Раскольников Порфирия Петровича «несколько успокоил» (6, 203): сам Раскольников делить человечество на два «разряда» не собирается, это все не от него, а по «закону природы» (6, 202).

<sup>6</sup> С этой точки зрения удачно обозначены контуры образа идеи Раскольниковва М. М. Бахтиным. — М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, с. 117—118.

<sup>7</sup> Там же, с. 116.

Вот как Раскольников излагает свою теорию: «...»необыкновенный» человек имеет право... то есть не официальное право, сам имеет право разрешить своей совести перешагнуть... через иные препятствия, и единственно в том только случае, если исполнение его идеи (иногда спасительной, может быть, для всего человечества) того потребует» (6, 199). Правда, Раскольников пытался сделать вид, что его теория не нова: «Это тысячу раз было напечатано и прочитано» (6, 200), — настаивает он. Но Разумихин уже постиг, в чем «новое слово» теории Родиона Раскольникова: «Ты, конечно, прав, говоря, что это не ново и похоже на все, что мы тысячи раз читали и слышали; но что действительно оригинально во всем этом... это то, что все-таки кровь по совести разрешаешь, и, извини меня, с таким фанатизмом даже...» (6, 202—203).

В этом смысле Раскольникову не «все позволено», а только то, на что есть «санкция истины» (ср. 15, 84), что «позволит» ему совесть.

Теорию Раскольникова Достоевский не удостаивает логической критики, его доверием этот тип мышления не пользовался: «Это опровержение не логическое, не теоретическое — это опровержение жизнью»<sup>8</sup>. «Опровергая жизнью», Достоевский прежде всего дает нравственную оценку теории Раскольникова. Устами Разумихина: «Ведь это разрешение крови по совести, это... это, по-моему, страшнее, чем бы официальное разрешение кровь проливать, законное» (6, 203). Порфирия Петровича возмущает: «...Убил, да за честного человека себя почитает, людей презирает, бледным ангелом ходит» (6, 348). Даже Свидригайлов и тот замечает по поводу Раскольникова: «Вор ворует, зато уж он про себя и знает, что он подлец; а вот я слышал про одного благородного человека, что почту разбил; так кто его знает, может он и в самом деле думал, что порядочное дело сделал!» (6, 377).

Почему же это «не официальное право» «страшнее, чем бы официальное разрешение кровь проливать, законное»?

Страшнее, потому что теория Раскольникова знаменует, если воспользоваться удачной формулировкой К. И. Тюнькина, «кризис определенной формы гуманистической культуры» XIX века<sup>9</sup>. Достоевский был озабочен тем, что в «обществе» исчезает «нечто сильнейшее костров и огней». «Связующей мысли не стало» — «была же мысль сильнейшая всех несчастий, неурожаяев, истязаний, чумы, проказы и всего того ада, которого бы

---

<sup>8</sup> К. И. Тюнькин. Бунт Родиона Раскольникова. — В кн.: Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. М., «Художественная литература», 1966, с. 15.

<sup>9</sup> В кн.: Развитие реализма в русской литературе, т. 2. Книга вторая. М., «Наука», 1973, с. 179.

и не вынесло то человечество без той связующей, направляющей сердце и оплодотворяющей источники жизни мысли!» — проповедует Лебедев в романе «Идиот» (8, 315). Рушатся нравственные устои в современном человеке: «извращение понятий и убеждений», «искажение идей и понятий» — случай «гораздо более общий, чем частный», — на этом мнении в споре с Евгением Павловичем останавливается князь Мышкин (8, 279—280, особенно 280). Черт издевается над Иваном Карамазовым: «...только если захотел мошенничать, зачем бы еще, кажется, санкция истины?» (15, 84).

Эта озабоченность «кризисом определенной формы гуманистической культуры» XIX века пронизывает многие произведения Достоевского, в том числе и написанные после «Преступления и наказания».

Историческая концепция Раскольникова — та почва, на которой возникла его теория. Она тоже занимает значительное место в идеологии Раскольникова.

Насилие осознается Раскольниковым как всемирно-исторический закон, только вот все стыдятся в этом признаться, а он «захотел *осмелиться*», «проходя мимо всей этой пелености, взять просто-запросто все за хвост и стряхнуть к черту!» (6, 321). Для него это так было, так есть и так всегда будет; «только слепой не разглядит», «что кто крепок и силен умом и духом, тот у них и прав. Кто на большее может плюнуть, тот у них и законодатель, а кто больше всех может посметь, тот и всех правес!» (6, 321, ср. 199—200).

Еще Д. И. Писарев обратил внимание на то, что Раскольников расширил понятие «преступления», сделал его, по возможности, неопределенным<sup>10</sup>. У Раскольникова все, кто способен на «*новое слово*», — преступники. Но примечательно, что в конце концов весь вопрос упирается в «страшных кровопроливцев» — «благодетелей», «законодателей и установителей человечества». Историческая концепция Раскольникова по своему смыслу превращается в романе в язвительную сатиру на канонизированных, официально признанных героев человеческой истории. Раскольникова сбила с толку «эстетика» государственного насилия. И пример есть — Наполеон. Так в идее Раскольникова возникает наполеоновский мотив. Оправдываясь перед Дуняшей, Раскольников недоумевает: «Ну, я решительно не понимаю, почему лупить в людей бомбами, правильною осадой, более почтенная форма?» (6, 400). И ведь прав — различия никакого: и то, и другое — преступление. Но для Раскольникова, если одно не считается преступлением, то и его «дело» не преступление.

Потерпевший поражение Раскольников требует справедли-

<sup>10</sup> Д. И. Писарев. Сочинения в четырех томах, т. 4. М., ГИХЛ, 1956, с. 345.

вости: возьмите его голову, но в «таком случае даже многие благодетели человечества, не наследовавшие власти, а сами ее захватившие, должны бы были быть казнены при самых первых своих шагах» (6, 417). Иногда Раскольников просто бесит «эстетика» государственного насилия: «Они сами миллионами людей изводят, да еще за добродетель почитают. Плуты и подлецы они, Соня!..» (6, 323). Или два характерных рассуждения Раскольникова, в один из моментов критикующего себя с позиций своей исторической концепции. О Наполеоне: «Настоящий властелин, кому все разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, забывает армию в Египте, тратит полмиллиона людей в московском походе и отделяется каламбуrom в Вильне; и ему же, по смерти, ставят кумиры, — а стало быть, и все разрешается» (6, 211). Или: «Прав, прав «пророк», когда ставит где-нибудь поперек улицы хор-рошую батарею и дует в правого и виноватого, не устаивая даже и объясниться! Повинуйся, дрожащая тварь, и — не желай, потому — не твое это дело!» (6, 212).

По исторической концепции Раскольникова, в состав которой входит и наполеоновский мотив власти, «настоящему властелину... все разрешается», он всегда «прав».

Своей же теорией Раскольников «усовершенствовал» этот, по его мнению, исторический закон, разрешив себе не «все», а только то, что «по совести». «Все» или «по совести», жить по «их закону» или по своей теории — неразрешимая дилемма нравственного самосознания Раскольникова.

Не только размышления о прошлом, но и размышления о будущем входят в состав идей Раскольникова.

Для Достоевского идея и преступление Родиона Раскольникова — результат развенчания веры в человека, веры в возможность перерождения его: «...не переменятся люди и не переделают их никому, и труда не стоит тратить! Да, это так! Это их закон... Закон, Соня!» (6, 321). Но Раскольников не только осмысливает прошлое — он думает о «будущей жизни».

«Будущая жизнь» в представлении Раскольникова — проблема, которую по-разному излагают в научной литературе. Собственно, споров как таковых по этому вопросу нет, но есть спорная концепция идеи Раскольникова, выдвинутая недавно В. Я. Кирпотиным. Суть концепции В. Я. Кирпотина: «Идею Раскольникова образует слияние обеих антитез («идеи Наполеона» и «идеи Мессии». — В. З.) в единое целое, в новый качественно своеобразный синтез»<sup>11</sup>. То, что есть в идее Раскольникова наполеоновский мотив, бесспорно. Это утверждение — уже давно общее место в работах, излагающих идею и теорию Рас-

<sup>11</sup> В. Я. Кирпотин. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., «Советский писатель», 1970, с. 178.

кольникова. Спорно другое: спорна интерпретация В. Я. Кирпотинным «мессианских» настроений Раскольникова. Оказывается, есть у Раскольникова «дело, равное замыслу пророков и Христу (? — В. З.), дело обновления мира, осуществления тысячелетнего царства «божьей» справедливости на земле...»<sup>12</sup>. Концепция исследователя резко расходится с общепринятой<sup>13</sup>, но в полемику с общепризнанной концепцией идеи Раскольникова В. Я. Кирпотин не вступает: в его работе история исследования идеи Раскольникова в основном ограничивается дореволюционными работами о Достоевском, в то же время интерпретации идеи Раскольникова в работах В. В. Ермилова, Ф. И. Евнина, К. И. Тюнькина игнорируются.

Развернутая критика «идеи Мессии» в концепции идеи Раскольникова, предложенной В. Я. Кирпотинным, дана в названной уже рецензии А. Латыниной. Следует также отметить явно полемический отклик, который концепция В. Я. Кирпотина вызвала в работах Ю. Ф. Карякина: Ю. Ф. Карякин пересматривает довольно распространенное мнение о трагедии Раскольникова, согласно которому трагическая коллизия романа — в противоречии «высокой» цели и средств достижения этой цели<sup>14</sup>. Концепция Ю. Ф. Карякина убедительна не только потому, что она опирается на обстоятельный анализ текста романа, но и потому, что Ю. Ф. Карякин придает своей концепции глубокое философское обоснование, обращаясь к диалектике связи цели и средств ее достижения: «Средства выявляют цель»<sup>15</sup>. Фразы же «о высоких целях при низких средствах» в лучшем случае «самообман»<sup>16</sup>, если не прямая ложь. Сказанное целиком относится и к концепции В. Я. Кирпотина, считающего, что Раскольников «должен так вмешаться в устройство судеб человеческих, чтобы хоть жестокими, кровавыми, безнравственными средствами добиться воцарения бескомпромиссной нравственности и справедливости»<sup>17</sup>. Так ли это?

После преступления Раскольников упрекает себя во лжи: «...Целый месяц всеблагое провидение беспокоил, призывая

<sup>12</sup> В. Я. Кирпотин. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., «Советский писатель», 1970, с. 111.

<sup>13</sup> Как справедливо замечено в рецензии А. Латыниной на книгу В. Я. Кирпотина, мысли исследователя «спорны и, несмотря на спокойно-академический тон повествования, зачастую ошеломляюще неожиданны». — А. Латынина. Факты, проблемы, концепции. — «Литературная газета», 1971, 8 сентября, № 37.

<sup>14</sup> Ю. Ф. Карякин. О философско-этической проблематике романа «Преступление и наказание». — В сб.: Достоевский и его время. Л., «Наука», 1971, с. 168—175.

<sup>15</sup> Там же, с. 173.

<sup>16</sup> См.: Ю. Ф. Карякин. Самообман Родиона Раскольникова. — В кн.: Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. М., «Художественная литература», 1971, с. 513—559.

<sup>17</sup> В. Я. Кирпотин. Указ. соч., с. 188—189.

в свидетели, что не для своей, дескать, плоти и похоти предпринимаю, а имею в виду великодушную и приятную цель» (6, 211). Ведь уже в замысле Раскольниковва существует непримиримое противоречие: собирався в отдаленном будущем заниматься общим благом, а «дело» задумал — убив старуху-процентщицу. «положил взять у ней ровню столько, сколько мне надо для первого шага, и ни больше ни меньше (а остальное, стало быть, так и пошло бы на монастырь, по духовному завещанию — ха-ха!)...» (6, 211). В осуществлении замысла цель приобретает буржуазно-прагматическое выражение: ему нужны магические «три тысячи» на устройство собственной карьеры. «Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя одного; а там стал бы чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть!» — бичует себя Раскольников, смятенно осознав это трагическое противоречие (6, 322). «Средства» помогают Раскольникову понять осуществляемую цель. И действительно, заняться «всеобщим счастьем» Раскольников так и не собрался, не оказалось у него «великодушной и приятной цели» — это «иллюзия», «мираж», «самообман» Родiona Раскольниковва<sup>18</sup>.

В идеологии Раскольниковва преступление становится разрешением нравственной проблемы — «подлец или не подлец человек». Если подлец, то «ко всему-то подлец-человек привыкает!». А «коли действительно не *подлец* человек, весь вообще, весь род то есть человеческий, то значит, что остальное все — предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград, и так тому и следует быть!» (6, 25). «Лик мира сего» Раскольниковва не устраивает, привыкнуть к подлости он не желает — из нравственных побуждений решается на бунт.

Преступление для Раскольниковва — это еще и эксперимент над самим собой, «тварь ли я дрожащая, или *приво* имею» (6, 322). Оказывается, Раскольников «только *попробовать* сходил...» (6, 322). Конечно, не только «*попробовать*» — это один

---

<sup>18</sup> Ср.: «Теория Раскольниковва действительно трактует не о «всеобщем счастье», — Ф. И. Е в и н. Роман «Преступление и наказание». — В сб.: Творчество Достоевского. М., Изд-во АН СССР, 1959, с. 150; «Не романтический же он «благородный разбойник», раздающий беднякам награбленные богатства», — К. И. Т ю н ь к и н. Бунт Родiona Раскольниковва. — В кн.: Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. М., «Художественная литература», 1966, с. 9; «...В случае с Раскольниковым, точнее — в обосновании им преступления — таких целей («высоких», — В. З.), если разобраться, не было», — Ю. Ф. К а р я к и н. О философско-этической проблематике романа «Преступление и наказание». — В сб.: Достоевский и его время. Л., «Наука», 1971, с. 171.

из мотивов преступления Раскольникова, хотя и весьма характерный для него.

Правда, преступление — неудавшийся эксперимент Раскольникова: убить — убил, «а переступить-то не переступил, на этой стороне остался...» (6, 211). Честолюбие его уязвлено: по его же классификации попал в «глухенькие и тщеславные» (6, 203); есть у Раскольникова такое «дополнение» к двум разрядам людей («глухенькие и тщеславные» — «обыкновенные», возмнившие о себе как о «необыкновенных»). Свой крах Раскольников «предчувствовал»: «...и как смел я, зная себя, *предчувствуя* себя, брать тонор и кровавиться. Я обязан был заранее знать... Э! да ведь я же заранее и знал!..», — прошептал он в отчаянии» (6, 210).

«Предчувствия» Родиона Раскольникова. Правственное чувство Раскольникова обесценено его теоретическими рассуждениями. Более того, обесцененное, оно легко подвержено извращениям: в своей теории Раскольников совмещает преступление и совесть, само преступление становится для него разрешением правственной проблемы, — «подлец или не подлец человек». Но (есть тут одно «но») «казалось бы, весь анализ, в смысле правственного разрешения вопроса, был уже им покончен: казуистика его выточилась, как бритва, и сам в себе он уже не находил сознательных возражений. Но в последнем случае он просто не верил себе и упрямо, рабски, искал возражений по сторонам и ощупую, как будто кто его принуждал и тянул к тому» (6, 58). Раскольников не верил себе даже в момент наивысшего оболыщения своей идеей. Вот откуда эта «какая-то жажда людей» у героя романа в первых главах. Раскольников ищет «сознательные возражения», не находит их — и живет предчувствиями. Хорошо об этой особенности сознания Раскольникова сказал Г. А. Бялый: «Герой создан идеей, теорией, она господствует над ним, подчиняет его себе, становится его страстью, его второй натурой, но именно второй, натура первая, первичная ей не подчиняется, вступает с ней в борьбу, и ареной этой борьбы становится психология человека»<sup>19</sup>.

Обесцененное логикой правственное чувство Раскольникова весильно лишь в сфере подсознания — чувственного восприятия мира. Еще до свершения преступления Раскольников чувствует ложь в своих убеждениях: 1) когда бился над разрешением задачки «Наполеон и регистраторша» — «ужасно долго» над ней промучился (6, 319); 2) или «что если уж начал я себя спрашивать и допрашивать: имею ль я право власть иметь? — то, стало быть, не имею право власть иметь. Или что если задаю вопрос:

<sup>19</sup> Г. А. Бялый. Русский реализм конца XIX века. Л., Изд-во ЛГУ, 1973. с. 42.

вошь ли человек? — то, стало быть, уж не вошь человек *для меня*, а вошь для того, кому этого и в голову не заходит и то прямо без вопроса идет...» (6, 321); 3) потому что «из всех вшей выбрал самую бесполезнейшую» (6, 211); «убил гадкую, зловредную вошь, старушонку процентщицу, никому не нужную, которую убить сорок грехов простят, которая из бедных сок высасывала...» (6, 400); 4) потому что дважды накануне преступления Раскольников отрекается от задуманного: после «пробы» (6, 10) и после первого сна (6, 50).

Теория и «предчувствия» — два полюса идеи Раскольникова. Но если теория — сущность идеи Раскольникова, то предчувствия — мощный разрушительный фактор его идеи.

В таком сложном и противоречивом единстве выступает в романе трагическая вина Раскольникова — его преступная идея, причем после преступления о ней можно судить лишь по продуктам распада — обломкам идеи, разрушенной самоубийственным экспериментом Раскольникова.

До преступления (в первой части романа) фантастическое — оппозиция идее Раскольникова. И хотя идея его еще не стала в романе предметом «уяснения», но «ужасный, дикий и фантастический вопрос» в сознании Раскольникова существует, и внутренняя жизнь его дана по отношению к этому «вопросу».

Так, во второй главе первой части Раскольников выслушивает исповедь Мармеладова под смех и ругательства «слушавших и не слушавших». Раскольников заинтересован Мармеладовым, да и Мармеладов угадал общее между ними — «некую скорбь». Мармеладов кается, Раскольников молчит — он «выше» тех норм и понятий о нравственности, которыми «обыкновенный» Мармеладов судит себя. Свою оценку происшедшего Раскольников не высказывает — таит, на все смотрит с позиции своей идеи.

В исповеди Мармеладова проступают темы, знакомые по «Двойнику», «Господину Прохарчину» и другим «чиновничьим» повестям раннего Достоевского<sup>20</sup>: непрочность человеческого существования («места лишился, и тоже не по вине, а по изменению в штатах, и тогда прикоснулся», — так началось падение Мармеладова), проблема ценности человеческой личности (Мармеладов настолько уязвлен открывшейся ему истиной — своим социальным ничтожеством, своей мизерностью, что он уже не в состоянии восстановить душевное равновесие прежде исправного чиновника Мармеладова: «...место достал... Достал и опять потерял. Понимаете-с? Тут уже по собственной вине потерял, ибо черта моя наступила...» — 6, 16).

<sup>20</sup> Фольклорные истоки исповеди Мармеладова проанализированы Л. М. Лотман. — Л. М. Лотман. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., «Наука», 1974, с. 286—290.

Мармеладов заинтересовал Раскольников как человек, тоже преступивший «черту», преступник со своей виной: устранился от всего — «пьяненький-с», сам до предела падения дошел, дочь к тому же подвел, семью предал (не случайно в исповеди Мармеладова навязчиво всплывает символ предательства — «тридцать целковых», «тридцать копеек»...). Причем во всех бедах семьи Мармеладов прежде всего выпячивает свою вину: дважды место доставал и дважды потерял «по собственной вине».

По вот фантазия Мармеладова — полная противоположность в этическом плане идее Раскольникова. У того «задуманное им — «не преступление»...» (6, 59), достоинство же Мармеладова, которое, по его мнению, зачтется ему и подобным ему в судный день прощением, когда все предстанут перед тем, «кто всех пожалел и кто всех и вся понимал», — то, «что ни единый из них сам не считал себя достойным сего (прощения.— В. З.)...» (6, 21).

Морализирующий пафос фантазии Мармеладова («Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть! Но распни, судия, распни и, распяв, пожалей его!» — 6, 20) явно должен вызвать и в читателе нравственную оценку не только происшедшего с Мармеладом, но и последующих событий романа — суда над преступлением: «распни и пожалей», накажи и пожалей.

Но Раскольников фантазии Мармеладова не поверил: «Ай да Соня! Какой колодезь, однакож, сумели выкопать! и пользуются! Вот ведь пользуются же! И привыкли. Поплакали и привыкли» (6, 25). Исповедь Мармеладова только усиливает в сознании Раскольникова неприятие действительности, убеждает его в праве на бунт из нравственных побуждений.

Кажется, еще ничто не говорит об идее Раскольникова в его первом сне об избивении и убийстве «лошадки» (так названа она в этом сне). Но Миколка тоже «право имеет». Социально «мое!» Миколки. И «лошадка» втянута в социальные отношения людей. Роковое слово («Топором ее!») произнесено.

Это у Родиона Романовича Раскольникова «казуистика его выточилась, как бритва». Для мальчика Роди все ясно, его нравственное чувство не извращено: «С криком пробивается он сквозь толпу к савраске, обхватывает ее мертвую окровавленную морду и целует, целует ее в глаза, в губы... Потом вдруг вскакивает и в испуге бросается со своими кулачками на Миколку» (6, 49). По верному замечанию Н. М. Чиркова, «сон заставляет его (Раскольникова.— В. З.) осознать психологическую и моральную невозможность для него убийства»<sup>21</sup>. «Безобразный сон» заставляет Раскольникова отречься от своей

<sup>21</sup> Н. М. Чирков, О снах Достоевского. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 75.

идеи (6, 49—50). Правда, эта борьба чувств закончилась ничем: подвернулся «случай», и в этой случайно возникшей ситуации сработала готовность Раскольникова к преступлению. Он узнал, что «старуха, ровно в семь часов вечера, *останется дома одна*» (6, 52). Состояние Раскольникова, узнавшего об этом, Достоевский сравнивает с состоянием «приговоренного к смерти»: «Ни о чем он не рассуждал и совершенно не мог рассуждать; но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что все вдруг решено окончательно» (6, 52).

Тем интереснее, о чем грезит «приговоренный к смерти». А есть в этой обреченной скорби Раскольникова накануне преступления тоска по гармоничному состоянию мира, по возможности иной, идеальной жизни. Эта греза — еще одно отрешение Раскольникова от своей идеи (6, 56).

До преступления Раскольников жил этими предчувствиями. Преступление рушит весь прежний строй мышления Раскольникова. Преступление — начало краха идеи Раскольникова.

Уже шла речь о том, как тщательно избегал Раскольников в подготовке к преступлению «побочные» обстоятельства, принимая в расчет только одну старуху-процентщицу, «которую убить сорок грехов простят». «Но логика предугадает три случая, а их миллион!» — справедливо замечает Разумихин (6, 197). Лизавета в расчеты преступления по теории у Раскольникова не входила, убивать ее Раскольников не собирался, более того — это противоречило его теории «*крови по совести*». Лизавета случайно оказалась на месте преступления, но не случайно Достоевский свел вместе Раскольникова и Лизавету. Это испытание героя: убьет или не убьет? По теории убить не должен — не «*по совести*», но он убил. Нет преступлений нравственных и безнравственных, любое — безнравственно, если под топор попадает кроткая Лизавета, которая до того «была проста, забита и напугана раз навсегда», что и защититься «необходимо естественным жестом» не смогла, а только как-то по-детски, «как бы отстраняя его», протянула свободную левую руку к нему (6, 65). После преступления с Раскольниковым происходит превращение, страшное и неожиданное для него, — он перестает быть «*человеком*», он становится преступником, поведение которого определяется преступлением. Раскольников убил Лизавету, но мог бы Коха, Пестрякова — любого другого, кто встал бы на его пути. Убил бы только потому, что «черта его наступила».

Убийство кроткой Лизаветы, которое Раскольников уже не мог не совершить, — сокрушительный удар по идее Раскольникова, начало распада ее. Он убедился в лжи своей теории «*крови по совести*».

Переубеждение Раскольникова — не ровный путь к «торже-

ству добродетели». Свои позиции Раскольников сдает с боем, отставая идею в спорах не только с Соней, Дуней, Порфирием Петровичем, Разумихиным, но и с самим собой. Но в том-то и значение «наказания» Раскольникова у Достоевского, что тот терпит поражение, изо всех сил отстаивая свою идею. Процесс изживания Раскольниковым своей идеи противоречив, с постоянным возвращением к, казалось бы, раз и навсегда оставленным мыслям. Но Раскольников снова и снова проверяет их, прежде чем изжить окончательно или снова вернуться к ним, чтобы еще раз удостовериться в ложности своих убеждений (чего стоит, например, возвращение Раскольникова к «призраку» своей идеи накануне окончательного освобождения от нее).

Изживание Раскольниковым своей идеи — процесс сложный и противоречивый, но в отличие от мира «реального» поэтический план развития общей концепции романа передает не сложность, а последовательность изживания Раскольниковым идеи. Распад идеи Раскольникова длится в течение всего романа, периодическое же завершение этот процесс находит каждый раз в снах Раскольникова.

Накануне второго сна убийца осознает себя жертвой. Именно «эту мысль автор хотел вызвать у читателя романа»<sup>22</sup>, предвзялая второй сон такой деталью: «Раздевшись и весь дрожа, как загнанная лошадь, он лег на диван, потянул на себя шинель и тотчас забылся...» (6, 90).

В сознании Раскольникова разворачивается видение всеобщего избиения. И вот в общем хоре «неестественных звуков», «воя, вопля, скрежета, слез, побой и ругательства» Раскольников различает «голос своей хозяйки» и «голос бывшего». Эта сцена — центральный эпизод второго сна Раскольникова.

Во втором сне Раскольникова насилие предстает в его сознании в истинном качестве — без «эстетики», как «зверство» без милосердия: «Он и вообразить не мог себе такого зверства, такого исступления» (6, 90). Бить хозяйку, подавшую на Раскольникова вексель к взысканию за неуплату долга, приходит помощник квартального надзирателя поручик Порох. Не кто-нибудь, а именно он. А мог быть любой. Но не случайно у Достоевского во втором сне Раскольникова появляется Илья Петрович Порох, который и в частной жизни своей официален: «Иное дело служба, иное дело... вы думали, я хотел сказать: *дружба*, нет-с, не угадали!» — острит помощник квартального надзирателя (6, 408).

Поведение поручика Пороха в конторе и во сне Раскольникова только тем и отличается, что во сне утонченная, мистифицирующая «эстетика» официально узаконенного насилия

<sup>22</sup> Г. К. Щенников. Функции снов в романах Достоевского. — Ученые записки Уральского университета, № 99, серия филологическая, вып. 16. Свердловск, 1970, с. 44.

превращается в насилие без «эстетики», оно лишается мистифицирующих опосредований — получает плоское, бытовое выражение («драки», битье): в конторе поручик Порох «грозит и ругается», а во сне Раскольников бьет. Так сущность социальных отношений (насилие без милосердия) становится явлением в видении Раскольникова (всеобщее битье). А ведь до преступления Раскольников в идее своей эстетизировал насилие.

Первый и второй сны Раскольникова занимают особое место среди других снов героя романа. По сути дела, это сны об одном — о насилии как всемирно-историческом законе, страшная правда которого не раз заставляет Раскольникова внутренне содрогнуться, ужаснуться «лику мира сего».

Именно на такую взаимосвязь двух первых снов Раскольникова в романе указывает их генезис в творческой истории «Преступления и наказания».

В подготовительных материалах к роману есть несколько конспективно оформленных записей, ключевые понятия которых — «лошадь», «теленок», «фельдгегерь»<sup>23</sup>. Смысл этих записей отчасти может быть разъяснен текстом романа («воспоминания о лошади», «которую били в детстве», стали первым сном Родиона Раскольникова), но окончательно смысл записей разъясняют такие рассуждения Достоевского в «Дневнике писателя» за 1876 год: «Наши дети воспитываются и возрастают, встречая отвратительные картины. Они видят, как мужик, палочкой непомерно воз, сечет свою завязшую в грязи клячу, сго кормилицу, кнутом по глазам, или как я видел сам, например, да еще недавно, как мужик, везший на бойню в большой телеге телят, в которой уложил их штук десять, сам преспокойно сел тут же в телегу на теленка. Ему сидеть было мягко, точно на диване с пружинами, но теленок, высунув язык и вылупив глаза, может, издох, еще не доехав до бойни» (XI, 168). По случаю «лошадок» и «теленка», ставших жертвами ничем неоправданной человеческой жестокости, Достоевскому вспомнился другой случай, почти «эмблема», «нечто чрезвычайно наглядно представившее связь причины с ее последствием» (XI, 170). Этот эпизод, увиденный пятнадцатилетним Достоевским на одной из почтовых станций, — эпизод с «фельдгегерем».

Смысл эпизода сводится к следующему: фельдгегерь методично бьет ямщика в затылок, тот в свою очередь изо всех сил нахлестывает лошадей: «Тут каждый удар по скоту, так сказать, сам собою выскакивал из каждого удара по человеку» (XI,

<sup>23</sup> Например: «...теленок, лош<адь>» (7, 76); «Воспоминания мельком из того, что он видел в детстве: лошадь, которую били в детстве, теленок, которого зарезали, фельдгегерь» (7, 77); «Воспоминания: лошадь палкой. (Митя)» (7, 83); «Воспоминания о лошади, о Демьяненском и проч.» (7, 91); «...лошадь, фельдгегерь» (7, 139); «Воспоминания обид, фельдгегерь и проч.» (7, 141).

170). Правда, в 1876 году Достоевский считал такое объяснение несколько наивным: «Я никогда не мог забыть фельдъегеря и многое позорное и жестокое в русском народе как-то поневоле и долго потом склонен был объяснять уж, конечно, односторонне» (XI, 170). Тем не менее «фельдъегерь» становится у Достоевского символом мирового зла, последней инстанцией причинно-следственных связей в явлениях, о которых он рассказал: «Не в этом и дело, а в причинах, ведущих за собой следствия. Пет фельдъегеря, зато есть «зелено-вино» (XI, 170). И водка с успехом заменяет фельдъегеря: «также скотинит и зверит человека, ожесточает его и отвлекает от светлых мыслей, тупит его перед всякой доброй пропагандой» (XI, 170).

По своему смыслу второй сон Раскольников полностью соответствует эпизоду с «фельдъегерем». Во втором сне углубляется представление Раскольникова о насилии как сущности социальных отношений, в сознании Раскольникова выстраивается «связь причины с ее последствием» (связь второго с первым сном Раскольникова): бесчеловечные социальные отношения, в том числе и официальные (отношения государства к своим подданным), вызывают бесчеловечные отношения между людьми, и как следствие — жестокое обращение мужика «со своими лошадами», «скотом», втянутыми в социальные отношения.

Первый и второй сны Раскольникова, уже жившего предчувствиями ложности своих убеждений, передают его смятение перед задуманным, а потом и исполненным «делом». Образ мира, осознанный Раскольниковым в этих снах, отрицает то представление о мире, которое сложилось у него в надменных рассуждениях в духе исторической концепции. В этих снах все — боль, все — страдание, все — сострадание.

В третьем сне Раскольников осознает свое личное поражение. Сну предшествует полоса кризисного развития самосознания героя романа. Замкнутый мир Раскольникова разрушен. нарушено табу, столь тщательно оберегаемое им, — *слово произнесено*. «Ты убивец», — проговорил «с улыбкой какого-то ненавистного торжества» мещанин, «человек из-под земли» (6, 209, ср. 274). В этих размышлениях Раскольникова накануне третьего сна намечены основные темы нового видения. Сам сон — исполнение фантастического желания Раскольникова, возникшего тогда же: «О, как я ненавижу теперь старушонку! Кажется бы, другой раз убил, если б очулась!..» (6, 212).

Раскольников убивает старуху-процентщицу второй раз, уже во сне, а следствия этого настолько неожиданны, что он «помертвел». Он смешон, а смеется над ним убитая старуха-процентщица, которую он бьет топором по темени, но «с каждым ударом топора смех и шопот из спальни раздавались все сильнее и слышнее, а старушонка так вся и колыхалась от хохота» (6, 213).

Накануне сна Раскольников отрицает свое право на эксперимент над собой, понимая ложь своего поступка: «...И как смел я, зная себя, *предчувствуя* себя, брать топор и кровавиться» (6, 210). Отрекается и от исполненного «дела»: «Старуха, пожалуй что, и ошибка...» (6, 211). Позже он скажет Соне: «Пойми меня: может быть, тою же дорогой идя, я уже никогда более не повторил бы убийства» (6, 322). Сказано так после третьего сна — до сна Раскольников признался только в «промахе», продолжая свято верить в «принцип», по которому «настоящему *властелину*... все разрешается» (6, 211), по которому пророк «дует в правого и виноватого, не устаивая даже и объясниться» (6, 212).

Смех мертвой низвергает с высот заносчивого самомнения философское откровение Раскольникова — его «*новое слово*»: преступление и совесть несовместимы, он смешон в глазах себя же самого.

Окончательное освобождение Раскольникова от своей преступной идеи — четвертый сон.

Четвертый сон Раскольникова — антиутопическое развитие его идеи, правда, идеи без «*нового слова*», без теории Раскольникова. Все разрушено в идее Раскольникова, осталась только память об историческом законе, который зиждется на праве «*властелина*» чужую кровь проливать.

Антиутопический характер развития остатков прежней идеи Раскольникова состоит в следующем: право проливать чужую кровь становится нормой отношений между людьми, зараженными «трихинами» — «духами, одаренными умом и волей». «Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований» (6, 419). Достоевский дал саморазвиться тому, что осталось от идеи Раскольникова. Результат — идея изжила сама себя, она самоубийственна, враждебна жизни («Все и все погибало», — 6, 420); его убеждения — ложь. К такому изменению «нравственных убеждений и верований» приходит в эпилоге романа Раскольников.

В снах зарождалась, развивается и изживает себя идея Раскольникова.

В целом же сны Раскольникова, рассказы Свидригайлова о привидениях и его предсмертный кошмар — развитие философской темы романа, вынесенной в его название (преступление и наказание).

Появление Свидригайлова в романе знаменательно. О Свидригайлове много говорили в первых трех частях, на мгновение возник он в четвертой главе третьей части (6, 187—188), но

по-настоящему Свидригайлов включился в общее действие романа сразу же после третьего сна Раскольников, когда тот — правда, пока только самому себе — признался в своем поражении; причем Раскольников еще не уверен, проснулся он или не проснулся, а на пороге его комнатки стоял «совсем незнакомый ему человек», который представился: «Аркадий Иванович Свидригайлов, позвольте отрекомендоваться...» (6, 214). Этими словами заканчивается третья часть романа, а четвертая часть начинается описанием «свидания» Раскольникова и Свидригайлова — «свидания», в котором диалог героев — признания Свидригайлова и реплики на них Раскольникова.

В этих признаниях раскрывается мир Свидригайлова (как, впрочем, во второй его исповеди и предсмертном сне в шестой части романа).

Кульминация первой исповеди Свидригайлова — его рассказ о привидениях Марфы Петровны и привидении лакея Фильки.

Трижды Свидригайлова «посещает» покойница Марфа Петровна — и все с какими-то «самыми ничтожными пустяками». В первый раз она вошла «в самый день похорон, час спустя после кладбища», «вошла в дверь: «А вы, говорит, Аркадий Иванович, сегодня за хлопотами и забыли в столовой часы завести». А часы эти я, действительно, все семь лет, каждую неделю сам заводил, а забуду — так всегда, бывало, напомним» (6, 219). «На другой день» на станции Малой Вишере Марфа Петровна «вдруг садится подле меня, в руках колода карт: «Не загадать ли вам, Аркадий Иванович, на дорогу-то?» (6, 220). В третий раз — «два часа тому назад» новым нарядом приходила хвастаться: «Аниська так не сошьет» (6, 220).

Раньше «один только раз в жизни, шесть лет назад» Свидригайлов видел привидение: только похоронили лакея-самоубийцу, вспоминает он, «я крикнул, забывшись: «Филька, трубку!» — вошел, и прямо к горке, где стоят у меня трубки. Я сижу, думаю: «Это он мне отомстить», потому что перед самой смертью мы крепко поссорились. «Как смеешь, говорю, с продраным локтем ко мне входить, — вон, негодяй!» Повернулся, вышел и больше не приходил» (6, 220).

«Посещения» призраков придают жизни Свидригайлова фантастический колорит. Призраки приходят, правда, затем только, чтобы справить мелочные житейские дела. Чем обыденнее призраки, тем призрачнее действительность. А призрачно сиюминутное настоящее Свидригайлова — жизнь, отлетающая в прошлое, жизнь без будущего.

Есть у Свидригайлова и свое представление о вечности: «одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность» (6, 221).

Раскольников оскорблен этим свидригайловским образом вечности, он хочет «утешительнее и справедливее этого!».

«— Справедливее? А почему знать, может быть, это и есть справедливое, и знаете, я бы так непременно нарочно сделал! — ответил Свидригайлов, неопределенно улыбаясь.

Каким-то холодом охватило вдруг Раскольниковов при этом безобразном ответе» (6, 390).

Свидригайлов безжизнен. Душа его мертва. Его жизнь — странное призрачное существование. Его призраки — отрицание «возможности иной жизни». У Свидригайлова нет будущего, и представление о вечности под стать тому.

Рассказы Свидригайлова о привидениях и его предсмертный кошмар передают безысходность «свидригайловского» разрушения морали. Свидригайлов обречен, его широкий ум без направления. Он откровенно циничен, антиморален: «я никого решительно не обвиняю», «что мне». Раскольников моралистичен, он ищет, поэтому-то в эпилоге романа возникает надежда на возрождение его из «мертвых».

У Свидригайлова нет и дела в жизни: «и-ничего, никакой специальности» (6, 359). У Свидригайлова одно занятие — «женщины» (6, 359—362). И так до тех пор, пока любовь к Дуняше Раскольниковой не выбила его из этой колеи. Еще до приезда в Петербург он поставил жизнь на карту: или Дуняша — или «вояж в Америку» (самоубийство). «Шулер — не игрок», — заметил как-то Свидригайлов (6, 359). Шулер в жизни (а для него нет правил в жизни, в эгоистическом удовлетворении желаний он не знает «черты») — в этой ситуации он игрок. Для него Дуняша — залог будущей жизни. Накануне самоубийства, после того, как Дуняша своим отказом вынесла ему окончательный приговор, у Свидригайлова мелькнула было мысль: «А ведь, пожалуй, и перемолола бы меня как-нибудь...» (6, 390).

Свидригайлов преступен. Но как и черт Ивана Карамазова, Свидригайлов устал делать зло. Однажды зло предстало перед ним совершенно с неожиданной стороны: по отношению к «будущей жизни» оно оказалось бессмысленным. Ничего «новенького» Раскольников Свидригайлову не сказал, хотя тот и желал узнать то, чего раньше не знал; но своим самоубийством Свидригайлов сказал Раскольникову многое: жить с преступлением на душе нельзя. А о преступлении Свидригайлов знал все. Тем убедительнее его самоосуждение и казнь самого себя в конце романа.

Достоевского прежде всего интересовал не суд общества над преступником, а тот суд, которым преступник казнит себя самого. Еще на каторге у Достоевского сложилась своя «философия преступления»: «Да, преступление, кажется, не может быть осмыслено с данных готовых точек зрения, и философия его потруднее, чем полагают» (4, 15).

Одна из особенностей этой «философии преступления» указана Достоевским в черновике письма к Каткову: «В повести моей

есть, кроме того, намек на ту мысль, что налагаемое юридическое наказание за преступление гораздо меньше устрашает преступника, чем думают законодатели, отчасти потому, что *он и сам его нравственно требует*.

Это видел я даже на самых развитых людях, на самой грубой случайности. Выразить мне это хотелось именно на развитем, на пового поколения человеке, чтобы была ярче и осязабельнее видна мысль» (7, 311).

Концепция преступления у Достоевского — проблема сложная. Не вдаваясь в исследование проблемы в целом, отметим образное выражение концепции преступления в романе «Преступление и наказание».

По глубокому убеждению Достоевского, преступление обрекает преступника на духовную смерть. Так, решившийся на преступление Раскольников «вошел к себе, как приговоренный к смерти» (6, 52). По дороге к дому старухи-процентщицы ему, еще не убийце, приходит такая мысль: «Так, верно, те, которых ведут на казнь, прилепливаются мыслями ко всем предметам, которые им встречаются по дороге» (6, 60). После преступления Раскольникову пришлось пережить одно «мучительнейшее ощущение из всех до сих пор жизнью пережитых им ощущений»: «С ним совершалось что-то совершенно ему неизвестное, новое, внезапное и никогда не бывалое» — попытка установить в отношениях с людьми тон «сообщительности» оборачивается для Раскольникова уяснением «бесконечного уединения и отчуждения» (6, 81—82).

Когда Раскольников идет доносить на себя, он на мгновение останавливается перед входом в полицейскую контору, «чтобы войти человеком» (6, 406). Преступление сделало Раскольникова не-человеком: «...все было глухо и мертво, как камни, по которым он ступал, для него мертво, для него одного...» (6, 135). Устойчиво в поэтике романа сравнение Раскольниковым своих ощущений с ощущениями «приговоренного к смертной казни» (6, 123, 146). Они усиливаются крушением надежды Раскольникова на «воскрешение из мертвых» (ср. 7, 226) — иллюзии, которая возникла было у него, когда он помогал переносить раздавленного Мармеладова и весь замочился в крови (Раскольников воспрял духом — для него это искупительная кровь, которой можно смыть *другую* кровь), когда вместо ответа на его вопрос: «А меня любить будете?» — Поленька Мармеладова целует его, убийцу (6, 146—147). Иллюзия в том, что «ему, как хватавшемуся за соломинку, вдруг показалось, что и ему «можно жить, что есть еще жизнь, что же умерла его жизнь вместе со старой старухой» (6, 147). Крах иллюзии — встреча с матерью и сестрой. Когда они бросились обнимать его, «он стоял как мертвый» (6, 150). Убийца не может обнять мать и сестру, меж ними легла кровь убиенных, сознание Раскольникова не выдерживает

такого психологического напряжения — он падает в обморок. Раскольников умертвил себя в преступлении.

Но если у Раскольникова есть надежда на «воскрешение из мертвых», нет ее у Свидригайлова. У Достоевского такая оценка преступлений Раскольникова и Свидригайлова — выражение его концепции преступления: в поступке Дуняши, своим отказом выносящей окончательный приговор Свидригайлову, лежит ее убеждение в неискупимости свидригайловского преступления. У Свидригайлова темное прошлое, преступлений на его душе много, но в конце концов все сводится к одному «уголовному делу, с примесью зверского и, так сказать, фантастического душегубства» (6, 228). О нем рассказывает Лужин в присутствии всех Раскольниковых: «...слышал сам, по секрету, от покойницы Марфы Петровны» (6, 228). По предположению самого Свидригайлова, «Марфа Петровна рассказывала Авдотье Романовне обо мне всю подноготную... уж без сомнения, Авдотье Романовне стали известны все эти мрачные, таинственные сказки, которые мне приписывают...» (6, 364).

Многие обстоятельства этого «дела» остались в романе таинственными, не разъясненными до конца. Так, самоубийство жертвы преступления Свидригайлова дано в романе в двух вариантах: согласно варианту Лужина со слов Марфы Петровны — повесилась (6, 228), Свидригайлов же, дважды вспоминая «девчонку», говорит о ней как об утопленнице (6, 368, 391). Но сущность преступления во всех случаях одна — насилие над малолетней: «Ей было только четырнадцать лет, но это было уже разбитое сердце, и оно погубило себя, оскорбленное обидой, ужаснувшей и удивившей это молодое, детское сознание, залившее незаслуженным стыдом ее ангельски чистую душу и вырвавшую последний крик отчаяния, не услышанный, а нагло поруганный в темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель, когда выл ветер...» (6, 391).

В подготовительных материалах к «Преступлению и наказанию» есть такая запись:

«1-е отделение. Начало.

Бульвар. Девочка.

Мое первое личное оскорбление, лошадь, фельдъегерь.  
Изнасилованное дитя.

И для чего живет эта вчерашняя старуха?

Математика.

Неужели несправедлива моя мысль.

Пришел домой: письмо от матери. Вышел из себя.

С хозяйкой за суп» (7, 138).

Смысл записи находится в полном соответствии с творческими принципами писателя: «Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего *одним* или *несколькими* сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. *В этом дело поэта.*

Из этого впечатления развивается тема, план, стройное целое. Тут дело уже художника, хотя художник и поэт помогают друг другу и в том и другом — в обоих случаях»<sup>24</sup>.

Так и в этой записи личные впечатления работают на творческую фантазию. Достоевский запасается «сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно». Несомненно, это три первые строки колонки записей. Когда их достаточно — «отлет фантазии», начинается «дело художника».

Прокомментируем эту запись.

Замеченная уличная сценка «Бульвар. Девочка» стала эпизодом романа (6, 39—43). О трансформации в романе записи «лошадь, фельдъегерь» речь шла выше. Не поддается точной расшифровке первая часть фразы: «Мое первое личное оскорбление...». Трудно сказать, имеется ли здесь в виду что-то застенное, нераскрытое Достоевским, или, напротив, раскрытое в последующем перечислении: «лошадь» (ср. «лошадь, которую били в детстве» — 7, 77), «изнасилованное дитя». (Эпизод с фельдъегерем выпадает из этого хронологического ряда — Достоевский видел эту сцену лет в пятнадцать, по его воспоминаниям).

Благодаря недавней публикации С. В. Белова (З. А. Трубецкая «Достоевский и А. П. Filosofova») появилась возможность прочитать биографически запись «изнасилованное дитя». В числе других семейных преданий о Достоевском З. А. Трубецкая, внучка А. П. Filosofoвой, приводит рассказ сына Анны Павловны — В. В. Filosofoва, своего дяди. Рассказ об эпизоде, очевидцем которого В. В. Filosofov был сам, воспроизведен им по памяти, как, в свою очередь, и пересказ его рассказа З. А. Трубецкой, — естественно, не может быть и речи о точности в передаче слов писателя. Сохранился факт, и то в самом общем значении. Но даже в таком виде значение свидетельства трудно недооценить. Как-то на одном из светских приемов зашел спор о том, «какой, по вашему мнению, самый большой грех на земле?» Дошла очередь отвечать Достоевскому. «И Достоевский рассказал эпизод из своего детства», рассказал о своей дружбе с девочкой лет девяти, «дочкой кучера или повара», своею сверстницей тогда. «И вот какой-то мерзавец, в пьяном виде, изнасиловал эту девочку, и она умерла, истекая кровью. Помню, рассказывал Достоевский, меня послали за отцом в другой флигель больницы, прибежал отец, но было уже поздно. Всю жизнь это воспоминание меня преследует как самое ужасное преступление, как самый страшный грех, для которого прощения нет и быть не может»<sup>25</sup>. Скорее всего памятью Достоевского об этом

<sup>24</sup> Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие рукописи. — «Литературное наследство», т. 77. М., «Наука», 1965, с. 64.

<sup>25</sup> З. А. Трубецкая. Достоевский и А. П. Filosofova (публикации С. В. Белова). — «Русская литература», 1973, № 3, с. 117.

случае вызван вопрос Разумихина Порфирию Петровичу: «сорокалетний бесчестит десятилетнюю девочку— среда, что ль, его на это понудила?» (6, 197). Такое же преступление— вина Свидригайлова, только его жертве четырнадцать лет.

Достоверность сообщения З. А. Трубецкой может быть подтверждена не только биографическими отражениями в подготовительных материалах и в самом романе, но и концепцией преступления и наказания Свидригайлова в романе в целом.

Преступление Свидригайлова неискупимо, самоосуждение— основная тема предсмертного сна Свидригайлова.

Сон Свидригайлова— «кошмар», а это значит, что граница между сном и явью исчезает, все «пробуждения» Свидригайлова мнимые, они во сне. Вот как одной деталью Достоевский передает течение объективированного времени в романе: в момент настоящего пробуждения «он на той же постели, так же закутанный в одеяло; свеча не зажжена...» (6, 393). Фраза сводит на нет первое (6, 390) и второе (6, 392) «пробуждения» Свидригайлова. «Пробуждения»— паузы в развитии художественного целого сцены. Создается цикл из трех видений. В последовательной смене этих видений есть своя логика.

Так, первое видение Свидригайлова (лихорадочная ловля им мыши) передает безграничный ужас, холод, ад в душе приговорившего себя к смертной казни («вояж в Америку»). Это жуткое видение задает тон другим.

Свидригайлов «просыпается». «Лучше уж совсем не спать»,— решает он во сне и во сне же попробовал помечтать о чем-нибудь приятном, успокаивающем: «Ему вообразился прелестный пейзаж; светлый, теплый, почти жаркий день, праздничный день, троицын день. Богатый, роскошный деревенский коттедж в английском вкусе, весь обросший душистыми клумбами цветов, обсаженный грядами...» и т. д. (6, 391). Крыльцо— лестница— «большая, высокая зала»... И все в цветах, все цветы, кругом цветы... Но «посреди залы, на покрытых белыми атласными пеленами столах, стоял гроб» (6, 391). Это память обреченно возвращает фантазию Свидригайлова к неискупимой вине, к жертве свидригайловского разрушения морали— к девочке-самоубийце.

Следующий период композиционного развития кошмара— к ужасу свидригайловскому подмешивается ужас петербургский: холод, мрак, дождь, ветер... (6, 391—392).

Разрешение этого ада в душе Свидригайлова— решение поскорее отправиться в «вояж». Но новое затруднение (во сне!)— Свидригайлов увидел в безлюдном коридоре пятилетнюю девочку, промокшую, дрожавшую, забившуюся в угол. Он проникся к ней сочувствием, заботится о ней: «Раздев, он положил ее на постель, накрыл и закутал совсем с головой в одеяло. Она тотчас заснула» (6, 393). Но стоило в его душе шевельнуть-

ся «тяжелому и злобному ощущению»: «Вот еще вздумал связаться», — и фантазия услужливо рисует Свидригайлову другую картину («Ему вдруг показалось...» — 6, 393). «Личико девочки», «бледное и изнуренное», преобразилось в его новом видении в «лицо продажной камелии из француженок. Вот уже совсем не таясь, открываются оба глаза: они обводят его огненным взглядом, они зовут его, смеются... Что-то бесконечно безобразное и оскорбительное было в этом смехе, в этих глазах, во всей этой мерзости в лице ребенка» (6, 393). В реакции Свидригайлова на этот поворот фантазии, в его нравственной оценке своего видения проглядывает решимость истребить самого себя: «Как! пятилетняя! — прошептал в настоящем ужасе Свидригайлов, — это... что же это такое?» Но вот она уже совсем поворачивается к нему всем пылающим личиком, простирает руки... «А, проклятая!» — вскричал в ужасе Свидригайлов, заноса над ней руку... Но в ту минуту проснулся» (6, 393). То, что все именно так разыгралось в воображении Свидригайлова, бесконечно унизило его, удостоверив его в неискоренимости своей, свидригайловской природы. Вот оно, свидригайловское отношение к «деткам», многое объясняющее в романе: не чуждый гуманных побуждений, он низок и подл в «идеале Содомском».

Закономерна и естественна в общей концепции романа смерть Свидригайлова.

«Есть один закон — закон нравственный», — эта мысль из подготовительных материалов к роману пронизывает поэтический строй «Преступления и наказания» (7, 142).

Философская тема романа (преступление и наказание) рассмотрена Достоевским по отношению к идее «восстановления» человека, возрождения его, «воскрешения из мертвых». Свидригайлову в будущей жизни отказано. Ненаскучимо страшное преступление его. Свидригайлов сам казнит себя. Соня, как и Раскольников, тоже умертвила себя. Один — каждый из них погиб бы, их спасла любовь: «Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для другого» (6, 421).

В таком развитии общей концепции романа идейной кульминацией его становится сцена чтения из евангелия о воскрешении Лазаря. Легенда о воскрешении Лазаря — сюжетная метафора в романе. Она воспринимается героями романа не буквально, а в переносном по отношению к их жизни смысле (в этом, в частности, функция курсива в данной сцене). Это один из ключевых образов романа: «смерть» Сони и Раскольникова (умерщвление себя в преступлении) соотносится с чудом жизни («их воскресила любовь...»). Хотя для Раскольникова это еще не само возрождение, а возможность его. Само возрождение — путь долгий и извилистый: «новая жизнь не даром же ему достанется»,

«ее надо еще дорого купить, заплатить за нее великим, будущим подвигом...» (6, 422). Первый шаг к возрождению — признание Раскольникова Соне в убийстве. Второй — признание в полицейской конторе.

«Воскрешение из мертвых» — сложная борьба чувств в душе Раскольникова, борьба убийцы и человека в его душе. Дважды в сцене признания Раскольников смотрит на Сону, как убийца на свою жертву (6, 314, 315), но дважды ненависть и леденящий холод подозрительности исчезают перед «беспокойным и до муки заботливым взглядом ее; тут была любовь...»

Преодоление этих чувств открывает путь к возрождению не только Раскольникову, но и Соне Мармеладовой. Но это, по словам Достоевского, «тема нового рассказа, — ...теперешний рассказ наш окончен» (6, 422). «Новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомою действительностью», обещанием которой заканчивается роман, просветляет трагический финал «Преступления и наказания», своим обнадеживающим гуманистическим звучанием вселяет в читателя веру в успешный исход поиска «в человеке человека» — этой важнейшей особенности реализма Достоевского.

## II

Фантастическое в романе «Идиот» в основном сконцентрировано в «Необходимом объяснении» Ипполита Терентьева<sup>26</sup>. Ввиду того, что фантастическое в романе «Идиот» локально, оно, естественно, не создает развернутого «второго» плана повествования, оставаясь, впрочем, поэтическим выражением общей концепции произведения.

Необходимо обосновать это утверждение, а для этого следует выяснить функцию фантастического в исповеди Ипполита, определить место «Необходимого объяснения» в композиции, а значит, и в общей концепции романа.

У Ипполита Терентьева особая роль в повествовании, хотя он и не главный герой романа, и не один из них: «Мертвому все говорить можно!» — вот его кредо (8, 247). Ипполит смертельно болен — у него чахотка. Не начав жить, он по неумолимым «законам природы» должен умереть. В своих думах он устремлен *туда*, он — «приговоренный к смерти» (8, 322). Думает только о смерти. Ему восемнадцать лет, но «у мертвого лет не

---

<sup>26</sup> Ипполит Терентьев озаглавил свою исповедь «Мое необходимое объяснение», но во всех других сценах романа название его рукописи — «Необходимое объяснение», «Исповедь». Это обстоятельство и определяет окончательный выбор названия рукописи Ипполита.

бывает, вы знаете», — говорит Ипполит (8, 246). Свой «бред» во второй части романа он начинает с приглашения всех на свое погребение. «Имею честь просить вас ко мне на погребенье», — мрачно шутит Ипполит (8, 246). Мысль: «И никакого-то воспоминания не сумел оставить! Ни звука, ни следа, ни одного дела, не распространя ни одного убеждения!..» (8, 248) — мысль эта отравляет его последние дни пребывания на земле. А это человек с благими намерениями в жизни: «Я хотел жить для счастья всех людей, для открытия и возвещения истины...» (8, 247).

И. М. Чирков назвал исповедь Ипполита «важнейшим местом романа, фокусом, где сходятся все его основные мотивы»<sup>27</sup>. Предпосылки этого — в композиции романа «Идиот».

Первая часть романа выделяется среди других частей единством развития событийной основы трагедии («порядочные люди», Тоцкий и Епанчин, устраивают свои дела, цинично торгуя Пастасью Филипповну), единством трагического конфликта — бунт Пастасья Филипповны, который по характеру своего выражения сродни, пожалуй, только гневу Ахиллеса в гомеровской «Илиаде», только вот ее человеческое достоинство оскорблено куда безобразнее и безжалостнее, чем честь Ахиллеса.

Это единство утрачено в последующем развитии общей концепции романа. Начиная со второй части, в романе много «постороннего», не имеющего прямого отношения к трагическим перипетиям судеб Пастасья Филипповны и князя Мышкина. Более того, их трагедия как бы оттесняется «жизнейскими событиями» на задний план. «Жизнейские события» захватывают «пространство трагедии»: во второй и третьей частях Пастасья Филипповна почти исчезает с подмостков этой трагедии Достоевского, развязка их отношений откладывается на конец романа, а он все отдаляется и отдаляется. Сила эстетического воздействия первой части романа оказалась настолько впечатляющей, что она как бы затмила последовавшие — вторая, третья и четвертая части прошли в прижизненной Достоевскому критике почти незамеченными (9, 413—418)<sup>28</sup>.

Но «жизнейские» события — не «посторонние» события в философии трагедии у Достоевского. Сочетание «жизнейских» и трагических событий как раз и характеризует его философию трагедии (ср. трактат Достоевского об «ординарности», «огромном большинстве всякого общества» — 8, 383—385). С «обыкновенными» людьми не происходят трагедии; привычные, хотя

<sup>27</sup> И. М. Чирков. О стиле Достоевского. М., «Наука», 1967, с. 133.

<sup>28</sup> Ср.: «NB. Меня всегда поддерживала не критика, а публика, кто из критиков знает конец «Идиота» — сцену такой силы, которая не повторилась в литературе. Ну а публика ее знает... и т. д.» — Незданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860—1881 гг. — «Литературное наследство», т. 83. М., «Наука», 1971, с. 605.

и трагичные обстоятельства они не переживают трагически, но эти «обычные» отношения порождают трагедию, они разъединяют людей, поэтому-то и терпит поражение в своем этическом «строительстве» новых отношений между людьми князь Лев Николаевич Мышкин.

Включая трагедию в контекст ординарных «житейских» событий, обыденного течения жизни, Достоевский осмысливал образ «положительно прекрасного человека» в контексте эпохи, а рядом сопоставлений — в плане культурно-исторической традиции (Христос, «рыцарь бедный», Дон Кихот).

В романе две исповеди Ипполита Терентьева — его «бред» во второй части, когда он всего «на четверть часа» вышел поговорить с людьми («думал только четверть часа говорить и всех, всех убедить» — 8, 247), и «Необходимое объяснение» в третьей части. Связь между этими сценами непосредственная: «бред» Ипполита во второй части — сюжетное предварение «Необходимого объяснения», причем уже во второй части отчетливо формулируется концепция его будущих «записок».

Концепция «Необходимого объяснения» — «природа насмешлива»: «зачем она создает самые лучшие существа с тем, чтобы потом насмеяться над ними? Сделала же она так, что единственное существо, которое признали на земле совершенством... сделала же она так, что, показав его людям, ему же и предназначила сказать то, из-за чего пролилось столько крови, что если б пролилась она вся разом, то люди бы захлебнулись наверно! О, хорошо, что я умираю! Я бы тоже, пожалуй, сказал какую-нибудь ужасную ложь, природа бы так подвела!» (8, 247). «Вы давеча сказали, — обращается Ипполит к Лизавете Прокопьевне, — что я атеист, а знаете, что эта природа...» (8, 247). И Ипполит умолкает. Молчание красноречиво: природа — вот кто настоящий атеист<sup>29</sup>.

Не вдаваясь в детальное исследование «Необходимого объяснения» — исследование того, что имеет отношение непосред-

---

<sup>29</sup> Этим размышлениям Ипполита вторят такие слова Кириллова из «Бесов»: «Слушай большую идею: был на земле один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал, что сказал другому: «Будешь сегодня со мною в раю». Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения. Не оправдывалось сказанное. Слушай: этот человек был высший на всей земле, составлял то, для чего ей жить. Вся планета, со всем, что на ней, без этого человека — одно сумасшествие. Не было ни прежде, ни после ему такого же, и никогда, даже до чуда. В том и чудо, что не было и не будет такого же никогда. А если так, если законы природы не пожалели и этого, даже чудо свое же не пожалели, а заставили и его жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке. Стало быть, самые законы планеты ложь и дьяволов «водевиль» (10, 471).

ственно к образу Ипполита Терентьева<sup>30</sup>, отметим то, что касается общей концепции произведения.

Князь Мышкин угадал: Ипполит, глядя на «Мейерову стену», на самом деле видел «дурные сны». Сны играют важную роль в композиции «Необходимого объяснения».

Если размышления Ипполита о смерти и принятии им «окончательного решения», его бунт против «законов природы» и рабского смирения, его размышления о значении «единичного добра», апология жизни как «всегдашнего великого праздника»<sup>31</sup>, эпизоды последних шести месяцев его жизни (хронологически «Необходимое объяснение» и роман начинаются одновременно) — все это реальный план повествования, то сны и кошмар Ипполита создают поэтический план его исповеди.

В композиции «Необходимого объяснения» первый сон Ипполита (сон о «гадине») <sup>32</sup> — «тайна», смысл которой отчасти будет разъяснен в кошмаре Ипполита (композиционно сон предваряет кошмар, хотя хронологически должен следовать за ним). «Огромный и отвратительный тарантул» из сна Ипполита был в его кошмаре «образом» того, «что не имеет образа», — образом природы.

Сон о «гадине» Ипполит видит после возвращения из Павловска, перед самым приходом князя, примерно через неделю после того кошмара, воспоминание о котором так мучает Ипполита. Сон о «гадине» разрешает сомнения Ипполита, он утверждает в «окончательном решении». Но прежде чем исполнить его — пишет «Необходимое объяснение», в котором возвраща-

<sup>30</sup> С этой точки зрения превосходный анализ личности Ипполита дал А. П. Скафтымовым в статье «Тематическая композиция романа «Идиот». — В кн.: А. П. Скафтымов. нравственные искания русских писателей. М., «Художественная литература», 1972, с. 44—51. Первоначально опубликовано в сб.: Творческий путь Достоевского. Л., «Сеятель», 1924.

<sup>31</sup> Один из парадоксов «Необходимого объяснения» в том, что Ипполит решает не принимать жизнь на увильтельных условиях, обрекающих его на смерть, из любви к жизни: «Дело («в чем счастье». — В. З.) в жизни, в одной жизни, — в открывании ее, непрерывном и вечном, а совсем не в открытии!» (8, 327). «Для чего мне ваша природа, ваш Павловский парк, ваши восходы и закаты солнца, ваше голубое небо и ваши вседовольные лица, когда весь этот мир, которому нет конца, начал с того, что одного меня счел за лишнего? Что мне во всей этой красоте, когда я каждую минуту, каждую секунду должен и принужден теперь знать, что вот даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всем этом мире и хоре участника, место знает свое, любит его и счастлива, а я один выкидыш, и только по малодушью моему до сих пор не хотел понять это!» (8, 343). Заметим, кстати, что восприятие жизни как «всегдашнего великого праздника» характерно и для князя Мышкина (8, 351—352, ср. 343).

<sup>32</sup> «Ужасное животное, какое-то чудовище» у Достоевского как-то определенно не названо: «вроде скорпиона, но не скорпион, а гаже и гораздо ужаснее»; «пресмыкающийся гад», «гад», «гадина» — так названо оно в начале рассказа о сне, но в процессе рассказа из всех названий остаются два — «гад», «гадина».

ется к событиям последних шести месяцев своей жизни. Одно из важнейших событий в сознании Ипполита — явление ему Рогожина во сне.

После визита Ипполита к Рогожину начинается кошмар, так много значивший в жизни Ипполита. Как и в кошмаре Свидригайлова, «пробуждения» Ипполита в кошмаре мнимые. Оказывается, сон и действительность в сознании Ипполита путаются, он теряет чувство реальности. Ему кажется, что он видит сон о Сурикове тогда, «когда минутами смыкались мои глаза», — между тем, «Коля уверял меня, когда я совсем очнулся, что я вовсе не спал и что все это время говорил о Сурикове» (8, 338). После философских видений и «привидения» сам Ипполит признается, что он потерял чувство реальности: «Я не помню наверно, сколько минут это продолжалось; не помню тоже наверно, забывался ли я иногда минутами, или нет?... не помню, сколько времени я пролежал еще с открытыми глазами и все думал; бог знает, о чем я думал; не помню тоже, как я забылся» (8, 341). Одна деталь в момент настоящего пробуждения Ипполита подчеркивает характер «визита» Рогожина («не Рогожин, а только видение»): «На другое утро я проснулся, когда стучались в мою дверь, в десятом часу. У меня так условлено, что если я сам не отворю дверь до десятого часу и не крикну, чтобы мне подали чаю, то Матрена сама должна постучать ко мне. Когда я отворил ей дверь, мне тотчас представилась мысль: как же мог он войти, когда дверь была заперта? Я справился и убедился, что настоящему Рогожину невозможно было войти, потому что все наши двери на ночь запираются на замок» (8, 341). В начале же кошмара — «он вошел, затворил дверь...» (8, 340), уходя — «подошел к двери, отворил ее, притворил и вышел. Я не встал с постели...» (8, 341). Поэтические принципы, воплощенные в этой сцене, находятся в полном соответствии с концепцией снов («кошмаров») как формы фантастического в поздний период творчества Достоевского, только в «кошмаре», в отличие от снов в романах, «человек начинает терять различие между реальным и призрачным» (ср. П, IV, 190).

Сон о Сурикове, философские видения и размышления (картина, образ природы), «явление» Рогожина — элементы кошмара Ипполита, и рассматривать их надо в единстве, как художественное целое. Иначе просто непонятой останется эта кульминационная сцена исповеди Ипполита Терентьева.

Экспозиция кошмара — сон о смиреннейшем и покорном страстотерпце Сурикове, «получавшем миллионы денег», но не знавшем, что с ними делать. Ипполит пробует испытать меру терпения Сурикова. Тот «будто бы» решил закопать «миллионы» в землю — Ипполит советует: «...вместо того чтобы закапывать такую кучу золота в землю даром, вылить из всей груды золотой гробик «замороженному» ребенку и для этого ребенка

выкопать. Эту насмешку мою Суриков принял будто бы со следами благодарности и тотчас же приступил к исполнению плана. Я будто бы плюнул и ушел от него» (8, 338). Испытание меры терпения «униженного и оскорбленного» и становится отправным пунктом бунта Ипполита против «мира сего» в философской части кошмара — в его видениях и рассуждениях о природе, о картине Ганса Гольбейна «Христос в гробу», о судьбе Христа.

В кошмаре Ипполит задает себе вопрос: «Может ли мерещиться в образе то, что не имеет образа?» И дает положительный ответ: «Но мне как будто казалось временами, что я вижу, в какой-то странной и невозможной форме, эту бесконечную силу, это глухое, темное и немое существо. Я помню, что кто-то будто бы повел меня за руку, со свечкой в руках, показал мне какого-то огромного и отвратительного тарантула и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всеильное существо, и смеялся над моим негодованием» (8, 340). В этих размышлениях Ипполита, если учесть, что хронологически сон о «гадине» следует после этого кошмара, впервые возникает образ «природы» — «огромный и отвратительный тарантул». Возникал этот образ природы в сознании Ипполита и при воспоминании о картине Ганса Гольбейна «Христос в гробу», но в таком примечательном развитии: «Природа мерещится при взгляде на эту картину в виде какого-то огромного, неумолимого и немоего зверя или, вернее, гораздо вернее сказать, хоть и странно, — в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо, которое одно стояло всей природы и всех законов ее, всей земли, которая создавалась-то, может быть, единственно для одного только появления этого существа!» (8, 339)<sup>33</sup>.

Природа — «атеист», «природа насмешлива». Есть в природе «темная, наглая и бессмысленно-вечная сила, которой все подчинено» (8, 339). С нею-то из любви к жизни не может примириться Ипполит: «Нельзя оставаться в жизни, которая принимает такие странные и обжигающие меня формы. Это привидение («визит Рогожина». — В. З.) меня унизило. Я не в силах подчиниться темной силе, принимающей вид тарантула» (8, 341).

В кошмаре Ипполит о многом передумал, но мысли у него

---

<sup>33</sup> Явно эти же размышления Ипполита вызваны два рассказа Ф. Кафки, очень лично воспринявшего «Необходимое объяснение» в романе «Идиот», — рассказы «Превращение» и «В исправительной колонии». В научной литературе указывалось на прямое влияние сна Ипполита о «гадине» у Достоевского на рассказ Кафки «Превращение». — Б. Л. Сучков. Кафка. Его судьба и творчество. — «Знамя», 1964, № 10, с. 225. Ср. также: В. В. Дудкин, К. М. Азадовский. Достоевский в Германии. — В кн.: Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. — «Литературное наследие», т. 86. М., «Наука», 1973, с. 711.

все безысходные: «Как одолеть их («законы природы». — В. З.), когда не победил их теперь даже тот, который побеждал и природу при жизни своей, которому она подчинялась, который воскликнул: «Талифа куми», — и девица встала, «Лазарь, гряди вон», — и вышел умерший?» (8, 339).

Продолжение кошмара — немой визит Рогожина. Визит Рогожина — знак, смысл которого в том, что тот молчит. Он становится воплощением «глухой, темной и немой» силы природы: Рогожин оправдал предчувствия Ипполита (ср. также 8, 465) и предчувствия Настасьи Филипповны (8, 380).

Именно в «Необходимом объяснении» через обращение к судьбе Ипполита Терентьева (оскорбление «законами природы» благих даже не начинаний, а только желаний), через обращение к ряду культурно-исторических ассоциаций («позор» Христа, безумие Дон Кихота) на философском уровне осмыслена трагедия «положительно прекрасного человека»: «природа насмешлива», по неумолимым «законам природы»<sup>34</sup> «пророк» осмеян, он — «смешной человек», он — «идиот». Вне контекста же философских размышлений Ипполита его сну о «гадине» и кошмару после посещения им Рогожина придается и частное значение, имеющее отношение только к судьбе Ипполита (выбор «окончательного решения»).

Итак, фантастическое в романах «Преступление и наказание» и «Идиот» — их важный композиционный принцип. Фантастическое многофункционально в образной системе произведений Достоевского, но всегда является непосредственным, «чисто поэтическим» выражением общей концепции произведения, создавая «второй» план повествования.

Так, сны Раскольникова, рассказы Свидригайлова о привидениях и его предсмертный кошмар, чтение из евангелия о воскрешении Лазаря в «Преступлении и наказании» становятся выражением общей концепции романа — проблемы преступления и наказания по отношению к возможности нравственного возрождения человека. Но только в общем смысле. В каждом отдельном случае есть и более частные функции фантастического (назовем основные): сны Раскольникова — жизнь и смерть его идеи, рассказы Свидригайлова и его предсмертный кошмар —

---

<sup>34</sup> Для философской культуры XIX века характерно более широкое, чем сейчас, толкование понятия «природа», включавшее тогда в себя и понятие «общество». См., например, уточнение понятия «природа» у К. Маркса: «Под природой понимается все предметное, следовательно, включая и общество». — К. Маркс. Введение (из экономических рукописей 1857—1858 гг.). — В кн.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, с. 737.

безысходность «свидригайловского» разрушения морали, преступного цинизма, обреченного на самоказнь; легенда о воскрешении Лазаря как сюжетная метафора романа и т. д.

Так и в романе «Идиот»: глубоко личное его высказывание, неразрывно связанное с его судьбой, исповедь Ипполита Терентьева приобретает обобщенное значение, став, по сути дела, «необходимым объяснением» к общей концепции романа «Идиот» — в этом ее композиционное значение.

Безусловное наличие в романах Достоевского поэтического плана повествования расширяет наше представление о специфике его романов.

*Е. А. Чернова*

## **ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ «СКАЗКИ О КОПЕЙКЕ» С. М. СТЕПНЯКА-КРАВЧИНСКОГО**

В 70—80 годах XIX века, в связи с нарастающей активностью освободительного движения, произошли существенные изменения в сознании русского общества, в том числе и в эстетическом. Оно вовлекается в интенсивный процесс демократизации. Усиливается героический пафос литературы; происходит широкое переосмысление устного народного творчества и произведений древнерусской литературы, впитавших в себя традиции фольклора. Изменилось и жанровое мышление, что нашло выражение в так называемой «стертости» жанровых границ: рассказ и повесть приобретают особенности таких жанровых образований, как житие, легенда, сказ, проповедь; возникают новые жанры: народная поэма, народная драма, политическая сказка, сказка-утопия, новый тип романа.

Активизация народнического движения, усиление идеологической борьбы за народ вызвали настоятельную необходимость создать литературу для народа. В решении этой задачи приняли участие все ведущие писатели того времени, в том числе Л. Н. Толстой, Н. А. Некрасов, Н. С. Лесков, М. Е. Салтыков-Щедрин и так называемые беллетристы-народники, проявившие особенную настойчивость в этом отношении.

Стремление народников-пропагандистов создать народную литературу объясняется их общественно-политическими воззрениями и нашло отражение во многих документах, например, в программной записке кружка чайковцев. Ее автором был П. Кропоткин. Программа обсуждалась кружком накануне массового «хождения в народ». Отношения пропагандистов к народу четко определены: «...мы глубоко убеждены, что никакая революция невозможна, если потребность в ней не чувствуется в самом народе», — чтобы народ осознал эту потребность, необходима специальная литература, предназначенная народу. По мнению автора записки, подобная литература должна развивать у народа критическое отношение к существующему строю,

«разъяснить круговую поруку царя, барства, купечества, мироедства и поповщины», объяснять «механику накопления капитала», а также воспитывать у народа «чувство мирского единства, сознание общности интересов», права на землю и свободу и возбуждать в народе жажду героического<sup>1</sup>. П. Кропоткин обращает внимание и на то, что форма этой литературы должна быть доступной народу.

Пропагандистская литература была создана. Появились научно-популярные, исторические и беллетристические книги, предназначенные для народного чтения. Все они были проникнуты народнической тенденцией. В процессе их создания и поисков наиболее оптимальной формы возникла полемика о возможности использования готовых фольклорных форм, о допустимости стилизации под фольклор. Отрицательно на этот вопрос ответили А. Н. Пыпин, А. М. Скабичевский, Н. К. Михайловский<sup>2</sup>. Несмотря на это, в пропагандистской литературе широкое распространение получила именно стилизация под фольклор. Только в редких случаях писатели смогли найти подлинно народную форму и при этом остаться вполне самобытными художниками.

Наиболее выигрышными оказались такие народные жанры, как сказка и песня. Рассчитывая вместе с народом готовить революцию, «сродниться с крестьянином» и рабочим, народники видели именно в песне и сказке отражение сознания крестьянской России, отражение социально-нравственных идеалов крестьянских масс «во всей их патриархальной отсталости и светлой устремленности в будущее, источник познания народной жизни и совершенное поэтическое творение»<sup>3</sup>. Этим объясняется популярность жанра народной сказки у народнических беллетристов.

Агитационные сказки писали В. Варзар, Л. Тихомиров, Ф. Волховский, но самым талантливым их создателем был С. М. Степняк-Кравчинский. Наибольший успех выпал на долю его «Сказки о копейке», которая, по единодушному мнению исследователей, признана за лучший образец этого жанра<sup>4</sup>. Сказка пользовалась популярностью у пропагандистов и их слушателей, о чем свидетельствуют многие участники «хождения в народ», например П. Мойсеенко, Е. О. Заславский, а также и пропагандисты последующего поколения, например, А. Безы-

<sup>1</sup> Агитационная литература русского революционного народничества. Потаенные произведения 1873—75 годов. Л., «Наука», 1970, с. 20—21.

<sup>2</sup> См.: В. К. Архангельская. Очерки народнической фольклористики. Изд. Саратовского университета, 1976, с. 11, 78.

<sup>3</sup> В. К. Архангельская. Указ. работа, с. 69.

<sup>4</sup> См.: В. Г. Базанов. От фольклора к народной книге. Л., «Худ. лит.», 1973, с. 190; Е. Таратута. С. М. Степняк-Кравчинский — революционер и писатель. М., «Худ. лит.», 1973, с. 95.

мянский<sup>5</sup>. Впоследствии сказка была переведена на английский, китайский и финский языки.

Успех «Сказки о копейке» объясняется ее художественными достоинствами, тем, что С. Кравчинскому удалось до конца выдержать специфику сказочного жанра и найти соответствующий ему языковой строй.

• В последние годы появилось несколько работ, посвященных агитационной литературе народников, в частности сказке С. Кравчинского. Так, историю создания «Сказки о копейке» и использование ее в пропаганде изучила Е. Таратута<sup>6</sup>.

Фольклорная традиция пропагандистских сказок исследована В. Г. Базановым<sup>7</sup> и Н. И. Соколовым<sup>8</sup>. Однако специфика пропагандистской литературы предполагает самое широкое использование различных жанровых традиций, как фольклорных, так и литературных. В связи с этим возникает необходимость исследовать систему взаимодействия литературной и фольклорной традиции внутри одного жанра, например, агитационной сказки. Для этого необходим детальный анализ композиции такой сказки.

«Сказка о копейке» С. Кравчинского была опубликована в 1874 г. в Швейцарии без цензурного разрешения. Издатели придали книге видимость дозволенного цензурой издания: на ее титульном листе были указаны ложные выходные данные — «С.-Петербург. В типографии Сафронова (указан адрес), 1870 г.» На оборотной стороне листа значилось: «Дозволено цензурой. С.-Петербург. 6 мая 1870 г.» Издана была сказка в виде небольшой, удобной для пропагандиста книжечки.

Свою цель автор произведения видел в том, чтобы в доступной народу сказочной форме объяснить сущность товарно-денежных отношений, эксплуатации народа, показать преимущества социалистического строя и пути его достижения. Подобная цель определила характер сюжета и его композицию.

Назвав произведение «Сказкой о копейке», С. Кравчинский подчеркнул этим свое стремление выдержать сказочную традицию при нетрадиционности сюжета. Подобное сочетание предопределило сложность композиционно-жанровой структуры произведения.

Первые две части сказки носят сатирический характер и созданы в традиции народной бытовой сказки.

---

<sup>5</sup> См.: Е. Таратута. Указ. работа, с. 92.

<sup>6</sup> Е. Таратута. Указ. работа.

<sup>7</sup> В. Г. Базанов. От фольклора к народной книге. Л., «Худ. лит.», 1973; Его же. Русские революционные демократы и народознание. Л., «Советский писатель», 1974.

<sup>8</sup> Н. И. Соколов. Русская литература и народничество. Литературное движение 70-х годов XIX века. Изд-во ЛГУ, 1968.

В начале сказки автор знакомит читателя с героями-антагонистами, мужиком и чертом, который действует через своих посредников: попа, барина, станового, купца и управляющего. Все они пытаются обмануть мужика, чтобы завладеть его трудовой копеей. Такая исходная ситуация характерна для бытовой сказки. Однако решение этой ситуации различное: в народной сказке мужик всегда обманывает черта, у Кравчинского же, наоборот, мужик поддается обману («взял одел, накормил, напоил и посадил себе на шею» всю эту «чертову скотину»<sup>9</sup>).

Совершенно в традиции народной бытовой сказки даны характеристики героям-антагонистам: поп — хитрый, толстопузый, плутоватый и глупый; барин — жадный и ленивый; купец — толстопузый, жадный.

В фольклорно-сказочной традиции выдержан и образ мужика как носителя типичных черт русского крестьянства. Кравчинский наделяет его трудолюбием, смекалкой, он мастер на все руки и художник своего дела. «Вот взял он топор, нарубил лесу, перетаскал его ко двору управляющего и начал строить избу. Топором рубит, топором тешет, топором пилит, топором стругает, топором дыры сверлит, топором гвозди колет, топором и забивает. Пот катится с него градом, а он и в ус не дует — это думает еще работишка, а работа-то будет впереди!» (204). Подобную же виртуозность мужик проявляет на охоте и ремонте плотины. Так опозитизирован в сказке крестьянский труд и крестьянство как созидательная сила. Подобное изображение народа соответствовало поэтике народной сказки, а также отвечало и тем задачам, которые преследовали народники-пропагандисты при создании пропагандистской литературы.

Сказочный сюжет о состязании мужика с чертом переносится Кравчинским в реально-бытовой план: черт наслал на мужика свою «чертову скотину» и более о нем автор не вспоминает. Рассказ сосредоточивается на описании мытарств мужика и странствовании его медной трудовой копеей, добытой мужиком из земли в поте лица. Возвращаясь домой, мужик встречает попа, который и забирает у него копейку «за царствие небесное». От попа она попадает к торгашу. От торгаша мужик получает свою копейку назад в качестве платы за убитого медведя и улей меда. Однако круг замкнулся не надолго. Мужик несет копейку барину «в счет недоимки с прошлогоднего оброка за водопой», а барин проигрывает ее в карты своему другу. Виртуозной работой на ремонте плотины мужик снова возвращает копейку. Чтобы больше не отдавать ее врагам-антагонистам, мужик закапывает копейку в землю. Этот его поступок становится завязкой нового конфликта.

---

<sup>9</sup> С. Степняк-Кравчинский. Сочинения в двух томах, т. 2. М., ГИХЛ, 1958, с. 197. Далее ссылки на это издание в тексте.

Теперь антагонисты пытаются силой заставить мужика работать на них. Они отдают его под суд, держат в остроге, затем ставят на постой к нему солдат и этим окончательно доводят мужика до разорения. Спасаясь от своих врагов, он бежит в лес, затем обращается к матери-сырой земле с мольбой о помощи и засыпает.

Уход из дома и обращение к сырой земле являются завязкой новой сюжетной линии, развивающейся в третьей части сказки. Повествование переключается из сатирического в фантастический план и опирается на традицию народной волшебной сказки.

С. М. Кравчинский глубоко постиг логику сказочного народного творчества. Он избегал «прямых фольклорных заимствований»<sup>10</sup>, но заботился о соблюдении особенностей жанра, что прежде всего сказалось в бережном его отношении к общепринятой композиции, фантастике и стилю.

Проблема композиции фольклорной сказки достаточно разработана, выделены постоянные компоненты ее структуры. В. Я. Пропп отмечает, что «все волшебные сказки однотипны по своему строению», действие в них большей частью начинается с беды, «от вредительства или недостачи», и кончается избавлением от нее и приобретением ценностей («награждение, добыча»)<sup>11</sup>.

Кравчинский сохранил традиционную завязку: антагонисты вредят герою, налагают на него запрет, но он нарушает его и бежит в лес, далее, как и положено в волшебной сказке, действие развивается «вслед за героем-искателем», который ищет счастье для себя, а потом и для всего народа.

В повествование вводятся новые действующие лица, обладающие волшебными свойствами. Они исполняют функцию помощников героя. Это святой старец с его волшебной птицей-могол. Вводятся фантастические ситуации: герой летит вместе со старцем на спине птицы-могол в страну будущего, по приказу старца скала расступается, копейка говорит человеческим языком.

Один эпизод подготавливает собой последующий, это создает крепкое сцепление эпизодов.

Наделив своих героев традиционными для волшебной сказки функциями, Кравчинский в то же время переосмысливает их по-своему. Так, традиционный образ волшебного помощника, святого старца выступает у него в новом качестве — некоего комментатора-пропагандиста, помогающего мужику преодолеть предрассудки: предубеждение против общественной собственности на землю, против коллективной обработки земли. Старец разъясняет причину народной нищеты, помогает осмыслить не-

<sup>10</sup> В. Я. Пропп. Морфология сказки. М., «Наука», 1967, с. 26.

<sup>11</sup> Там же, с. 26.

обходимость объединенной борьбы против «помещика, попов да начальства всякого» (226).

К этому моменту мужик уже выдержал предварительные испытания; он обнаружил трудолюбие, доброту (проявил заботу о сироте) и в награду святой старец показывает ему идеальную страну. При этом старец интересуется мнением мужика об увиденном, опровергает его заблуждения, рассказывает поучительные бытовые притчи. Эта живая беседа напоминает беседы пародических пропагандистов с их слушателями — крестьянами.

Традиционная развязка в сказке Кравчинского также получает своеобразное переосмысление: герой добывается с помощью волшебного помощника-старца средство, избавляющее его от беды. Он осознает необходимость объединения народа для борьбы против своих эксплуататоров, сам становится пропагандистом новых идеалов.

Глубокое проникновение в специфику сказочного народного творчества помогло Кравчинскому избежать грубой стилизации под фольклор, отказаться от прямых фольклорных заимствований. Зато он широко воспользовался так называемым «законом перемещения», в котором, по мнению В. Я. Проппа, проявилась специфическая особенность народной сказки: «...части одной сказки без всякого изменения могут быть перенесены в другую»<sup>12</sup>. Это позволило С. Кравчинскому в нетрадиционный сюжет ввести сказочные традиционные элементы (мотивы, ситуации, образы). Кравчинский воспользовался мотивом бытовой сказки о состязаниях черта с мужиком, мотивом путешествия в неведомую страну, значительно переработав каждый мотив.

Гораздо шире писатель пользуется не мотивами, а «первичными элементами сказки», названными В. Я. Проппом «функциями действующих лиц». Их В. Я. Пропп считает «постоянными устойчивыми элементами», «основными составными частями» волшебной народной сказки<sup>13</sup>. В сказке Кравчинского можно выделить круг действия антагониста — вредительство, причиняемое герою; круг действия помощника, ликвидирующего беду, задающего трудные задачи; круг действия героя — он страдает от вредительства антагонистов, помощник переносит его в обетованную страну с помощью волшебных средств.

Решая чисто композиционную задачу о том, как соединить сатирическую часть сказки с изображением идеального будущего, С. Кравчинский прибегает к помощи фантастики, в той форме, в какой она бытовала в русской волшебной сказке. Фантастика, как известно, является одним из сказообразующих элементов. В сказке Кравчинского чудесная птица-могол переносит

<sup>12</sup> В. Я. Пропп. Морфология сказки, с. 13.

<sup>13</sup> Там же, с. 25.

мужика и старца в невиданную страну счастья. В последней части произведение С. Кравчинского приобретает форму сказки-утопии, так как теперь налицо оказываются все ведущие конструктивные элементы утопии.

Известны как фольклорные, так и литературные виды утопий, в которых жанрообразующие элементы совпадают. Описал фольклорные утопии К. В. Чистов в книге «Русские народные социально-утопические легенды»<sup>14</sup>. Примером литературной утопии является роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». В этом аспекте его рассматривает Л. М. Лотман<sup>15</sup>.

По мнению К. В. Чистова, в народных социально-утопических легендах народ воплотил свое неприятие социальной действительности, высказал идею «перестройки социальных, экономических, политических отношений». Народ верит в достижимость подобной перестройки, но мыслит ее как результат какого-то чуда, а не «закономерного развития человеческого общества»<sup>16</sup>.

Анализируя роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?», Л. М. Лотман выделяет эти же жанрообразующие компоненты утопии: критику старого быта, противопоставление старого и нового, приближение будущего к настоящему, желание конкретизировать представление о нем и внушить веру в его достижимость. Отличие романа Чернышевского от народных утопий состоит в том, что будущее мыслится им не как результат чуда, а как следствие закономерного развития общественных отношений и разумной деятельности «новых людей».

Интересным представляется замечание К. В. Чистова о том, что «утопические легенды — своеобразный синкретический вид народной публицистики, в котором поэтическое начало сливается с началом политическим, бытовым и мировоззренческим»<sup>17</sup>. Подобная же стилистическая сложность отмечается и в романе-утопии Н. Г. Чернышевского. По-видимому, это вообще является принадлежностью данного жанра.

Все отмеченные идейно-композиционные и стилистические элементы утопии свойственны «Сказке о копейке» С. Кравчинского. Как уже отмечалось, первая часть сказки написана в традиции бытовой народной сказки и содержит неприятие современного быта. Критика социальной действительности осуществляется явно с позиций более высокого социально-экономического

---

<sup>14</sup> К. В. Чистов. Русские народные социально-утопические легенды. М., «Наука», 1967; В. Г. Базанов придерживается иного мнения: «Фольклористика фактически не знает социально-утопических легенд как повествовательных произведений народного творчества». — Агитационная литература, с. 58.

<sup>15</sup> Л. М. Лотман. Социальный идеал, этика и эстетика Н. Г. Чернышевского. — В кн.: Идеи социализма в русской классической литературе. Л., «Наука», 1969.

<sup>16</sup> К. В. Чистов. Указ. работа, с. 327—333.

<sup>17</sup> Там же.

идеала. В третьей части сказки С. Кравчинский конкретизирует этот идеал, рисует образную картину будущего, вводит в повествование элемент научного предвидения. Наличие всех этих компонентов является достаточным основанием для того, чтобы считать произведение С. Кравчинского своеобразной литературной утопией в сказочной форме<sup>18</sup>.

Широко используя в своей сказке фантастику волшебной народной сказки, С. Кравчинский заботится о ее большей мотивированности. Встреча героя со святым старцем подана писателем как сон мужика, с трудом избавившегося от погони. Сон является также характерным моментом утопии и символизирует золотые сны человечества. Подобная символика была характерна и для крестьянских утопий. Сохранил ее и Н. Г. Чернышевский в своем романе «Что делать?». Кстати сказать, Л. М. Лотман, рассматривая роман как типичный пример утопии, склонна возводить его к традиции европейского утопического романа, ни словом не оговорив воздействие русской устной социально-утопической легенды, безусловно известной Н. Г. Чернышевскому.

Рисуя образ будущего, С. Кравчинский воплотил в нем специфически народнические представления: «Увидал мужик, что под погами у него стелется, как золотое море, огромное хлебное поле, а на поле, словно в муравейнике, кишмя кишат люди: видно хлеб убирают. Только все здесь **не так как у них** (выделено мной.— Е. Ч.). И хлеб такой, каких мужик отродясь не видывал, да и люди точно не те: нигде не видно ни приказчиков, ни надсмотрщиков, а все работают, словно боятся, что хлеб вот-вот вырвется у них из рук... все веселы да довольны, точно хороводы водят, а не страду страдать пришли» (213—214).

Кравчинский рисует будущее в более конкретном и более доступном для крестьянина виде, чем Н. Г. Чернышевский, адресовавший свой роман интеллигенции. У Чернышевского: «Здание, громадное, громадное здание, каких теперь по несколько в самых больших столицах, или нет, теперь ни одного такого! Оно стоит среди нив и лугов, садов и рощ. Нивы — это наши хлеба, только не такие, как у нас, а густые, густые, изобильные, изобильные. Неужели это пшеница? Кто ж видел такие колосья? Кто ж видел такие зерна? Только в оранжерее можно бы теперь вырастить такие колосья с такими зернами. Поля, это наши поля; но такие цветы теперь только в цветниках у нас. Сады, лимонные и апельсиновые деревья, персики и абрикосы,— как же они растут на открытом воздухе? О, да это колонны вокруг

<sup>18</sup> К подобному же определению жанра сказки Кравчинского пришел и В. Г. Базанов, называя ее «социалистической утопией в фольклорном стиле», «своеобразной повестью в стихах и прозе». Композицию жанра В. Г. Базанов не рассматривает.— В. Г. Б а з а н о в. Русские революционные демократы и народознание. Л., «Советский писатель», 1974, с. 460.

них, это они открыты на лето, это оранжереи, раскрывающиеся на лето...»<sup>19</sup>.

Н. Г. Чернышевский связывает социализм с научно-технической революцией. «По этим нивам рассеяны группы... работающие на нивах... почти все поют, но какой работой они заняты? Ах, это они убирают хлеб. Как быстро идет у них работа! Еще бы не итти ей быстро, и еще бы не петь им! Почти все делают за них машины, — и жнут, и вяжут снопы, и отвозят их, — люди только ходят, ездят, управляют машинами...» (370). Чернышевский предначал свой роман прежде всего интеллигентному читателю, этим можно объяснить его идейно-композиционную сложность.

Кравчинский предусматривал более демократическую читательскую аудиторию — крестьянскую массу. Это предопределило характер изображения социалистического будущего как крестьянского государства, прежде всего, как свободное содружество артелей и общин, между собой равноправных. Автор специально подчеркивает такие детали нового быта, которые должны произвести впечатление на крестьянское сознание: «...помещиков в этой стране нет совсем... земля вся никому не принадлежит, а общества разные ею пользуются.... Общество не может ни купить, ни продать, ни в аренду сдать своей земли», но оно владеет до тех пор, пока работает на земле (214). В этом государстве нет «никакого начальства, даже нет и царя у них». Все у них миром делается» (226). Денежный обмен заменен у них товарообменом: «каждая артель раз в месяц посылает от себя человека и наказывает ему, что забрать от других артелей» в обмен на свой товар (214). Все государственные дела решаются Советом старейшин и народным собранием.

Эта концепция будущего очень близка крестьянскому представлению об идеальной жизни, правда, авторы народных легенд не давали подробных описаний «государственного, политического, общинного и семейного устройства» легендарных стран, не могли создать стройных политических теорий<sup>20</sup>. В отличие от народных легенд, Кравчинский в своей сказке развил политическую концепцию, отражавшую мечту народа о свободе, о земле и равноправии, и внес существенные коррективы в народные представления. В легендах обетованная страна располагалась на острове, который нужно только отыскать. Он существует независимо от феодально-крепостнического государства. В этой обетованной стране нет помещиков, армии, податей, чиновников, паспортов, денег, суда. Там живут «по закону божецкому», как, например, в легендарном Беловодье, а «земные плоды всякие

<sup>19</sup> Н. Г. Чернышевский. Что делать? М., Огиз-Гослитиздат, 1947, с. 370.

<sup>20</sup> К. В. Чистов. Указ. работа, с. 328.

весьма изобильны бывают; родится там виноград и сорочинское пшено и другие сласти без числа...»<sup>21</sup>.

С. Кравчинский привнес в народную мечту элемент научно-го предвидения, четко сформулировав главные принципы социалистического общественного устройства и указав пути достижения этого идеала. При этом С. Кравчинский, безусловно, учел опыт Н. Г. Чернышевского, но все свои мысли он подал в форме, наиболее доступной сознанию простого русского крестьянина.

Взяв устойчивую народную формулу «все будет не так как теперь», он связал идеальную жизнь не с прошлым, утраченным раем, например, Киевской Русью, не с настоящим — неким островом, существующим реально, который надо отыскать, а с будущим. Идеальное государство надо не отыскать, а построить самим, расправившись с врагами народа, эксплуататорами. Автор внушает веру в возможность этого: «Все вы будете жить так, — говорит старец мужику, — но время еще не пришло, хотя скоро настанет оно» (227). Автор отверг возможность какого-то чуда, дарующего счастливую жизнь, он подрывает веру мужика в доброту царя-батюшки и внушает ему мысль о преимуществах коллективизма.

Сказка кончается призывом к участию народа в революционной пропаганде: мужик, пробудившись от сна, глубоко задумался над тем, что показал ему святой старец. Оглянувшись вокруг себя, он увидел, как мелкие пташки от ястреба, коровы и лошади от волков отбиваются не в одиночку, а стаяй и стадом. Это заставило его признать справедливость слов старца, благословлявшего его на проповедь и подвиг: «Иди, — говорил старец, — возвещай по селам и городам, по дорогам и ярмаркам народу русскому правду, которую поведал я тебе. Если возьмут тебя и станут судить перед судом грабителей, мучителей твоих, будь тверд, ибо сын человеческий был мучим и распят за то же, за что замучат тебя» (227). Мужик, действительно, пошел поднимать народ на царя, бар, попов да мироедов, понимая, что только сообща, всем народом можно победить зло.

Создавая пропагандистские книги, народники вынуждены были считаться с характером лубочной литературы, единственно доступной народу. По-видимому, это в какой-то мере объясняет обращение авторов агитационных произведений к традициям проповеди, жития, приключенческой повести, религиозной легенды, притчи, ибо сюжеты лубочных книг заимствовались именно из таких произведений и были рассчитаны на то, чтобы «усыпить народное сознание, внушить слепое повиновение»<sup>22</sup>. Но включаясь в идеологическую борьбу за народ, пропагандисты противопоставляли свои книги этой тенденции.

<sup>21</sup> К. В. Чистов. Указ. работа, с. 258.

<sup>22</sup> Агитационная литература, с. 29.

Не в меньшей мере народники должны были считаться с повседневным воздействием церкви на народное сознание. Создавая свои книги, пропагандисты использовали привычную образность религиозных проповедей, легенд, притч, переосмысливая ее по-своему. Так, в «Сказке о копейке» широко используется образность, свойственная религиозным сказаниям и проповедям. С. М. Кравчинский соотносит апостольскую проповедь с революционной пропагандой: и пошел мужик «проповедовать братьям своим, как апостолы проповедовали»; идею христианской любви автор переосмысливает как идею социального равенства и братства; страдания и распятия Христа сопоставляет с репрессиями и казнями революционеров, готовность умереть за братьев по вере — с готовностью революционеров-пропагандистов отдать жизнь за народ и его счастье. Таким образом, переосмысливая традиционный для религиозных легенд и церковных проповедей мотив апостольского подвига и страдания, С. М. Кравчинский наполняет его революционно-героическим пафосом, считая, что это поможет революционному воспитанию народа.

В этом же плане используется эсхатологический мотив о конце мира. Святой старец говорит мужику: «Смотри, вон там уже занимается заря, и скоро разгонит кромешную тьму зла и неправды, что покрывает землю, солнце любви. И не будет тогда ни плача, ни скорби, ни страданий, ни нищеты на земле. Тучи застилают грядущее солнце — великую грозу предвещают они» (227).

Образ великой грозы подан здесь как образ грядущей народной революции: «Злой и неправый затрепещет, реки потекут кровавой водой! Горе вам, пресыщенные ныне, ибо взалчете! Горе вам, смеющиеся ныне, ибо восплачете и возрыдаете!» (227).

Идея христианской любви наполняется двойной символикой: как социальное равенство — люди будущего «любят друг друга, как братья», — и как святая ненависть к угнетателям народа — «настала пора подняться нам против злодеев наших!» (229).

В «Сказке о копейке» ощущается влияние народнического очерка и публицистики. Автор оперирует специфическими для народнической публицистики терминами: артель, община, аренда, становые, купцы... Но по сравнению с другими агитационными сказками подобные термины использованы очень умеренно. Зато решение социальных конфликтов мыслится здесь писателем в традиционно-народническом утопическом плане через крестьянскую революцию, социалистическую по своему характеру, передающую всю землю обществу и ликвидирующую классовое и политическое неравенство.

С народническими прокламациями и публицистикой сказку сближает революционно-героический, с налетом жертвенности, несколько романтизированный пафос.

Определяющее воздействие на стиль сказки, «своеобразие языкового выражения»<sup>23</sup> оказала народно-поэтическая образность. С. Кравчинский глубоко постиг специфику народной речи, как разговорной, так и поэтической. Имея это в виду, В. Г. Базанов пишет «о самобытном даровании Кравчинского — сказителя, умеющего запросто, по-крестьянски рассказывать» <...> о самых острых социальных проблемах «увлекательно и с большим художественным тактом»<sup>24</sup>.

Сказка талантливо стилизована под устную крестьянскую речь. В ней много крестьянской лексики и просторечных выражений, традиционных устойчивых словосочетаний: *не сумлевайся, пошел по чутью, отродясь, вороги, смекни-ка, болезный, сказывают, жалеючи, ихняя, перво-наперво, страду — страдать, сердитый — рассердитый, веселый — развеселый*.

Фольклор привлекал внимание С. Кравчинского как типично народное творчество, в котором широко воплотились народные идеалы и представления. Поэтому в своей сказке писатель сохранил постоянные эпитеты — дни *красные*, горе *лютое*, слезы *горькие*, дума *крепкая*, звери *лютые*, береза *кудрявая*; особенно охотно он сохраняет те постоянные эпитеты, в которых отразилась народная оценка социальных контрастов: пономарь *долгогривый*, копейка *мужицкая трудовая*, хлеб *мякинный*. Оценочный характер таких эпитетов писатель подчеркивает включением народных пословиц в текст сказки: «Грива у тебя выросла, да ума не вынесла» (208). С. Кравчинский вообще охотно пользуется народными пословицами, поговорками, народными притчами, часто по-своему их переосмысливая. Святой старец рассказывает мужику народные притчи про Свища и Прорву, про Тетерю, про двух пастухов, про бабу и деда, про жадного нона.

Стилистическое оформление сказки С. Кравчинского свидетельствует о ее глубоком демократизме и народности, о преодолении стилиевой двойственности, свойственной другим пропагандистским сказкам.

Глубоко народно и содержание сказки, отразившее настроения и идеалы русского пореформенного крестьянства в понимании С. Кравчинского, выступившего как идеолог «трудящегося мужицтва», которое, по словам А. В. Луначарского, понимало «лучше, конечно, чем сама крестьянская масса, подлинные интересы и цели этой массы»<sup>25</sup>.

Содержание обусловило форму произведений С. Кравчинского. «Сказка о копейке» — это не просто пропагандистская сказка,

<sup>23</sup> Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Курс лекций. Л., 1959, с. 12.

<sup>24</sup> В. Г. Базанов. От фольклора к народной книге, с. 191.

<sup>25</sup> А. В. Луначарский. В зеркале Горького. — На литературном посту», 1931, № 12, с. 11—12.

а сказка-утопия, своеобразный синкретический вид народнической пропагандистской публицистики, возникший на основе глубоко творческого переосмысления в духе утопических народнических представлений литературной традиции (роман-утопия, очерк, прокламация и другие формы народнической публицистики) и фольклорной традиции (бытовая сатирическая сказка, волшебная сказка, социально-утопическая легенда, проповедь).

В произведении С. Кравчинского органически слиты поэтическое начало (своим мыслям автор придал образную форму, он избегал сухого морализирования, логических построений, придал повествованию форму фабульного рассказа) с политическим, мировоззренческим (автор-пропагандист умело внушает читателям-крестьянам мысль о преступности существующего общественно-политического строя, о преимуществах крестьянского социализма, о достижимости этого идеала силами самого крестьянства).

Сказка-утопия — характерный жанр пропагандистской народнической литературы. Это подтверждается тем, что отмеченные идейно-композиционные элементы жанра утопии встречаются и в других пропагандистских сказках народников. Это дает основание говорить об определенной устойчивости жанра утопии, а также о его популярности у пропагандистов-народников. Как отмечалось выше, обязательными слагаемыми компонентами жанра являются сатирическое изображение существующей действительности с позиции более высокого социального идеала, наличие фантастики, элемент научного предвидения, проявляющийся при попытке писателя конкретизировать представление об идеальном общественном устройстве и о путях его достижения. В каждом конкретном случае меняется лишь удельный вес того или иного жанрообразующего элемента: в одной сказке преобладает сатира, в другой — утверждение нового идеала. Подтвердить это можно рядом примеров.

«Сказка дяди Филата» неизвестного автора дошла до нас без начала. Однако и в таком виде она дает достаточное основание судить об ее жанровой структуре<sup>26</sup>.

Сказка открывается картиной мужицкого царства, в которое, как выясняется из последующего эпизода, героев перенес старец-колдун. Как видим, и в этой сказке использован традиционный сказочный мотив путешествия в неведомую страну; использован и традиционный образ волшебной сказки — старец-колдун, и волшебные предметы — помощники, например, палочка-указалочка, с помощью которой старец не только переносит героев

---

<sup>26</sup> Агитационная литература, с. 296—303. Далее сказка цитируется в тексте по данному изданию.

в неведомое царство, но и омолаживает их. Действуют здесь и известные лубочные герои Прошка и Антошка, их-то и превращает старец «в молодых да здоровых — кровь с молоком, не то, что было прежде» (302).

По сравнению с народной сказкой автор «Сказки дяди Филата» переосмыслил традиционные образы «чужого» и «своего» государства. «Свое» оказывается враждебным героям-мужикам, а «чужое» — оказывается мужицким.

Подобно С. Кравчинскому, автор «Сказки дяди Филата» стремится не только переносить в свое произведение готовые сказочные мотивы, но охотно вводит и традиционных сказочных героев, наделяя их функциями фольклорных персонажей.

Утопический элемент — обязательный компонент сказки-утопии, в данном произведении выражен значительно сильнее, чем у Кравчинского. Как и в народных легендах, мужицкое царство расположено на некоем острове (На свадьбе Прошки и Антошки «весь **остров**, почитай, перепился», — 303). Всеми делами там заправляет мир («без мира не ступим», — 296), уничтожен классовый антагонизм («бар нетути», — 298... «у нас, слава богу, царя нет — стало, и солдатов нет... А пошто воевать-то?» — 297; Есть в этом мужицком царстве чудесные города, фабрики, больницы, народные школы... но нет «денег таперича» и «продажей мы не займемся», — 301).

Развернутой сатиры на существующую действительность в сказке, в том виде как она до нас дошла, нет, однако сатирический элемент органически вошел в повествование о мужицком царстве, например, в диалоге двух героев он выступает в виде сопоставления увиденного с тем, что было раньше: «Смотри сам, что за богатыри да красавицы по полю расхаживают... А потому — жизнь хорошая». Другой герой на это замечает: «Эх, кабы да такие молодцы да у нас — всех бы царь в солдаты забрал! — Что ты, господь с тобой! Типун тебе на язык за такие слова. Известно царь. В раззор разорит нашего брата-мужика своими войнами душегубными» (297). Старик, который сопровождает мужиков по мужицкому царству, «при царе еще мыкал горяшкочко» и помнит как «кровь-то мужицкую зря проливали на потеху царскую» (297).

Подобное же осуждение существующего социального строя звучит и в словах сказочника Филата; распрощавшись с новыми знакомыми, он пошел, как сам говорит, «опять туда, где осталось много горя-горького да бедности, поборов да лихости всякой, где есть царь, и баре, и бесстыжество, и грабеж во всю ивановскую» (с. 302).

Провожая Филата, старик говорит ему: «Неужто самим без бар да купцов не управиться, неужто без их милости нашему брату — мужику помирать придется?» (298). Эти слова запали в душу Филата, но он не знал, как можно устроить такую

жизнь. Наконец старый пасечник Трофим показал ему коллективную оборону пчел от напавшего на них медведя: «Поднялись все разом да целой тучей облепили медведя... покедова не умурили медведя, мои пчелы не отставали» (303). Это был ответ пасечника на вопрос Филата, «как помочь беде мужицкой, горку его вековечному» (300).

Таким образом, в «Сказке дяди Филата» налицо все типичные элементы композиции сказки-утопии. Изменилось только соотношение между отдельными компонентами, сильнее проявился утопический характер представлений автора, стилю сказки в большей мере свойственны просторечье и лексика разговорной крестьянской речи.

Подобная же структура свойственна и «Сказке о четырех братьях» Л. Тихомирова, с той только разницей, что элемент научного предвидения и научной фантастики в ней выражен слабее. Наиболее интенсивно этот писатель использует сатиру, создавая острые зарисовки современного быта и нравов.

Сатирический элемент преобладает и в «Белом старичке» Н. Н. Златовратского. В. К. Архангельская справедливо рассматривает это произведение как «легенду социально-утопического содержания»<sup>27</sup>. Герой произведения Белый старичок воплощает народную мечту о появлении заступника за обездоленных. Он появляется всегда там, где «текут-шумят, что реки, слезы горькие, откуда с делом стонет горе тяжкое...» Он идет и призывает народ переделит поровну землю-матушку, «всему царству порядок строить, правду укреплять»<sup>28</sup>.

Единообразие композиции названных выше произведений является достаточным основанием говорить об устойчивости композиции жанра утопии. Ее обязательными компонентами являются сатирическое изображение действительности, проникнутое пафосом неприятия народом существующего строя, образ будущего народного государства, наличие фантастики. Только совокупность всех этих элементов создает жанр утопии.

Жанр сказки-утопии был популярен у писателей-народников. Это объясняется потенциальными возможностями самого жанра, позволяющего свободно взаимодействовать литературной и фольклорной традициям.

Сюжет таких сказок, как правило, носит не традиционный характер, но в него свободно включаются традиционные сказочные мотивы, сказочные традиционные образы, более того, даже нетрадиционные герои получают функции традиционных сказочных персонажей.

Создавая образ государства будущего, авторы пропагандистских сказок учитывали традиции утопического романа и народ-

<sup>27</sup> В. К. Архангельская. Указ. работа.

<sup>28</sup> Там же, с. 139.

ной утопической легенды, выражая свое, типично народническое, представление о социализме и путях его достижения.

Не все пропагандистские сказки имеют форму сказки-утопии. Среди них немало произведений, в сюжетах которых нет ничего сказочного — ни мотивов, ни сказочных традиционных героев, ни картины «мужицкого рая». Их жанровая природа нуждается в специальном уточнении.

## ЕСТЕСТВОИСПЫТАТЕЛЬ И ПОЭТ

«В Гете рядом с поэтом прекрасно уживался естествовед», — заметил Чехов в одном из писем (XIV, 368)<sup>1</sup>. Это можно сказать и о самом Чехове, но в несколько ином смысле. Он не оставил, подобно Гете, сочинений по геологии, ботанике, зоологии, физике. Естественнонаучную объективность, строгость в исследовании жизненных явлений, исключаящую любые формы субъективистского произвола и приукрашивания, Чехов проявлял не в научных работах, а в рассказах, очерках, повестях, драмах. Недаром с именем Чехова у нас связывается представление об одном из самых «последовательных», «резвых» реалистов.

Но в его писательском восприятии мира (а следовательно, и в его художественном методе) стремление к строгой, чисто научной достоверности наблюдений и обобщений сочеталось с резким отталкиванием от окружающего, с поэтической мечтой об иной действительности. В душе Чехова (а значит и в его произведениях) со сдержанным, скрупулезно объективным «писателем-ученым» ужився беспокойный мечтатель-поэт, тоскующий романтик. Но мирным («прекрасным») это сожительство нельзя назвать: реалист оттеснял на задний план романтика, стараясь «не давать ему хода». Органическое сочетание романтизма и реализма, «поэзии» и «прозы» — характернейшая особенность поэтики Чехова.

### 1

Знавшие Чехова или писавшие о нем «по свежим следам» порой отмечали в его облике что-то «базаровское» или «писаревское» — черты твердой и сильной «критически мыслящей лич-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее произведения и письма Чехова цитируются по 20-тому собранию сочинений (М., 1944—1951). Первая цифра означает том, вторая — страницу.

ности». Кое-кто видел в нем прежде всего мужественного аналитика, бесстрашного исследователя фактов, отвергающего всякие «возвышающего обманы», умеющего до конца идти по пути трезвого познания жизни. Вот каким запомнился Чехов Репину: «Положительный, трезвый, здоровый, он мне напоминал тургеневского Базарова... Тонкий, неумолимый, чисто русский анализ преобладал в его глазах над всем выражением лица. Враг сантиментов и выпренных увлечений, он, казалось, держал себя в мундштуке холодной иронии и с удовольствием чувствовал на себе кольчугу мужества»<sup>2</sup>.

Первый биограф Чехова А. Измайлов, в книге которого («А. П. Чехов», 1916) порой встречаются небезынтересные наблюдения и оценки, заключает ее следующими строками:

«Почти в год рождения Чехова молодой критик, властитель дум своего поколения, рисовал соблазнительный для современников образ «мыслящего реалиста», нового человека, честного и сильного, презревшего и предрассудки, и немощное красноречие отцов... Почти одновременно другой ярко талантливый разночинец, Помяловский, спрашивал в своем «Молотове»: «Знаете ли вы, что значит честно мыслить, не бояться своей головы, своего ума, смотреть в свою душу не подличая, а если не веришь чему, то так и говорить, что не веришь, и не обманывать себя?». В очень значительной мере Чехов воплотил мечту старших писателей, давши не книжный тип реального человека 90-х годов в такой яркости, в какой он оказался просмотренным нашей беллетристикой. Идеалистам сороковых годов, пожалуй, не о чем было бы говорить с Чеховым, но Помяловский и Писарев увидели бы его и возрадовались»<sup>3</sup>.

Современников поражала особая реалистическая достоверность чеховских писаний, их «адекватность» изображаемому.

По свидетельству А. Гольденвейзера, Л. Толстой говорил: «У Чехова все правдиво до иллюзии, его вещи производят впечатление какого-то стереоскопа» (1900)<sup>4</sup>.

Позже немецкий литературовед Траутманц, также считая одной из существеннейших черт творчества Чехова особую «близость к действительности», заявлял: «Среди всех значительных русских писателей его творческий метод наиболее приближается к творческому методу настоящего ученого»<sup>5</sup>.

Для суждений о Чехове как о «писателе-ученом» богатый материал представляют его высказывания и особенно его писательская практика. Общеизвестно, каким ореолом была окружена в его глазах наука и в первую очередь естествознание.

<sup>2</sup> Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954, с. 110—111.

<sup>3</sup> Там же, с. 582—583.

<sup>4</sup> А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. I. М., 1922, с. 38.

<sup>5</sup> Траутманц. Тургенев и Чехов. Лейпциг, 1948, с. 53.

Конечно, сам Чехов стоит за славословием науке, вложенным в уста старого профессора из «Скучной истории»: «Испуская последний вздох, я все-таки буду верить, что наука — самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека, что только ею одной человек победит природу и себя» (VII, 236).

Поскольку и естествознание и литература изучают (хотя и с разных сторон) человека и его поведение, Чехов неоднократно проводит аналогию между ними и высказывает догадку о возможном научном, эвристическом значении писательской интуиции для «человековедения». В черновом (неотправленном) варианте одного из писем Чехова к Григоровичу (1887) мы читаем: «...чутье художника стоит иногда мозгов ученого... то и другое имеют одни цели, одну природу и ...может быть со временем при совершенстве методов им суждено слиться вместе в гигантскую чудовищную силу, которую трудно теперь и представить себе». Далее в письме говорится о «способности художников опережать людей науки»<sup>6</sup>.

Аналогичные мысли выражены в другом письме Чехова: «И анатомия и изящная словесность имеют одинаково знатное происхождение, одни и те же цели...» (А. Суворину от 15 мая 1889 г., XIV, 368). Чехов полагал, что писатель, изображая поведение человека, должен опираться не на легковесные домыслы школьной психологии, а на твердые материалистические основы естествознания — очевидно имея в виду в первую очередь психиатрию и физиологию. Он пишет Суворину о П. Бурже: «Он так полно знаком с методом естественных наук, так его прочувствовал, как будто хорошо учился на естественном или медицинском факультете. Он не чужой в той области, где берется хозяйничать... Что же касается книжной ученой психологии, то он ее так же плохо знает, как лучшие из психологов. Знать ее — все равно, что не знать, так как она не наука, а фикция — нечто вроде алхимии, которую пора уже сдать в архив» (письмо от 7 мая 1889 г., XIV, 359—360).

Свою исповедь «писателя-ученого» Чехов наиболее четко изложил — уже к концу своей деятельности — в известном письме от октября 1899 г. к профессору-невропатологу Россолимо, с которым когда-то вместе учился на медицинском факультете Московского университета: «Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня как для писателя может понять только тот, кто сам врач; они имели также и направляющее влияние, и, вероятно, благодаря близости к медицине мне удалось избегнуть многих оши-

<sup>6</sup> Цитируется по сб.: Русские писатели о литературном труде, ч. 3. М., 1955, с. 338.

бок. Знакомство с естественными науками, с научным методом всегда держало меня настороже, и я старался, где было возможно, соотноситься с научными данными, а где невозможно — предпочитал не писать вовсе» (XVIII, 243—244).

Чехов говорит тут, собственно, о двух разных вещах: с одной стороны, о прямой помощи, которую медицинские науки (очевидно, в первую очередь физиология, невропатология, психиатрия) непосредственно оказали ему при описании и объяснении человеческого поведения, при изображении таких психофизиологических состояний, которые не привлекли бы его внимания, не будь он врачом («значительно раздвинули область моих наблюдений»). С другой стороны, — о чем-то гораздо более широком: о «направляющем» и «сдерживающем» влиянии научного метода вообще, о стремлении «соотноситься с научными данными». Здесь речь идет, очевидно, уже не о психофизиологии, а о подходе к жизненным явлениям вообще, о человековедении и обществоведении в самом широком смысле слова.

Как же конкретно проявилось в творческой практике Чехова то, о чем он писал Россолимо?

В середине 1880-х годов, вскоре после получения врачебного диплома, Чехов создает несколько рассказов, которые можно назвать «медицинскими». Это, например, «В аптеке» (1885), «Тиф» (1887). В них присутствует творческое воображение, полностью соблюдены требования художественности. Но по существу это психофизиологические этюды, не претендующие на нечто большее, чем изображение болезней и больных: писатель ставит своей целью проследить изменения в нормальных человеческих ощущениях, восприятиях, чувствах, вызываемые горячей (Свойкин в первом рассказе) или сыпным тифом (Климов во втором). «Historiae morbi» эти яркие и образны, в центре их, конечно, психика больного, а не процессы, протекающие в его организме. Но пером Чехова тут водит прежде всего квалифицированный терапевт, прекрасно понимающий, какие именно патологические отклонения, характерные для горячки или сыпного тифа, лежат в основе тех или иных психических состояний.

Так, в рассказе «Тиф» Чехов со всей компетентностью врача фиксирует противоестественные эмоции, внезапно возникающие у заболевшего сыпным тифом поручика Климова (беспричинная ненависть к соседу по вагону). Горячное состояние, овладевающее больным, искусно передано посредством таких ощущений его, как блуждание мыслей «вне черепа», «головная муть», непрерывное чередование впечатлений: Климов то и дело впадает в забытие и помнит только то, что выводит его из забытия, поэтому ему и кажется, что время летит слишком быстро, что различные зрительные и слуховые восприятия следуют друг за другом без перерыва.

Отдавая должное этим опытам Чехова в жанре «медицинского рассказа», следует сказать все же, что и Климов, и Свойкин скорее «пациенты», чем литературные персонажи. Их чувства и ощущения не слагаются в единую совокупность психологических черт — в человеческий характер, а уж тем более в общественный тип. Впоследствии, в 1895 году Чехов писал Е. Шавровой: «Лично для себя я держусь такого правила: изображать больных лишь постольку, поскольку они являются характерами или постольку они картинны» (VI, 226).

Действительно, больных Чехов изображал и после 1887 года<sup>7</sup> — с еще более глубоким психофизиологическим проникновением в «историю болезни», но больные эти — Васильев из «Припадка», Громов из «Палаты № 6», Коврин из «Черного монаха», Гусев из одноименного рассказа и др. — уже конкретные индивидуальности, мастерски очерченные характеры, а некоторые — и замечательно выписанные общественные типы.

Заболевание Громова манией преследования с точки зрения психиатрической мотивировано с исчерпывающей полнотой и убедительностью. «Анамнез», представленный доктором Чеховым, объемлет все: и данные об отце больного и о полученном им воспитании; и сведения о его конституции — слабой, болезненной; и характеристику тяжелых условий его жизни в период, предшествовавший заболеванию (горести и невзгоды, испытанные после смерти брата и отца); и отрицательное отношение его к окружающей среде, которой он чуждался; и даже такую третьестепенную деталь, имеющую, однако, значение в глазах медика: «дома у себя он читал всегда лежа».

Столь же точен, столь же верен естественнонаучному методу Чехов при описании истории заболевания Громова, когда он отмечает все усиливающиеся патологические симптомы, в конечном счете приведшие его в палату № 6. Не случайны, например, встреча с арестантами, вызвавшая у Громова первые болезненные страхи, приурочена к печальному осеннему утру, когда Громов шлепал по грязи в переулках и «настроение» у него было мрачное, как всегда по утрам».

Но в то же время Громов — четко индивидуализированный характер. Присущие ему психологические черты (нравственная чистота, деликатность, искренность; страстное свободолюбие; строгая принципиальность взглядов и оценок и т. д.) находят последовательное выражение в спорах с Рагиным, во всем поведении его в палате № 6.

---

<sup>7</sup> Вопросы об изображении болезней и больных у Чехова в чисто медицинском плане касался ряд авторов. См., например, книгу И. М. Гейзера «Чехов и медицина» (М., 1954), ряд работ Е. Б. Меве. Нас же интересует иное: чеховские мотивировки человеческого поведения как материал для суждений о художественном методе и стиле Чехова.

Мало того. Невозможно сомневаться в том, что Громов, по замыслу Чехова, — общественный тип в самом точном значении этого слова: в нем воплощены некоторые важные стороны русской действительности 1880—1890 гг. В соответствии с общим идейным замыслом повести Громов — неспособный к упорной борьбе с силами зла, но до самого конца не примиряющийся с ними, сохраняющий верность идеалам 1860-х годов («старые, но еще не допетые песни...»), представлен трагической жертвой безвременья. Он не наделен сильной волей, высокой сопротивляемостью, но содержание его горячечного бреда вскрывает глубинные, уже не подведомственные медицине истоки его мании преследования: «Говорит он о человеческой подлости, о насилии, попирающем правду, о прекрасной жизни, какая со временем будет на земле, об оконных решетках, напоминающих ему каждую минуту о тупости и жестокости насильников... Воссияет заря новой жизни, восторжествует правда, и — на нашей улице будет праздник» (VIII, 110 и 131). Так самый психоз Громова, с естественнонаучной точностью изображенный в повести, обретает важнейший общественный смысл, перерастая из частного психиатрического «случая» в симптом и проявление тяжелого социально-политического недуга, поразившего целую страну.

Поведение Рагина мотивировано с естественнонаучной точки зрения не менее убедительно, чем поведение Громова. Требовалось глубокое проникновение в психику таких, как Рагин, чтобы найти те склонности и привычки, те маленькие слабости его, которые с такой легкостью и естественностью делают возможным парадоксальное превращение беззаботно философствующего начальника больницы в несчастнейшего из ее пациентов — узника палаты № 6. Но закономерность и неизбежность подобной зловещей метаморфозы устанавливает в повести, конечно, не Чехов-врач, а Чехов-социолог. Ведь это ему принадлежит замечательное социальное обобщение: «Кто не борется с общественным злом и поддерживает его своим квинтэзисом, тот сам неизбежно становится его жертвой».

Создателя «Палаты № 6» можно безошибочно назвать «строго соображающимся с научными данными». Но обществовед, социальный мыслитель подчиняет в ней своим целям и оттесняет на задний план медика-психиатра и психофизиолога.

Васильев из рассказа «Припадок» — «молодой человек гаршинской закваски, недюжинный, честный и глубоко чуткий» (XIV, 168), многим напоминает Громова. И его переживания мотивированы двояко: с одной стороны, показана их психологическая (психиатрическая) обусловленность, с другой — раскрыт их широкий общественный смысл.

Д. Григорович с полным основанием писал Чехову: «С первых страниц видно, что Васильев в высшей степени нервная, болезненно впечатлительная натура... Припадок... подготовля-

ется постепенно с замечательным искусством; чувствуешь, что Васильев неизбежно кончит чем-нибудь трагическим». Само описание припадка — свидетельство не только мастерства Чехова-писателя, но и компетентности Чехова-психолога, Чехова-врача. «Мне, как медику, кажется, что душевную боль я описал правильно, по всем правилам психиатрической науки» (XIV, 230), — заметил Чехов, отсылая А. Плещееву в ноябре 1888 г. рассказ для напечатания в сборнике «Памяти В. М. Гаршина».

Но и душевная боль Васильева — лишь сигнал, лишь порождение и отражение чего-то неизмеримо более значительного — великого социального зла: узаконенной, регламентированной торговли женским телом. «Отчего у Вас в газете ничего не пишут о проституции? — спрашивал Чехов А. С. Суворина, сообщая ему об окончании «Припадка». — Ведь она страшнейшее зло. Наш Соболев переулочек — это рабовладельческий рынок» (XIV, 229).

Подлинно научным проникновением в человеческую психологию отмечен «Черный монах». И здесь возникновение у Коврина болезненных галлюцинаций подготавливается постепенно, шаг за шагом, с замечательным мастерством. Коврин утомился и расстроил себе нервы — узнаем мы уже из первых строк. В последующем описании имения Песоцких, конечно, не случайно говорится, что старинный парк был «угрюм и строг», что под крутым обрывом у реки «нелюдимо блестела вода» и «было такое настроение, что хоть садись и балладу пиши»; что декоративная часть сада — с ее «причудами, изысканными уродствами и издевательствами над природой» производила «сказочное впечатление». Эти повседневные соприкосновения с миром таинственного, сказочного, очевидно, составляют необходимый фон, на котором в болезненном воображении Коврина впоследствии и возникает закономерно фигура черного монаха.

Переходя к описанию дня, когда Коврин впервые видит галлюцинацию, Чехов считает нужным сообщить читателю о его «нервной и беспокойной» жизни в имении — усиленных умственных занятиях, постоянной бессоннице, злоупотреблении вином и сигарами; о музыке и пении, которые он «с жадностью» слушает, «изнемогая» от них. Рассказу Коврина о легенде не случайно предпослана сцена разучивания серенады Брага: серенада кое-чем предваряет содержание легенды.

Рассказывая о черном монахе Тане, Коврин еще называет легенду «странной, ни с чем не соотносящейся», отмечает несоответствие его видений законам оптики. Но в то же время он говорит, что «по смыслу легенды, черного монаха мы должны ждать не сегодня — завтра» и признается, что она не выходит у него из головы. От этого настороженного ожидания до галлюцинации — уже только один шаг. И как разносторонне и убедительно

тельно мотивирует Чехов этот последний шаг к психозу, показывая влияние самых разнообразных впечатлений — зрительных, слуховых, обонятельных, самых различных ассоциаций, действующих в одном направлении на разгоряченное воображение Коврина (VIII, 270—271).

И история Коврина нечто неизмеримо большее, чем воплощенная в художественную форму история душевного расстройства. То важное и большое, что заключено в этой повести (мы еще вернемся к ней в дальнейшем изложении), имеет, правда, не социальный, а философский смысл. Но и оно выходит далеко за рамки художественного изображения психических явлений.

Интересы Чехова-естествоиспытателя, конечно, не ограничиваются подобными патологическими случаями. Говоря о Чехове как о писателе-ученом, мы имеем в виду нечто гораздо более широкое: стремление его научно подойти к человеческой психике и к человеческому поведению вообще — связать их с объективными критериями, с некоторыми постоянными состояниями человека; по возможности опереть анализ переживаний, чувств, поступков на научные (психофизиологические) данные с одной стороны, на факторы социального порядка — с другой. Очевидно, по мысли Чехова, именно при таком подходе к изображению человека «чутье художника» и «мозги ученого» могут «слиться вместе» в единую могучую силу, интуиция писателя может приобрести научное, эвристическое значение.

Возьмем рассказ «Именины». В нем писатель стремился правдиво и точно воспроизвести особые душевные состояния, связанные с психофизиологией беременности и родов. Смена переживаний и чувств Ольги Михайловны (прослеживаемая с чисто научной скрупулезностью) целиком объясняется тем, что ей приходится подавлять желания и мысли, связанные с ее положением, и целый день принуждать себя, фальшивя и притворяясь перед гостями и мужем. Чехов впоследствии заметил в одном из писем: «Своими «Именинами» я угодил дамам. Куда ни приду, везде славословят. Право, недурно быть врачом и понимать то, о чем пишешь. Дамы говорят, что роды описаны верно» (XIV, 283).

В рассказе «Спать хочется» затронута психофизиология сна. Чехов живо интересовался природой сна и сновидений и подходил к ней с научно-материалистических позиций. «Мне кажется, что мозговая работа и общее чувство спящего человека переданы Вами замечательно художественно и физиологически верно» (XIII, 279), — пишет он в феврале 1887 г. Григоровичу по поводу напечатанного им в «Русской мысли» отрывка «Сон Карелина» и развивает далее ряд мыслей об отражении в снах физиологических ощущений спящего (например, ощущений холода и тепла).

В рассказе «Спать хочется» показано, как в сонных грезах несчастной Варьки, старающейся бодрствовать, но неудержимо впадающей в сон, причудливо комбинируются и сплетаются воедино зрительные и слуховые восприятия, реакции на внешние раздражения (побой хозяйина), воспоминания о прошлом. Тяга ко сну представлена физиологически неодолимой силой, окрашивающей все стремления и чувства девочки. Именно эта неодолимая сила убедительно мотивирует финал рассказа.

Чехову принадлежит большой цикл произведений о детях («Детвора», «Гриша», «Васька», «Событие», «Кухарка жепится», «Беглец», «Дома» и др.). Вряд ли можно сомневаться в том, что их объединяет стремление проникнуть в детскую психологию, объяснить ее в соответствии с естественнонаучными данными. Что касается, например, рассказа «Гриша», то известно, что Чехов написал его на отвлеченно-познавательную тему, предложенную В. Билибиным: «Психология ребенка, маленького (2—3—4 лет)». Рассказ изобилует описаниями специфических детских ощущений и восприятий<sup>8</sup>.

Пожалуй, самый значительный из рассказов этой группы — «Дома». Здесь Чехов-художник ставит и решает общие вопросы детской психологии и одновременно проблемы педагогики. Чехов приходит к важному выводу о том, что мотивы отвлеченной логики и отвлеченной морали, вполне убедительные для взрослых, не властны над детским сознанием. Самым эффективным средством воспитательного воздействия в рассказе признается апелляция к любви и красоте, составляющим главное в душе ребенка.

Художественными исследованиями зоопсихологии являются рассказы Чехова о животных — «Каштанка», «Белолобый». В. Л. Дуров утверждал, что в «Каштанке» использованы совершенно конкретные реалии — история рыжей дрессированной собаки Каштанки, сообщенная им Чехову<sup>9</sup>. В этих рассказах претворены в образную форму мотивы поведения животных (собаки, кошки, гуся, волчицы), их представления, ассоциации, способы реагирования на внешние раздражения.

Та же «исследовательская» установка явственно ощущается в рассказе «Скука жизни», посвященном психологии старости. Это видно уже из многозначительного и пространного эпиграфа: «По наблюдениям опытных людей, нелегко расстаются со здешней жизнью и старцы (курсив Чехова. — Ф. Е.); при этом они нередко обнаруживают свойственные их возрасту скупость и жадность, а также мнительность, малодушие, строптивость, неудовольствие и т. д.». Сюжет в рассказе отсутствует — его заме-

---

<sup>8</sup> Чехов писал потом Билибину: «Гриша» — Ваша тема. Помните. Merci» (XIII, 200).

<sup>9</sup> В. Л. Дуров. Мои звери. М., 1927, с. 59.

няет описание повседневного времяпрепровождения персонажей (стариков Лебедевых), их занятий и «увлечений». Весь этот иллюстративный материал нужен Чехову для того, чтобы с большим искусством сердцаевода и тонким аналитическим чутьем естествоиспытателя проанализировать и продемонстрировать характерные черты и привычки стариков. Ни завязки, ни развязки в «Скуке жизни» нет. Происшествия, которыми начинается и завершается рассказ, лишь обозначают собой хронологические границы повествования: они охватывают жизнь Лебедевой с момента смерти ее дочери до смерти мужа.

Задача изображения старости, характерных для нее дум, чувств, дел, несомненно, входила и в творческий замысел «Скучной истории». Но переживания Николая Степановича в конечном итоге кристаллизовались в ощущении бессмысленности подходящей к концу жизни, не озаренной светом «общей идеи», и мысль о необходимости «общей идеи» — «бога живого человека» подчинила себе и оттеснила на задний план тему старческой психологии<sup>10</sup>.

В ряде случаев Чехов ставил перед собой задачу показать, как те или иные условия внешней среды — социально-бытовые факторы определяют психический склад человека, мотивируют его поведение — и тогда перед нами своеобразные социологические этюды в художественной форме. Возьмем рассказ «Почта» (1887). При беглом чтении неясно, что хотел сказать Чехов этой бесфабульной историей о том, как в холодную осеннюю ночь почтовая тройка совершала путь от городского почтового отделения до железнодорожной станции. Фигуры едущих очерчены довольно эскизно и если что и описывается подробно, так это испытанные ими ощущения холода и сырости.

Тем более значительным представляется авторский замысел, когда проникаешь в него. Чехов хотел показать, как подобные поездки с почтой на протяжении многих лет и связанные с ними впечатления и переживания постепенно сформировали характер почтальона, ставшего угрюмым и злым на все окружающее — «на людей, на нужду, на осенние ночи».

Самое значительное, самое ценное произведение этого плана — «Мужики». В центре внимания Чехова, конечно, не Николай Чикильдеев с семьей, приехавшие из Москвы в родную деревню, и не кто-нибудь из обитателей ее порознь, но жуковские мужики в совокупности — как собирательный образ, как

---

<sup>10</sup> Небезынтересно, что сам Чехов отмечал наличие в своих произведениях естественнонаучного (по его терминологии — «медицинского») начала. В 1889 г., спрашивая у П. И. Чайковского разрешения посвятить ему сборник «Хмурые люди», Чехов писал, что в рассказах сборника «художественные элементы густо перемешаны с медицинскими» (XIV, 411). В сборник вошли: «Неприятность», «Почта», «Володя», «Княгиня», «Беда», «Спать хочется», «Холодная кровь», «Скучная история», «Припадок», «Шампанское».

особый «социальный вид», сложившийся под воздействием определенных внешних условий. Обобщающие, суммарные характеристики господствуют в повести над индивидуальными, подчиняют их себе — как частные проявления общего социального неустройства. Сообщаемое о матери и отце Николая, о его брате и невестках, несмотря на всю конкретность и яркость индивидуальных зарисовок, приобретает свою настоящую характерность, свой подлинный бес и звучание лишь при соотнесении с целым — с общей картиной деревенской жизни.

Глубокий социологический смысл созданных Чеховым образов жуковских крестьян окончательно проясняется в заключительных главах, где повествование все более принимает форму почти открытых авторских размышлений и обобщений. Со всей строгостью исследователя (и вместе с тем со всей горечью демократа-народолюбца) Чехов фиксирует и невыносимые условия существования крестьянства («ужасная, безысходная нужда... тяжкий труд... жестокие зимы, скудные урожаи, теснота», притеснения и эксплуатация со стороны тех, «которые богаче и сильнее») и неизбежно порождаемые этими условиями дикие, грубые нравы и другие печальные стороны мужицкой психологии. Неудивительно, что «Мужики» явились замечательным вкладом не только в русскую художественную литературу, но и в познание дореволюционного общественного строя России, что повесть Чехова была принята на вооружение марксистской критикой в ее борьбе с «жалким морализованьем народников».

Сколь сильны были в Чехове интересы исследователя-социолога, можно судить по «Острову Сахалину». Здесь ученый-обществовед оттеснил беллетриста далеко на задний план. Правда, многое выдает в авторе очерков о Сахалине выдающегося мастера художественного слова: и ряд пейзажей, и подлинно художественные образы некоторых исследователей острова (например, адмирала Невельского), и, прежде всего, ряд зарисовок каторжан и ссыльно-поселенцев (бродяги Красивого, Софьи Блювштейн — Золотой ручки и др.). Но главное значение очерков Чехова в другом — в научной достоверности и точности, с которыми в них освещена жизнь сахалинских каторжан и ссыльных и аборигенов Сахалина. «Остров Сахалин» — вполне весомый вклад в демографию, социальную гигиену, тюремоведение конца XIX века. В очерки вложил свою лепту и естествовик, и врач-гигиенист, но больше всего — исследователь общественных отношений.

## 2

Тот Чехов, о котором мы пока писали — естествоиспытатель и обществовед, — поступал вполне последовательно, когда со всем ригоризмом воинствующего реалиста так излагал свое писательское credo:

«Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная... Литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель; он человек обаянный, законтрактованный сознанием своего долга и совестью... Как ему ни жутко, он обязан бороться свою брезгливость, мараить свое воображение грязью жизни... Для химиков на земле нет ничего нечистого. Литератор должен быть так же объективен, как химик; он должен отрешиться от житейской субъективности и знать, что навозные кучи в пейзаже играют очень почтенную роль, а злые страсти так же присущи жизни, как и добрые» (XIII, 262—263). Выполняя этот долг литератора, «мараля воображение грязью жизни», автор «Скучной истории», «Палаты № 6», «Мужиков» воссоздал образ «подмороженной» самодержавием, нищей страны, на которую тяжелую печать наложили бескультурие, гнет привилегированных классов, торжество реакции, атмосфера безвременья и общественной пассивности. Из всех современных ему писателей Чехов с наибольшей разносторонностью и правдивостью изобразил этот — сумеречный — облик своей родины 1880—1890 годов.

Однако вряд ли кто решится утверждать, что этим ограничивается смысл и значение творчества Чехова. Чехов мечтал о «новых формах жизни, высоких и разумных, накануне которых мы живем, быть может, и которые предчувствуем иногда» («У знакомых»), и эти мечты становились зачастую своеобразной призмой, сквозь которую преломлялись для писателя явления действительности. Но когда Чехов касался процесса перехода к этим «новым формам», он рисовал его в нарочито неопределенных, туманных, можно сказать, заведомо ирреальных чертах. Вспомним, например, рассуждения Королева в «Случае из практики» или художника в «Доме с мезонином». Конкретных реально обоснованных мостков между неприглядной действительностью и ослепительно прекрасным будущим в художественном мире Чехова не существовало.

Чеховские мечты о «свободе от силы и лжи», о человеке, в котором «все прекрасно», о «небе в алмазах» — смутные и неясные, но не оставлявшие зрелого Чехова, никак не могли ни вступить в симбиоз, в конкретно-историческую связь с реальностью и в какой-то мере примирить писателя с нею, ни получить широкого раскрытия в его творчестве методами строго реалистического письма. Мир идеала и мир действительности оказывались по существу несоединимыми и непримиримыми — лежащими в разных плоскостях.

Эта разобщенность «сущего» и «должного» в сочетании с идейным максимализмом и бескомпромиссностью Чехова, с абсолютным характером его идеалов и обуславливали неизбежность вторжения романтического начала в его творчество.

Романтическая стихия не определяет у Чехова действительной картины мира, но она как бы подспудно омывает ее. Она контрастно противопоставляет будням повседневности как своего рода «высшая действительность» — то есть как достижимая и близкая возможность, единственно достойная человека и иногда смутно дающая о себе знать уже сейчас — где-то за «печенегами» и «человеками в футлярах», за Ионычами и селом Уклеевым. Эта стихия настойчиво заявляет о себе в чеховских раздумьях и картинах, говорящих о счастье, правде, красоте, потаенно сокрытых в мире, и самый образ мира иногда начинает как бы двойиться под пером «трезвейшего из реалистов».

Мечты об иной действительности слишком много значили для Чехова. Ведь он был не только естественным испытателем, но и поэтом, не только автором «Скучной истории», стремившимся уподобиться химику по объективности изображения жизни, но и создателем «Степи», лирико-философских новелл, новаторских драм, главной темой которых как раз и был мучительный разрыв между реальностью и мечтой. Кроме «сумеречной» России Чехов знал и иную — «прекрасную суровую Родину», кроме «хмурых людей» и «скуки жизни» он лицезрел правду и красоту как «главное в человеческой жизни» («Студент»).

Поэтом Чехова величали и его «крестные отцы» Григорович и Плещеев, и те, кто писал о нем после его смерти — Бунин, Горький, Станиславский, хотя он за всю жизнь не напечатал ни одной стихотворной строки. Нужно ли доказывать, что гордое звание поэта было действительно заслужено тем, кто написал «Дом с мезонином», «Даму с собачкой», «Скрипку Ротшильда»?

И так ли уж далек был Чехов от поэзии в узком смысле слова? Присмотримся к описанию первого снега в «Припадке», описанию, которым восхищался Григорович и которому придавал значение и сам Чехов (см. его письмо А. С. Суворину от 23 декабря 1888 г., XIV, 257)<sup>11</sup>.

«Недавно шел первый снег, и все в природе находилось под властью этого молодого снега. В воздухе пахло снегом, под ногами мягко хрустел снег, земля, крыши, деревья, скамьи на бульварах — все было мягко, бело, молодо; и от этого дома выглядели иначе, чем вчера, фонари горели ярче, воздух был прозрачней, экипажи стучали глуше, в душе вместе со свежим, легким морозным воздухом просилось чувство, похожее на белый, молодой, пушистый снег» (VII, 174).

<sup>11</sup> Видимо, первый снег всегда вызывал у Чехова сильные эмоции. Через год, 7 ноября 1889 г. он пишет А. С. Суворину: «В Москве выпал снег и у меня теперь на душе такое чувство, какое описано Пушкиным — «Снег выпал в ноябре, на третье в ночь... В окно увидела Татьяна...» и т. д. (XIV, 431).

Это напоминает лирическое стихотворение не только по запечатленным образам и чувствам: тут явственно ощущаются элементы внутренней координации и ритмизации. В композиции процитированного отрывка нетрудно обнаружить правильные повторы — в ряде случаев чередуются словосочетания, параллельные по смыслу и идентичные по интонационно-синтаксическому строю. Конечно, не случайно, что все четыре простых предложения, составляющие начало отрывка, кончаются словом «снег». Чеховское стихотворение в прозе (оно имеет не меньше прав на такое наименование, чем известные тургеневские миниатюры) так и просится в стихотворные строки:

### ПЕРВЫЙ СНЕГ

Недавно шел первый снег,  
И все в природе  
находилось под властью  
этого молодого снега.  
В воздухе пахло снегом,  
Под ногами мягко хрустел снег,  
Земля, крыши, деревья, скамьи на бульварах —  
Все было мягко, бело, молодо,  
И от этого дома выглядели иначе, чем вчера,  
Фонари горели ярче,  
Воздух был прозрачней,  
И в душу  
вместе со свежим, легким морозным воздухом  
Просилось чувство,  
похожее на белый, молодой, пушистый снег<sup>12</sup>.

Кажется, никто из русских писателей так не «наступал на горло собственной песне», как Чехов. И все же стихия лиризма — «подавляемого», «скрываемого», проникающего в повествование лишь «тайком», овевает собой и преображает все его зрелое творчество. Прямое вторжение авторских чувств и оценок в речь повествователя, конечно, исключалось всей системой чеховской поэтики. Чехов-лирик, Чехов-поэт вступал в произведение «с заднего крыльца», лишь как бы подключаясь к переживаниям персонажей. Это было связано обычно с применением несобственно-прямой речи и особым обобщенно-личных и безличных глагольных форм<sup>13</sup>. Но эти редкие, мимолетные, едва уловимые лирические пассажи тем более волнуют и впечатляют: в них, без ущерба для строгой объективности повествования, выражена

<sup>12</sup> Ритмизированные «куски» можно найти и в других произведениях Чехова, например, в «Степи».

<sup>13</sup> Более подробно обо всем этом см. в написанном нами разделе о Чехове в 8 главе III тома «Истории русской литературы» в трех томах под общей редакцией Д. Д. Благого. М., 1964, с. 676—677.

вся сила осуждения Чеховым существующего, вся страстность его стремления к иной действительности. Достаточно напомнить о значении и эмоциональном воздействии на читателя лирических восклицаний и размышлений в таких написанных со всей «объективностью химика» произведениях как «Мужики» и «В овраге».

Не раз в зрелом творчестве Чехова появляется в разных обликах романтический герой — исключительный, необыкновенный, резко противопоставляемый «хмурым людям», окруженный ореолом явного авторского сочувствия и восхищения. Таков например, образ путешественника Пржевальского из газетного очерка (1888), высоко поднятый над повседневной действительностью, которую «обуяли лень, скука жизни и неверие». Пржевальский — один из редчайших «подвижников», воплощающих собой «высшую нравственную силу», «самый поэтический и жизнерадостный элемент общества». Та же романтика подвига и высшей нравственной силы (очевидно, очень дорогая сердцу Чехова) характерна для образа безымянного врача из «Расказа старшего садовника».

Романтическим героем совершенно иного типа, но еще резче противопоставленным «скуке жизни», является конокрад Мерик («Воры»). Пафос этого образа — пафос вольной волюшки, душевной широты и силы, переворачивающей вверх дном привычные нормы и критерии. Н. К. Пиксанов, первым обративший внимание на «необычный для Чехова» образ Мерика, резонно заметил, что в нем есть что-то от «беспокойных героев ранних рассказов Горького»<sup>14</sup>.

Фельдшер Ергунов размышляет в рассказе «Воры»: «К чему на этом свете доктора, фельдшера, купцы, писаря, мужики, а не просто вольные люди? Есть же ведь вольные птицы, вольные звери, вольный Мерик, и никого они не боятся, и никто им не нужен. И кто это выдумал, кто сказал, что... доктор старше фельдшера, что надо жить в комнате и можно любить только жену свою?.. Ах, вскочить бы на лошадь, не спрашивая, чья она, носиться бы чертом, вперегонку с ветром, по полям, лесам, оврагам, любить бы девушек, смеяться над всеми людьми... Боже мой, как глубоко небо и как неизмеримо широко раскинулось оно над миром. Хорошо создан мир, только зачем и с какой стати... люди делят друг друга на трезвых и пьяных, служащих и уволенных и пр.?... Почему кто не служит и не получает жалованья, тот непременно должен быть голоден, раздет, не обут? Кто это выдумал? Почему же птицы и лесные звери не служат и не получают жалованья, а живут в свое удовольствие?» (VI, 297—298).

---

<sup>14</sup> Н. К. Пиксанов. О классиках. М., 1933, с. 290.

В процитированных строках слышится голос автора: романтическая тоска по воле пристала самому Чехову гораздо более, чем грубому, недалекому Ергунову.

Иное в рассказе «Мечты». Здесь удручающая, возмущающая душу проза жизни объемлет собой и героя — жалкого неудачника — бродягу. В рассказе повествуется о том, как он покорно месит в хмурый осенний день грязь на большой дороге, сопровождаемый двумя сотскими-конвоирами. Но и тут этой суровой и скучной реальности противопоставлена ослепительная, явно несбыточная мечта: бродяга рассказывает конвоирам о свободной жизни в привольной Сибири среди могучей и прекрасной природы, и снова, как и в «Ворах», причастным к этой романтической мечте оказывается сам автор: «В осеннюю тишину, когда холодный, суровый туман с земли ложится на душу, когда он тюремную стеною стоит перед глазами и свидетельствует человеку об ограниченности его воли, сладко бывает думать о широких, быстрых реках с привольными, крутыми берегами, о непроходимых лесах, безграничных степях. Медленно и покойно рисует воображение, как ранним утром, когда с неба еще не сошел румянец зари, по безлюдному, крутому берегу маленьким пятном пробирается человек; вековые мачтовые сосны, громоздящиеся террасами по обе стороны потока, сурово глядят на вольного человека и угрюмо ворчат; корни, громадные камни и колючий кустарник загромаждают ему путь, но он силен плотно и бодр духом, не боится ни сосен, ни камней, ни своего одиночества, ни раскатистого эха, повторяющего каждый его шаг» (V, 230—231).

Обратим внимание на нарочитую неопределенность не соотнесенных с каким-нибудь субъектом безличных оборотов: «сладко бывает думать...» кому?), «рисует воображение...» (чье?). Благодаря этому к выраженным тут думам и чувствам «незаметно» подключается наряду с персонажами и автор — Чехов. Более того: безличная форма вовлекает в круг этих дум и переживаний, в качестве их потенциального субъекта, и самого читателя.

В рассмотренных случаях романтическое хотя и воплощает поэтическую мечту самого Чехова, но остается лишь темой, объектом изображения — реалистического по своей природе. Иногда, однако, эта строгость, единство реалистического рисунка нарушаются: романтика в той или иной мере начинает окрашивать собой самые приемы, самый метод художественного письма.

В этих случаях Чехов прибегает к таким характерным для романтического арсенала художественным средствам, как фантастика и символика («Черный монах», «Скрипка Ротшильда»). Особый обобщенно-философский, символический смысл получают иногда пейзажные описания (например, в «Счастье»,

«Свирели», «Поцелуе», «Гусеве»). Широко используется поэтика многозначительных контрастных противопоставлений. В связи со всем этим изображение действительности порой теряет свою однозначность, приобретает двуплановый характер (например, в «Студенте»). В повествование проникают нотки горькой авторской оценки (конечно, косвенной), напоминающие романтическую иронию («Скрипка Ротшильда»). Обнаруживается интерес Чехова к таким специфическим и, казалось бы, совершенно чуждым ему жанрам как легенда, сказка, притча («Рассказ старшего садовника», «Счастье» и др.).

Спешим оговориться: основой художественного метода Чехова остается, конечно, реализм: отмеченные романтические «вариации» представляют собой — особенно если брать творчество Чехова в целом — лишь отдельные красочные мазки, расцвечивающие основную реалистическую канву. Но эти «вкрапления» романтизма крайне характерны: они и составляют ту дань, которую Чехов-естествоиспытатель, принужденный «мартать свое воображение грязью жизни», должен был иногда платить Чехову-поэту, Чехову-мечтателю.

Обратимся прежде всего к «Черному монаху», произведению чрезвычайно важному для вопроса о соотношении реализма и романтизма в творчестве Чехова.

Выше мы пытались показать, с какой естественнонаучной скрупулезностью и убедительностью мотивировано психическое заболевание Коврина, возникновение в его помраченном сознании образа черного монаха. Чехов даже писал в одном из писем (явно вуалируя смысл повести): «Это рассказ медицинский, *historia morbi*. Трактуются в нем мания величия» (XVI, 114). Но отход от психической нормы, знаменующий в плане медицинском лишь патологическую деградацию личности, в более глубоком морально-философском плане может иметь совершенно иное значение.

Это значение выясняется из слов Коврина, обращенных после выздоровления к жене и тестю: «Зачем, зачем вы меня лечили? ...Я сходил с ума, у меня была мания величия, но зато я был весел, бодр и даже счастлив, я был интересен и оригинален. Теперь я стал рассудительнее и солиднее, но зато я такой, как все: я — посредственность, мне скучно жить... О, как вы жестоко поступили со мной!» (XIII, 287—288).

Только резкое отталкивание от сумеречной, хмурой действительности могло подсказать Чехову такую — явно продолжавшую традиции романтизма — трактовку психической нормы и ненормальности. Закономерный удел нормального человека — ординарность, заурядное, убогое существование. Нарушение житейской «нормы», напротив, приобщает к высшим человеческим ценностям, к счастью. Во время болезни Коврин был добр и талантлив, его душа широко раскрывалась для великих порыв-

вов и больших чувств. Он мечтал о служении вечной правде, верил в великую будущность человечества, всем сердцем любил Таню. После выздоровления же его не оставляет недовольство жизнью, ощущение душевной пустоты; он становится не только ограничен и бесталанен, но и несправедлив, жесток.

Со всей объективностью врача-исследователя Чехов констатирует, что помешательство Коврина принесло его близким одни несчастья и страдания. Своим заблуждением он невольно разбил жизнь Тани, погубил ее отца, чудесный сад. Но и романтический пафос «возвышающего обмана» — пафос больших переживаний и чувств, поднимающих человека над обыденностью, позволяющих ему увидеть за ней высшую правду и красоту (пускай обманчивую, иллюзорную), — этот пафос также глубоко сродни Чехову и звучит в ряде его произведений.

Художнику из «Дома с мезонином» не является черный монах, но любовь к Мисюсь и общий душевный подъем возносят и его над скучной житейской «нормой, переключают в особый романтический мир: в ту «область вечного и прекрасного», куда стремится Мисюсь. В этом мире жизнь представляется «чудом», а люди — «высшими существами», которые «должны сознать себя выше звезд, выше всего в природе»; они «стали бы как боги», если бы жили «только для высших целей».

С особой остротой ощущает художник чудовищную жестокость и несправедливость реальных условий человеческого существования на земле («миллиарды людей живут хуже животных — только ради куска хлеба, испытывая постоянный страх»). Но именно поэтому он с презрением отвергает прозаический путь медленных постепенных улучшений («аптечки и библиотечки»), противопоставляя им нечто грандиозное и воистину прекрасное, но идущее из того же мира мечты: освобождение людей от непосильного труда, совместные «поиски правды и смысла жизни», в результате которых «правда была бы открыта очень скоро» и человек избавился бы не только от «угнетающего страха смерти», но даже «от самой смерти».

Обрывается, так и не начавшись по-настоящему, роман с Мисюсь, и художнику приходится, подобно Коврину, вернуться из заоблачного мира к житейской прозе: «Трезвое, будничное настроение овладело мной, и мне стало стыдно всего, что я говорил у Волчаниновых, и по-прежнему стало скучно жить».

Очень важны эти выделенные разрядкой слова. Общая картина мира, общая оценка его не может не двойиться в произведениях Чехова; одно подмечает трезвый аналитик, погруженный в сферу жизненных реальностей, другое — мечтатель, которому дано лицезреть «область вечного и прекрасного». Между этими двумя сферами нет соединительных мостков, они могут

лишь контрастно противостоять другому. В самом резком и четком виде эта двойственность, двупланность восприятия мира представлена в рассказе «Студент», как известно, особенно ценимом Чеховым. По утверждению Бунина, Чехов говорил: «Какой я пессимист? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ— «Студент»<sup>15</sup>.

Ощущение холода, мрака, горькое сознание ничтожества жизни— вот что владеет его героем студентом Великопольским в начале рассказа: «Точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и... при них была точно такая же лютая бедность, голод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета,— все эти ужасы есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше» (VIII, 346).

Но высокий моральный пафос евангельской притчи, продолжающий живо волновать сердца людей, внезапно поднимает героя над будничной реальностью и становится в его потрясенном сознании свидетельством иного, противоположного: того, что «правда и красота... всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле... и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевало им мало по малу и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» (XIII, 348). Сказанное в начале рассказа не опровергается, не оспаривается по существу: оно просто вытесняется, замещается. Противоположные мировосприятия не соприкасаются, не перекрещиваются: они лежат в разных плоскостях. «Правда», «красота», «счастье», о которых идет речь в «Студенте», характеризуют не объективную реальность, а переживаемое героем состояние душевного подъема, его мечту, за которой стоит, конечно, сам Чехов.

Романтическое устремление в иной, прекрасный мир зачастую запечатлевается в описаниях природы, которые как бы материализуют мечту, претворяют ее в действительность,— чуть ли не более «действительную», чем окружающая хмурая жизнь.

Леденят душу проишествия и нравы села Уклеева («В овраге»). «Но, казалось им (Прасковье и Липе.— Ф. Е.), кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» (IX, 400). И здесь переживания персонажей в результате тонких стилистических переходов объективируются, авторизируются и мы ощущаем за ними самого Чехова.

---

<sup>15</sup> А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960, с. 514.

«Все гадко» Володе, глубоко оскорбленному жизненной грязью, вскоре кончающему самоубийством («Володя»). Но солнечный свет и звук свирели говорят ему, что «где-то на этом свете есть жизнь чистая, изящная, поэтическая. Но где она?» (VI, 156).

Вере Кардиной («В родном углу») «простор... красивое спокойствие степи говорили, что счастье близко и уже, пожалуй, есть» (IX, 225).

В приведенных примерах воплощением правды, поэзии, красоты является уже не возвышенное человеческое переживание, как в «Студенте», а элементы пейзажа, в которые вложены особые значения (тихая и прекрасная почва; солнечный свет; простор и спокойствие степи). Это и есть образцы пейзажной символики Чехова, приобретающей в некоторых новеллах глубокий философский смысл. Ее языку Чехов поверял иногда самые заветные раздумья о жизни. Степь с ее красотами, вековые курганы, морской прибой, монотонное движение воды в реке, великолепные краски солнечного заката над океаном как бы становятся у Чехова персонажами «космических драм», в которых ставится вопрос о судьбе человека, о его предназначении на земле.

Из относящихся сюда произведений прежде всего следует обратиться к рассказу «Счастье»<sup>16</sup>. Им, как и «Студентом», Чехов особенно дорожил. Испрашивая у Я. Полонского разрешение посвятить ему этот рассказ, Чехов писал, что считает «Счастье» «самым лучшим из всех своих рассказов» (XIV, 58). Он открывал собой вышедший в 1888 году сборник «Рассказы».

Эта «философская притча», овеянная символикой, фантастикой народных поверий, хотя и написана в сравнительно ранний период (1887), но является одним из самых поэтических созданий Чехова. «Продукт вдохновения. Quasi симфония», — писал он о ней (XIII, 344). Главным художественным средством тут служат разнообразные, действительно слагающиеся в своеобразную «симфонию», вызвавшие восхищение И. Левитана картины степи.

Тема рассказа — сила, безотчетность, нестремимость человеческой мечты о счастье. Воплощением счастья и является степь с ее сокровищами — сокрытые в ней клады — такие, казалось бы, близкие, доступные. Но таинственные клады эти заговорены, не даются они в руки людям, нужны особые талисманы, чтобы завладеть ими. Всю тяжесть препятствий, воздвигнутых судьбой перед человеческим стремлением к счастью, символизируют бездушные, сурово молчащие курганы: «Сторожевые и могильные курганы, которые там и сям высились над

<sup>16</sup> Ему посвящена наша статья «Счастье (Об одном рассказе Чехова)» в журнале «Новый мир», 1954, № 7, с. 223—232.

горизонтом и безграничной степью, глядели сурово и мертво; в их неподвижности и беззвучии чувствовались века и полное равнодушие к человеку; пройдет еще тысяча лет, умрут миллиарды людей, а они все еще будут стоять как стояли, нисколько не сожалея об умерших, не интересуясь живыми, и ни одна душа не будет знать, зачем они стоят и какую степную тайну прячут под собой». О жестокости законов мироздания говорят и последующие строки: «Проснувшиеся грачи, молча и в одиночку, летали над землей. Ни в ленивом полете этих долговечных птиц, ни в утре, которое повторяется аккуратно каждые сутки, ни в безграничности степи — ни в чем не видно было смысла...» (VI, 167).

Но не хочет всего этого знать беспокойное человеческое сердце. Несмотря ни на что неудержимо тянется оно к счастью: в заключительной сценке рассказа персонажи вновь погружены в неизбывную думу о загадочных кладах — таких желанных и таких недостижимых.

Несбыточная мечта об иной, прекрасной действительности лежит и в основе рассказа «Поцелуй», хотя тут совершенно иные художественные средства, другой поворот темы и другое — однозначное решение ее. Фантастики в рассказе нет, но символика в нем присутствует.

В прозаическую, пустую жизнь штабс-капитана Рябовича внезапно вторгается романтика: при странных обстоятельствах его в темной комнате по ошибке обнимает и целует (принимая за другого) загадочная незнакомка. Это случайное и совершенно незначительное происшествие выбивает из привычной колеи робкого, бесцветного, одинокого холостяка, пробуждая в нем запоздалые, неосуществимые мечты о любви, о счастье. Но проходит немного времени и житейская проза вновь вступает в свои права.

Воспоминание о том, как «судьба в лице незнакомой женщины нечаянно обласкала его», заставляет теперь Рябовича со всей силой почувствовать скудость и убожество своей жизни. Символом нерушимого однообразия и бессмысленности существующего, непонятого, всегда повторяющегося круговорота вещей и событий становится в рассказе вечное движение воды в реке: «Вода бежала неизвестно куда и зачем. Бежала она таким же образом и в мае (когда с Рябовичем случилось необыкновенное происшествие.— Ф. Е.); из речки в мае месяце она влилась в большую реку, из реки в море, потом испарилась, обратилась в дождь и, быть может, она, та же самая вода, опять бежит перед глазами Рябовича... К чему? Зачем? И весь мир, вся жизнь показались Рябовичу непонятной, бесцельной шуткой...» (VI, 355).

Нетрудно заметить, что однообразное течение воды в «Поцелуе» означает то же самое, что и молчание вековых курганов

в «Счастье». Однако подобная символика не заключала в себе постоянного, раз навсегда закрепленного смысла: не всегда явления, знаменующие величавое постоянство природы, равнодушие ее к людским судьбам, свидетельствуют в пейзажах Чехова о бессмысленности миропорядка и обреченности целого века. Иногда Чехов, напротив, видит в этом залог непрерывного совершенствования жизни, «высших целей бытия». Вспомним полный глубокого значения пейзаж из «Дамы с собачкой».

«Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, допосланный снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Орсаиды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства» (IX, 362).

Кажется, ни одно из чеховских изображений природы не ударяет с такой силой по сердцам читателей, как символический заключительный пейзаж рассказа «Гусев». Ужасен конец рядового Гусева, возвращающегося на пароходе в Россию после пяти лет военной службы на Дальнем Востоке: смерть от чохотки в душном судовом лазарете вдали от близких и родины, похороны в водах океана («У моря нет ни смысла, ни жалости...»). Трагичность происшедшего акцентируется в рассказе тем, что «важно» подплывающая акула, погравивши идущим на дно телом, «лениво», как бы «нехотя» подставляет под него свою пасть...

Но самым впечатляющим выражением жестокости, равнодушия высших сил к человеческим судьбам становится под пером Чехова финальная картина заката на океане с ее необыкновенным богатством линий, форм, красок: она эффектно контрастирует с содержанием рассказа. «А наверху в это время, в той стороне, где заходит солнце, скучиваются облака: одно облако похоже на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы... Из-за облаков выходит широкий зеленый луч и протягивается до самой середины неба; темного погода рядом с этим ложится фиолетовый, рядом с этим золотой, потом розовый... Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно» (VII, 312). Мирозданию, природе в ее безжалостном великолепии нет дела до человеческих трагедий...

Романтическое начало дает о себе знать и в «Скрипке Ротшильда» (1894) — одном из вершинных достижений Чеховановеллиста. Неоднократно отмечалась связь этого рассказа с написанным значительно ранее (1885) «Горем». Налицо ряд сюжетных совпадений. И там речь идет о незаметно промелькнувшей, бессмысленно прожитой жизни. Но в «Скрипке Ротшильда» эта тема углублена — дана в обобщенном социально-философском плане, как скорбное раздумье о цене человеческой жизни вообще, о неустроенности мира, ненормальности человеческих взаимоотношений в существующем обществе. Важно подчеркнуть, что это углубление достигнуто в основном такими средствами романтической поэтики как символика, фантастика и, главное, особая, проникнутая горечью ирония.

О пустоте прожитой Яковом Ивановым жизни иронически повествуется языком понесенных им «потерь» и «убытков», недополученной им «пользы». По этим рубрикам разнесены в рассказе и человеческие чувства, и ненормальные общественные отношения, и даже сама смерть. «Посмотришь назад — там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет... Зачем люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки!... Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу... От смерти будет одна только польза: не надо ни есть, ни пить, ни платить податей, ни обижать людей... От жизни человеку — убыток, а от смерти — польза...» (VIII, 342—343). Такой угол преломления объясняется, конечно, просто тем, что в авторское повествование вторгается несобственно-прямая речь самого Иванова — всегда преследуемого нуждой, реальными убытками. Но впечатление, производимое рассказом на читателя, не в малой степени обусловлено именно вопиющим противоречием между этим жалким, печально-смешным счетом на «убытки» и трагической, не поддающейся никаким материальным оценкам картиной непоправимо потерянной человеческой жизни.

Жалобу на несправедливость существующего жизненного уклада, скорбь о своей «пропащей, убыточной жизни» («обидно и горько: зачем на свете такой странный порядок, что жизнь, которая дается только один раз, проходит без пользы?») Яков поверяет своей скрипке — «чем крепче он думал, тем печальнее пела скрипка». И вот после его смерти происходит «чудо»: из-под смычка скрипки, приобретающей значение глубокого, яркого символа, и при новом владельце продолжает литься печальная, хватающая за сердце мелодия о пустоте и несовершенстве жизни. Унаследовавшему же чудесную скрипку нищему местечковому еврею присвоена фамилия Ротшильд (— ни больше, ни меньше. Еще один взлет горькой чеховской иронии!).

Таковы разнообразные формы проникновения романтики в зрелое повествовательное творчество Чехова<sup>17</sup>. В них дает о себе знать Чехов — «поэт».

Органическое сочетание этой «поэзии» с «прозой» — строго объективным, «научно-достоверным» изображением действительности и придает особую прелесть, особое очарование многим чеховским шедеврам.

---

<sup>17</sup> Мы намеренно не касаемся ни ранних повестей, написанных в подражательно романтическом духе, ни драматургии с ее особой поэтикой.

Т. Г. Мальчукова

## ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ ЭПИГРАММЫ

### (Проблемы исследования)

Почему эпиграмма, собственно просто надпись, стала наконец обозначением забавной шутки, остроумной мелочи? Есть ли здесь какая-то причина и стоит ли труда искать ее?

(Лессинг)<sup>1</sup>

Определение эпиграммы имеет, помимо теоретического, практический интерес. Истолкование термина, выявление границ жанра будет основным критерием отбора материала для поэтических сборников этого рода, практика составления которых сложилась еще в древнегреческой литературе и дожила до наших дней. Разумеется, составители подобных сборников имели при этом в виду также и интересы целого: издавали свои сочинения или чужие, одного автора или нескольких; наконец, собирали множество поэтов в «антологию», то стремясь «из разнообразнейших цветов их поэзии» сплести пестрый «Венок», то отбирая стихи с точки зрения формального или тематического единства, то, напротив, стремясь представить весь возможный «Круг» тем<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> G. E. Lessing. Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten. Werke. Ed. Fr. Kornmüller. Leipzig und Wien. O. J., Bd V, S. 114.

<sup>2</sup> Таковы типы античных сборников эпиграмм. О греческих антологиях, см., напр.: Н. Beckby. Geschichte der Anthologia Graeca in: Anthologia Graeca. Griechisch — Deutsch ed. N. Beckby. Bde I—IV, München, 1957—1958, Bd I, S. 68—84; Ф. А. Петровский. Антология греческих эпиграмм. — В кн.: История греческой литературы, т. 3. М., Изд-во АН СССР, 1960, с. 133—136 и в кн.: Греческая эпиграмма. М., ГИХЛ, 1960, с. 18—19. Греческие эпиграммы в основном в переводе Л. В. Блуменау в дальнейшем цитируются по этому изданию. Другие переводы специально оговариваются. Римские и арабские цифры в скобках означают при этом соответственно книгу и номер эпиграммы в Палатинской Антологии, обозначаемой буквами AP.

Составители последнего, наиболее полного корпуса русской эпиграммы руководствовались сразу тремя соображениями: «1) собрать все ценное...; 2) продемонстрировать историко-литературную и общественную функцию эпиграммы; 3) показать типологическое разнообразие жанра...». Но ведущим принципом отбора текстов было истолкование жанра: это «стихотворная миниатюра сатирического, юмористического, шуточного содержания, адресатами которой являются либо человеческие пороки и слабости, либо конкретные личности, либо социально-политические институты, достойные осмеяния с идейной, нравственной или эстетической точки зрения»<sup>3</sup>.

Хотя, по мысли составителей, сборник посвящен именно такой эпиграмме, ни из данного определения, ни из указанных принципов нельзя понять помещения здесь некоторых текстов, таких, например, как славословие М. И. Кутузову (656), общие мысли о жизни и смерти, переведенные В. А. Жуковским из французских источников (770, 771), или его собственное рассуждение о законе (772), или философское размышление Ф. И. Тютчева (1481):

Природа — сфинкс. И тем она верней  
Своим искусом губит человека,  
Что, может статься, никакой от века  
Загадки нет и не было у ней.

Если в состав сборника входят эти тексты, в которых трудно усмотреть насмешку над чем-либо, то непонятно, почему из сборника исключены, скажем, пушкинские — «Царскосельская статуя», «На статую играющего в свайку», «На статую играющего в бабки», которые и по своей теме — описание статуй, и по своему размеру — элегическому дистиху — являются эпиграммами. Или почему мы не находим здесь пушкинского перевода эпитафии Гедилы (Арр II, 134) «Славная флейта Феон здесь лежит», тем более, что переводы и подражания широко представлены в сборнике. Так, присутствует здесь пушкинское подражание эпиграмме Никарха (АР XI, 251) «Глухой глухого звал к суду судьи глухого» (1012), хотя этот греческий текст и не назван среди источников пушкинской эпиграммы<sup>4</sup>, и переведенная А. П. Бенитцким (604) греческая эпиграмма на художника (АР XI, 214), принадлежащая, кстати, греческому эпиграмматисту I в. н. э. — Лукиллию, а не римскому сатирику

<sup>3</sup> Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XX в. Лен. отд. изд-ва «Советский писатель», 1975, с. 617. В дальнейшем русская эпиграмма будет цитироваться по этому изданию.

Арабские цифры (в скобках) означают порядковый номер эпиграммы.

<sup>4</sup> Русская эпиграмма. Цит. изд., с. 763. См.: Греческая эпиграмма. Цит. изд., с. 236, 417.

II в. до н. э.— Луцилию, как ошибочно значится в комментарии<sup>5</sup>.

Если состав сборника слишком пестр для данного определения и в то же время недостаточно полон, если иметь в виду реальное наличие аналогичных текстов, то причина этому, на наш взгляд, отнюдь не в малопродуманном отборе и не в ошибочном определении, но в том естественном несоответствии между теорией, обозначающей, так сказать, магистральный путь жанра (а иногда оказывающейся в плену у термина — слова), и практикой, идущей не только магистральным путем, но и боковыми тропами.

Так, в теории среди видов лирики различаются эпиграмма (стихотворение, иронизирующее над определенным лицом) и эпитафия (стихотворение, написанное по поводу чьей-либо смерти)<sup>6</sup>. Но на деле литературная эпитафия чаще всего оказывается именно эпиграммой и печатается в соответствующих антологиях или в соответствующих разделах творчества отдельных поэтов. В качестве примера достаточно привести сочиненную Р. Бернсом эпитафию-эпиграмму Вильяму Грэхэму, эсквайру:

Склонясь у гробового входа,  
— О смерть! — воскликнула природа.—  
Когда удастся мне опять  
Такого олуха создать!...  
(Перевод С. Я. Маршака)

или эпитафию А. Н. Нахимова — высокоученому:

Гниет здесь гордая латынь.  
Амиль. (624)

Теория, например, заботливо отличает язвительную латинскую эпиграмму Марциала от греческой, так называемой «антологической» эпиграммы — стихотворений произвольного содержания, чаще всего любовных, описательных, философских<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Русская эпиграмма. Цит. изд., с. 695. Эта же ошибка во вступительной статье (там же, с. 5, 6).

<sup>6</sup> Различение эпиграммы и эпитафии является общим местом учебной и справочной литературы. Прочитированные определения взяты из книги: Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., «Просвещение», 1971, с. 380.

<sup>7</sup> См.: М. Л. Гаспаров. Эпиграмма.— Краткая литературная энциклопедия, т. 8. М., 1975, с. 913, 914. Это различие является общим местом теории эпиграммы (см., напр.: G. E. Lessing. Ibid., S. 125 ff.) и хорошо осознавалось самими эпиграмматистами. Об этом см.: R. Levy. Martial und die deutsche Epigrammatik des XVII Jahrhunderts. В., 1903; H. Hudson. The epigram in the English Renaissance. Princeton, 1947; P. Nixon. Martial and the modern epigram. New-Jork, 1965. Из приведенного перечня видно, что возрождение эпиграммы как жанра происходит не «в эпоху просвещения («Русская эпиграмма», цит. изд., с. 5), но значительно раньше.

Но у самого Марциала немало стихотворений в греческом вкусе — «без соли», хорошо известных европейским знатокам и подражателям его поэзии<sup>8</sup>, не говоря уже о том, что и в колких остротах римский поэт часто опирается на своих греческих предшественников, а в греческую антологию XI книгой входит *scortica* — насмешливые эпиграммы<sup>9</sup>.

Теория обычно различает в эпigramме первоначальную надпись на предмете и последующее книжное стихотворение, между тем в античности реальные надписи включаются в книгу, а книжные стихотворения переносятся на памятник, так что правы те исследователи, которые склонны объединять, а не разделять этот материал<sup>10</sup>.

Вопрос о связи современной книжной эпigramмы с надписью даже не ставился. Между тем реально эти связи существуют. Так, перенесены на памятник стихотворения Пушкина «К портрету Жуковского» и «Я памятник себе воздвиг», как будет показано дальше, тематически связанные с античной эпigramмой. С другой стороны, в сборнике стихов Ин. Анненского, например, мы находим реальные надписи, сделанные автором на портрете Достоевского и на книгах<sup>11</sup>, — последний обычай бытует, кстати сказать, довольно широко.

Отмеченное несоответствие между теорией и практикой становится особенно заметным в жанре эпigramмы, во-первых, потому, что в мелком стихотворении побочное и дополнительное становится единственным и потому основным, и, во-вторых, в силу различного отношения теории и практики к истории жанра. Если теория обычно примыкает к последней жанровой модификации — в нашем случае — к сатирической эпigramме Марциала, послужившей основным образцом новоевропейской, и в том числе русской эпigramмы, то поэтическая практика в переводах и подражаниях учитывает любые возможности, предоставляемые традицией; что же касается антологий этого вида лирики, то при тематической классификации они содержат весь круг тем, а при хронологическом расположении текстов — историю жанра.

<sup>8</sup> Так, М. В. Ломоносов для примера в свою «Риторику» (I, § 60) выбирает из Марциала не поэтическую колкость, но поэтическую похвалу красавцу Эарину — г. е. «Весеннему» (IX, 11). См. перевод Ф. А. Петровского (Марк Валерий Марциал. Эпigramмы. М., 1967, с. 252) и перевод самого М. В. Ломоносова (М. В. Ломоносов. Сочинения. М.—Л., 1961, с. 303).

<sup>9</sup> О взаимоотношениях латинской и греческой сатирической эпigramмы см.: Т. Г. Мальчукова. Творчество Лукилли и античная скоптическая эпigramма. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. фил. наук. Л., 1972, с. 3, 11.

<sup>10</sup> Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung. Hrsg G. Pfohl. Darmstadt, 1969.

<sup>11</sup> Иннокентий Анненский. Стихотворения и трагедии. Лен. отд. изд-ва «Советский писатель», Л., 1959, с. 195, 221—223, 609, 614—615.

Эпиграмма (надпись на предмете) и эпитафия (надпись на надгробии) существовали в прошлом, как и теперь, у всех народов и, по-видимому, не будет ошибкою сказать,— ровесницы письменности. Как литературный жанр эпиграмма родилась в Греции, насколько позволяет судить имеющийся материал, в VIII в. до н. э. и, таким образом, ровесница гомеровскому эпосу<sup>12</sup>.

Превращение надписи в вид литературы обычно связывают с проникающим надпись субъективным отношением<sup>13</sup>. Вряд ли это верно. Когда теперь мы пишем на книге: «Дорогому учителю» или: «Милой ученице», то, выражая субъективное свое отношение, отнюдь не превращаем эту надпись в произведение словесного искусства.

На наш взгляд, в образовании нового жанра литературы из бытовой надписи решающую роль сыграли два момента.

В первую очередь здесь нужно назвать стихотворную форму.

Сама по себе надпись, как справедливо пишет Е. В. Федорова,— «не воспроизведение жизни», ...«это сама жизнь». «Надпись не есть создание писателя»<sup>14</sup>, она лишена вымысла и обобщения, ибо реальна и конкретна, лишена авторского комментария и психологической углубленности, ибо строго объективна, лишена занимательных подробностей, потому что максимально кратка. Стих, знание законов версификации и владение поэтическим стилем,— единственное, что делает ее фактом словесного искусства. Таково общее мнение античности<sup>15</sup>, почему и собирали в отдельные книги только стихотворные надписи,

---

<sup>12</sup> См.: Н. А. Чистякова. Греческая эпиграмматическая поэзия VIII—III вв. Опыт анализа происхождения и основных этапов развития.— Автореф. дис. на соиск. учен. степени д-ра фил. наук. Л., 1974.

<sup>13</sup> См., напр.: Ф. А. Петровский. Эпиграмма как литературный жанр.— В кн.: Греческая эпиграмма, цит. изд., с. 6; Н. Веккбу. Geschichte der Epigrammatik. Ibid., Bd I, S. 14, 17 ff.; И. Трофимов (Эпиграмма.— В кн.: Словарь литературоведческих терминов, М., «Просвещение», 1975, с. 467) пишет: «Эпиграмма как жанр восходит к древнейшему периоду греческой литературы и первоначально была известна как посвятельная надпись на изваяниях, алтарях. От эпических форм Э<пиграмму> отличает не только краткость, но и ярко выраженное субъективное отношение к факту или событию».

<sup>14</sup> Е. В. Федорова. Латинские надписи. Изд-во МГУ, 1976, с. 3.

<sup>15</sup> Это традиционное отождествление поэзии и стиховой формы оспаривает Аристотель (Поэтика, I, 1447b): «...люди, связывающие понятие «творить» с метром, называют одних элегиками, других эпиками, величая их поэтами не по сущности подражания, а по метру. И если издадут написанный метром какой-нибудь трактат по медицине или физике, то они обыкновенно называют его автора поэтом, а между тем у Гомера и Эмпедокла нет ничего общего, кроме метра, почему первого справедливо называть поэтом, а второго скорее физиологом, чем поэтом». (Перевод В. Г. Апелльбота, М., ГИХЛ, 1957, с. 41). Тем не менее история культуры причисляет к великим поэтам Лукреция, автора философской поэмы «О природе вещей», как и многих других представителей научной поэзии.

причем сочиненные крупными поэтами, Симонидом Кеосским, например<sup>16</sup>. Эти книги надписей — образец для возникновения книжной надписи, в принципе свободной от вышеперечисленных табу на проявление авторской индивидуальности и в действительности в той или иной мере от них освободившейся. Но запрет на прозу остался в силе (и это при распространенности в быту прозаических надписей и в пору расцвета литературной прозы), и стилизация надписи сохранила стих. Стихотворная форма оказалась настолько неотъемлемым свойством литературной эпиграммы, что греческие антологи, собрав более 6000 самых разнообразных образцов этого жанра (здесь возможны разный объем — от 2 до 76 строк, любые метрические вариации, различные графические фигуры), прозаических надписей не содержат.

Стихотворная форма сообщает надписи не только ритм и стиль, но и композиционную завершенность. Потому античная эпиграмма, испробовав гекзаметр и ямб (которые, ритмически чередуя арсис и тесис, не имеют метрического слома и могут быть легко продолжены в рамках ли одного стиха — ямбический диметр, триметр, тетраметр — или ряда стихов — эпический гекзаметр), изредка используя различные лирические строфы, метрически тяготеет к так называемому элегическому дистиху. Это двустипие присоединяет к гекзаметру метрически сходный с ним пентаметр, в котором, однако, ритмическое чередование сильных и слабых мест прервано дважды — в третьей и в шестой стопе, ибо там за арсисом ожидаемый тесис не следует<sup>17</sup>. Симметрическое расположение измененных стоп создает в пентаметре столь ценное древними равновесие, используемое в композиции эпиграммы для смыслового и синтаксического сопоставления или противопоставления соизмеримых частей. Двукратный же слом в пентаметре метрической инерции придаст двустипию подчеркнутую завершенность, как будто стих заканчивается дважды, причем всякий раз нисходящей интонацией, что отмечено в синтаксисе концом предложения или словосочетания, а в метрике — долгим, в тонической интерпретации — ударным слогом<sup>18</sup>.

Чтобы увидеть значение пентаметра для композиции эпиграммы, сравним приведенную Геродотом («История», 5, 60)

<sup>16</sup> О ранних сборниках и о переходе от книги эпиграмм к книжной эпиграмме см.: R. Reitzenstein. Epigramm und Skolion. Giessen, 1893.

<sup>17</sup> Метрическая схема элегического дистиха такова:

— UU — UU — UU — UU — UU — U  
 — UU — UU — || — UU — UU —

Цезура в пентаметре постоянна — после третьего арсиса, в гекзаметре подвижна, чаще — тоже после третьего арсиса.

<sup>18</sup> Аналогичную форму в силлабо-тоническом стихосложении составит четверостишие с опоясывающей системой рифмовки по схеме: м ж ж м.

посвятительную надпись на треножинке, состоящую из двух гекзаметров:

Скей, кулачный боец, тебе, Аполлону-владыке  
Меткому, в дар посвятил меня — прекрасный треножник<sup>19</sup> —

с элегическим дистихом Архилоха такого же содержания (AP VI, 133):

Снявши с кудрей покрывало завесное, в дар Алкибия  
Гере его принесла после вступления в брак. —

и с аналогичной метрически эпитафией Анакреонта (AP VII, 160):

Мужествен был Тимокрит, погребенный под этой плитой  
Видно, не храбрых Арей, а малодушных щадит.

Сочетание гекзаметра с пентаметром создает, таким образом, законченную строфу и, что не менее важно для надписи, всегда ценившей краткость выражения, строфу минимальную. Ритмические и композиционные преимущества делают элегический дистих излюбленным размером сначала греческой, а затем и римской эпитафий, маркирующим этот жанр не в меньшей степени, чем элегию<sup>20</sup>, причем не только в античной поэзии, но и в новоевропейских ее стилизациях<sup>21</sup>.

Освоив элегический размер, греческая надпись сразу поставила себя в сферу влияния элегической поэзии, тематический диапазон которой необычайно широк — от политической программы, патриотического призыва, философской сентенции до любовного признания. Потому не приходится сомневаться, что в превращении надписи в поэтический жанр, поле зрения кото-

<sup>19</sup> Перевод Ф. А. Петровского.

<sup>20</sup> См. об этом свидетельство Горация («Наука поэзии», с. 73—78).

В строчках неравной длины сперва изливалось степенье,

После же место нашла скупая обетная надпись.

Впрочем имя творца элегических скромных двустиший

Нам неизвестно досель, хоть грамматики спорят и спорят.

(Перевод М. Л. Гаспарова. — В кн.: Гораций. Сочинения. М., 1970, с. 355). И. Трофимов (цит. статья) прав, когда пишет: «Чаще всего эпитафийная облекалась в формы элегического двустишия», однако следующее его добавление: «но позднее освоила ямбы и другие размеры» — создает ложное впечатление эволюции эпитафий в метрике от первоначального однообразия к последующему разнообразию размеров. Между тем и ранняя эпитафийная использует гекзаметр и ямб, и поздняя тяготеет к элегическому дистиху как к основному своему размеру. Показательно в этом смысле творчество Марциала, у которого большинство (80%) эпитафий написано этим размером. См.: Марциал. Цит. изд., с. 441.

<sup>21</sup> Убедительным свидетельством этого является антология немецкой эпитафий (Deutsche Epigramme aus vier Jahrhunderten. Leipzig, 1964, S. 271—444). Здесь, кроме примеров из «Венецианских эпитафий» Гете и «Ксенний» Гете и Шиллера, приведены элегические дистихи многих авторов: Клопштока, Гельдерлина, Клейста, Рюккерта, Фейербаха, Гебеля и др.

рого практически не ограничено, свою роль сыграл и стихотворный ее размер — элегический дистих.

И все же стихотворная форма, хотя, как мы видели, и необходимое, — не единственное условие превращения надписи в жанр литературы. Стихотворные надписи на книгах и статьи пишут и ныне, но никому не приходит в голову не только собирать их в отдельный сборник, но зачастую даже и публиковать. Не вошли в антологии русской эпиграммы, не были изданы при жизни автора и, по-видимому, даже не предназначались для опубликования стихотворные надписи И. Анненского на книгах. Их последующая публикация в сборнике «Посмертные стихи Иннокентия Анненского» под редакцией Валентина Кривича (Пг., 1923) имеет особое объяснение: автор, не только значительный поэт, но и прекрасный знаток античной поэзии, сумел насытить свои эпиграммы независимым от надписи содержанием. Недаром одна из его надписей представляет собой шутивное стихотворение и соответственно названа «Из участковых монологов», лишь начальные слоги строк составляют нужный акrostих: «Петру Потемкину на память книга эта».

Петру Потемкину, К. Д. Бальмонту, Н. С. Гумилеву адресует Ин. Анненский свои эпиграммы, свидетельствуя тем самым, что современная стихотворная надпись обращена к единичному читателю. Разумеется, надписи личного назначения были и в античности, с любопытными, однако, отличиями.

Во-первых, античная надпись предназначена для чтения вслух<sup>22</sup> и в этом смысле отличается от современной как публичная речь от частного письма или интимной беседы, ведь теперь все написанное может быть прочитано про себя и по большей части так и прочитывается<sup>23</sup>. Второе отличие — содержательное.

---

<sup>22</sup> На этом основан античный рассказ об Аконтии и Кидиппе (Каллимах «Причины»): Аконтий влюблен в Кидиппу и, желая добиться брака, подбрасывает ей яблоко с надписью: «Клянусь Артемидой, я выйду за Аконтия». Девушка читает написанное и таким образом произносит обет, который не может не выполнить. Ср. интересные рассуждения М. М. Бахтина о публичности античной жизни (М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 286).

<sup>23</sup> Вопрос о соотношении античной и современной надписи, с которым неизбежно сталкивается исследователь эпиграммы, слишком обширен (даже если не принимать во внимание неизвестные древности формы надписи, как, например, реклама и пр. и ограничиться рассмотрением общих для античности и нового времени видов — надписи на памятнике, на гробнице, на подарке), лежит в компетенции истории культуры, требует сбора и публикации материала и в рамках этой статьи едва может быть намечен. Предварительно, на основе отдельных примеров, здесь можно сказать следующее. Конечно, и в античной, и в европейской культуре надпись имела множество разных функций, так что здесь возможны не только расхождения, но и сходство. Скажем, современная надпись с обозначением места функционально вполне аналогична древним пограничным надписям типа: это Пелопоннес, это Аттика. В христианском храме, как и языческом, пожертвования снабжены именами жертвователей — для общего сведения. Интимные любовные признания порой

Содержание современной дарственной надписи определяется схемой: кто — кому<sup>24</sup>, их интерес для широкого читателя зависит от личности адресата, потому из множества надписей, которые Ин. Анненский сочинил, посылая в подарок книги своим друзьям, родным, ученикам, коллегам, литераторам, поэтам, были выбраны для публикации следующие:

К. Д. Бальмонту

Тому, кто жидет архитрав  
Над гулкой залой новой речи,  
Поэту «Придорожных Трав»  
Никто — взамен банальной встречи.

*Н. С. Гумилеву*

Меж нами сумрак жизни длинной,  
Но этот сумрак не корюю,  
И мой закат холодно-дынный  
С отрадой смотрит на зарю.

(Ин. Анненский. Стихотворения и трагедии. Библиотека поэта. Л., «Сов. писатель», 1959, с. 221).

Содержание античной дарственной надписи определяется схемой: кто — кому — (когда, по какому случаю) — что. Акцент лежит на последнем, ибо в античности говорит не даритель, а сам подарок:

Прежде мы, розы, весною цвели, а сегодня раскрыли  
Алые наши цветы в самой середине зимы,  
Чтоб улыбнуться с приветом тебе в этот праздник рожденья,  
Праздник, столь близкий уже к брачному дню твоему.  
Кудри красавицы юной своею охватывать вязью  
Розам милее, чем ждать ясного солнца весны.

Эта надпись на букете цветов у греческого поэта I в. до н. э. Кринагора (AP VI, 345) стала описательным стихотворением, обретя объективное содержание, независимое от личных отношений и масштаба личности дарителя и адресата: показательно, здесь отсутствуют имена. Дарственная надпись Марцеллу, сделанная этим же Кринагором на книге Каллимаха

и ныне, как встарь, делаются публично, ибо преверяются надписи... на камне (Аристо. «Ненстовый Роланд», 23, 108) или на деревьях (Шекспир. «Как вам это понравится?» Акт. 3, сцена 2). Личные дарственные надписи показываются знакомым и могут быть при случае опубликованы. По структуре (кто, кому, что, по какому случаю) нынешняя дарственная надпись иногда (например, в надписи на подарке ребенку: Андрише в день его рождения на память от Алеши) аналогична античной посвячительной надписи и т. п.

Но поскольку наша задача — выявить специфические свойства античной надписи, предопределившие ее превращение в литературный жанр, чего не произошло в новоевропейской культуре (может быть потому, что новоевропейская литература нашла жанр эпиграммы уже готовым в античном наследии, а может быть и потому, что средневековая надпись не имела нужных для этого свойств) впредь мы будем обращать внимание именно на различия, а не на сходство.

<sup>24</sup> См., напр., прозаические надписи на портрете Жуковского Пушкину: «Победителю ученику от побежденного учителя» или на памятнике: «Петру I — Екатерина II» и с эллипсом: «Румянцева победам».

(АР IX, 545) связывает свое содержание не столько с личностью римского покровителя поэта, сколько с описанием подарка:

Это искуснейший труд Каллимаха, поэма, в которой  
Были развернуты им все паруса Пнерид.  
Гостеприимной Гекалы он в ней воспевает жилище,  
Славит Фесея дела на Марафонской земле,  
Да ниспошлют тебе боги такую ж могучую силу  
чтоб и твоя, о Марцелл, так же прославилась жизнь.

Таким образом, дарственные надписи личного назначения становятся в античности описательными стихотворениями, представляющими интерес и для широкого читателя, входят в поэтические антологии и могут составить даже отдельные книги, как, например, книги эпитаграмм Марциала «Гостинцы» и «Подарки».

Античная дарственная надпись (секуляризированный, светский вариант посвящения божеству) наследует объективное содержание, как и обращенность к широкому читателю, от своей предшественницы и образца — посвячительной надписи на жертвенных предметах. Жертвенные предметы ставились в храме для общего обозрения, а посвящения на них служили всеобщему сведению. Дары приносились божеству в честь значительных событий в жизни человека или народа, и поэтому надпись, даже самая краткая, отвечала читателю на вопросы: кто? что? кому? по какому случаю?<sup>25</sup> Так, Геродот (История, V, 59) в фиванском храме Аполлона прочел на одном треножнике:

Амфитрион меня посвятил, одолев телебоев.

В честь победы при Саламине коринфские моряки посвятили в храм Латоны оружие с надписью Симонида Кеосского (АР, VI, 215):

Это оружие мидян моряки с корабля Дводора  
В дар Лето принесли, силу врагов одолев<sup>26</sup>.

Этому же поэту принадлежит надпись на личном посвячительном даре (АР VI, 216):

Зевс-спаситель, тебе этот дар посвятили  
Сос — за спасенье свое, Сосо — за спасенного Соса.

<sup>25</sup> Пожертвования в христианский храм делались в сходных случаях. См., напр., монолог царицы Ирины в трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович»: «Когда во Пскове, князь Иван Петрович, ты окружен литовцами сидел и мужеством своим непобедимым так долго был оплотом на Руси, — я за твое спасенье и здоровье дала тогда молитвенный обет: на раку, где покоятся во Пскове святые мощи Всеволода-князя, вот этот вышить золотой покров» (цит. по изд.: А. К. Толстой. Пьесы. М., «Искусство», 1959, с. 163). Однако надпись на предмете не будет содержать всех этих сведений и часто ограничивается лишь именем жертвователя.

<sup>26</sup> Эпитаграммы Симонида цитируются в нашем переводе. Следующий дистих аллитерирует звук «с» и построен на созвучии имен с греческими словами: спасти, спаситель, спасенный.

У позднейших поэтов посвятельная надпись становится не столько рассказом об отдельном событии, сколько итогом личной судьбы:

Бросив свое ремесло, посвящает Палладе-Афине  
Ловкий в работе Ферид эти снаряды свои:  
Гладкий, негнувшийся локоть, плу с искривленной спишкой,  
Скобель блестящий, тонор и перевитый бурав.

### К Афродите

Тайная, кротко прими в благодарность себе от скитальца,  
Что по своей бедноте мог принести Леонид:  
Эти лепешки на масле, хранимые долго оливы,  
Свежий, недавно с ветвей сорванный фиговый плод,  
Малую ветку лозы виноградной с пятком на ней ягод,  
Несколько капель вина — сколько осталось на дне...  
Если, богиня, меня, исцелив от болезни, избавишь,  
И от нужды, принесу в жертву тебе я козу.

Литературное значение приведенных стихотворений Леонида Тарентского (AP VI, 204, 300) несомненно. Но и в своем первоначальном варианте античная посвятельная и (как увидим ниже) надгробная надпись, адресуя широкому читателю рассказ о конкретном событии национальной истории или личной судьбы, была явлением литературы, даже независимо от своих собственно литературных достоинств. На наш взгляд, это и было вторым необходимым условием, которое, наряду со стихотворной формой, предопределило превращение реальной надписи в жанр литературы.

Это свойство античной надписи можно показать на примере эпитафии.

Античная надгробная надпись обращается не к погибшему герою и не к родному усопшему, как это привычно для нас. Греческое надгробие взывает к живому (AP VII, 249):

Путник, пойдя возвести нашим гражданам в Лакедемон,  
Что, их заветы блюдя, мы здесь костями полегли.

Вот как пишет об этом историк, переводчик и издатель «Греческой Антологии» Г. Бекби: «Не к мертвому и не к близким обращена ранняя эпитафия, но единственно к страннику, которого она настойчиво побуждает к чтению даже там, где прямого обращения к нему нет. Нигде не дает себя распознать живущая в эпиграмме или скрытая в ней сила развития»<sup>27</sup>.

На наш взгляд, заложенные в античной надписи внутренние силы будущего развития сказываются здесь вполне отчетливо и именно в этом обращении к страннику. Дело, разумеется, не только в том, что, обращаясь не к родственнику умершего, но

<sup>27</sup> H. Beckby. Ibid., Bd I, S. 13.

к страннику, греческая надпись обращается ко всякому читателю и, в перспективе, — ко всем читателям. Так, Мелеагр адресует свою автоэпитафию читателям всего мира, независимо от национальности и языка (AP VII, 419, 7—8):

Если сирец ты, молви «салам»; коль рожден финикийцем,  
Произноси «аудонис»; «хайре» скажи, если грек.

Дело в том, что адресат надписи определяет ее содержание. Что может сказать живой умершему, кроме как пожелать покоя в вечном сне: «Спи спокойно, дорогой отец» или уверить погибшего героя в вечной славе его деяний: «подвиг твой бессмертен». А греческая эпитафия — это последнее слово ушедшего из жизни к живым. Это итог его жизни, его личной судьбы и одновременно призыв к потомкам. Такой характер античной эпитафии связан и с религиозным культом героев — умерших предков, и с патриотически-воспитательными ее функциями в классическую эпоху, и с общим антропоцентризмом античной культуры. Античная эпитафия — рассказ о жизни живому — дышит пафосом поусторонней жизни и потому чужда христианству. Об этом красноречиво свидетельствует Павел Силенциарий, «блюститель тишины и спокойствия» при дворе императора Юстиниана, не приемлющий эллинской традиции в надгробном слове (AP VII, 307):

Имя мне...— Это зачем? — Отчизна мне...— Это к чему же?  
Славного рода я сын.— Если ж ничтожного ты?  
Прожил достойно я жизнь.— А если отнюдь не достойно?  
Здесь я покоюсь теперь.— Мне-то зачем это знать?<sup>28</sup>

В христианской надписи обращение к страннику сменяется обращением к самому умершему и вместе с тем личностное начало бледнеет и содержание унифицируется<sup>29</sup>, между тем как античная надпись индивидуальна и потому очень различна.

Она может быть нарочито скупа, как эта надпись Каллимаха на могиле чужестранца (AP VII, 447):

Немногословен был гость, и поэтому стих мой короток.  
С Крита Ферид подо мной, сын Аристея, бегун.

И бывает довольно пространна (AP VII, 710):

Стелы мои, и сирены, и ты, о печальная урна,  
Что схоронила в себе праха ничтожную горсть!  
Молвите слово привета идущему мимо могилы,  
Будет ли он из своих, или с чужой стороны.  
Также скажите ему, что невестой сошла я в могилу.  
И что Бавкидой меня звал мой отец; и пускай  
Знает, что с Телоса я, как и то, что подруга Эрinna  
В камень над гробом мой врезала эти слова.

<sup>28</sup> Перевод Ф. А. Петровского.

<sup>29</sup> См. об этом замечание Е. В. Федоровой в кн.: Латинские надписи. Цит. изд., с. 4.

Может рассказывать о патриотическом подвиге (App II, 4):

Странник, мы жили когда-то в обильном водою Коринфе,  
Ныне же нас Саламин, остров Аянта, хранит;  
Здесь победили мы персов, мидян и суда финикийцев  
И от неволи спасли земли Эллады святой.  
(Симонид Кеосский)

И о мирных буднях (AP VII, 726):

Часто и вечером поздним и утром ткачиха Платфида  
Сон отгоняла от глаз, бодро с нуждою борясь,  
С веретеном, своим другом, в руке иль за прялкою сядя,  
Песни певала она, хоть и седа уж была.  
Или за ткацким станком вплоть до самой зари суетилась,  
Делу Афины служа с помощью нежных Харит,  
Иль на колене худом исхудалой рукою, бедняга,  
Нитку сучила в уток. Восемь десятков годов  
Прожила ткавшая так хорошо и искусно Платфида,  
Прежде чем в путь отошла по ахеронским волнам.  
(Леонид Тарентский)

Античное надгробие повествует о трагической гибели (AP VII, 163, 506, 655, 665) и мирной кончине (AP VII, 295, 661), выражает скорбь (AP VII, 456) или поучает живых, давая им практический совет (AP VII, 264) или назидая их в мудрости жизни и смерти (AP VII, 472). Философская сентенция входит в античную надпись очень легко и очень рано становится ее обязательным компонентом. Для примера достаточно привести эпитафию Симонида Кеосского афинянам, павшим при Платее (AP VII, 253, 1—2):

Если достойная смерть — наилучшая доля для храбрых,  
То наделила судьба эту долю нас...—

и автоэпитафию Мелеагра (AP VII, 417, 5—6):

Если сириец я, что же? Одна ведь у всех нас отчизна —  
Мир, и Хаосом одним смертные мы рождены.

Античная надгробная надпись оказывается настолько емкой, что может включить в себя абсолютно любое содержание — вплоть до литературно-исторического или литературно-критического. Так, в форме эпитафии оказалось возможным рассказать историю развития греческой трагедии, дать характеристику творчеству великих поэтов прошлого и скромных современных авторов, изложить их литературную программу и оценить собственную поэзию<sup>30</sup>.

Самооценка в форме автоэпитафии становится в античной литературе традиционным заключением поэтической книги. Стихи этого рода поражают высоким самосознанием поэта. Так,

<sup>30</sup> См.: Т. Г. Мальчукова. Литературная критика в эпиграмме.— В кн.: Древнегреческая литературная критика. М., «Наука», 1975, с. 319—334.

Мелеагр подробно рассказывает свою жизнь, главным образом, творческую: «возрос с Музами», «в юности соперничал с Мениппом» в сатирах, после занялся любовной поэзией, «сдружив с веселыми харитами сладостно-слезного Эрота», и называет свои литературные заслуги: «Среди немногих Музы одарили меня дарованием Мениппа» (AP VII, 417—419). Каллимах составляет эпитафию себе (AP VII, 415):

Баттова сына могилу проходишь ты, путник. Умел он  
Песни слагать, а подчас и за вином не скупать.

И своему отцу:

Кто бы ты ни был, прохожий, узнай: Каллимах из Кирены  
Был мой родитель, и сын есть у меня Каллимах.

Знай и о них: мой отец был начальником нашего войска,  
Сын же искусством певца зависть умел побеждать.  
Не удивляйся,—кто был еще мальчиком Музам приятен,  
Тот и седым стариком их сохраняет любовь.

Поэтесса Носсида хочет, чтобы ее знали не только в Локриде, но и на родине великой Сапфо — в Митилене (AP VII, 718):

Если ты к песнями славной плывешь Митилене, о путник,  
Чая зажечься огнем сладостной Музы Сапфо,  
Молви, что Музам приятна была и рожденная в Локрах,  
Имя которой, узнай, было Носсида. Иди.

Леонид Тарентский пророчит вечную славу своей поэзии (AP VII, 716):

От Итальянской земли и родного Тарента далеко  
Здесь я лежу, и судьба горше мне эта, чем смерть.  
Жизнь безотраднa скитальцам. Но Музы меня возлюбили  
И за печали мои дали мне сладостный дар.  
И не заглохнет уже Леонидово имя, но всюду,  
Милостью Муз, обо мне распространится молва.

Эта высокая самооценка<sup>31</sup> смущает современного читателя, так что комментаторы оспаривают либо атрибуцию, либо аутентичность текста<sup>32</sup>, а переводчики смягчают его в переводе. Так, Л. В. Блуменау в переводе автоэпитафии Каллимаха пропускает качественную характеристику — *ei* — с большим искусством: Каллимах называет себя не просто поэтом, но превос-

<sup>31</sup> Интересную трактовку эллинского самопрославления находим в цитируемой книге М. М. Бахтина (с. 283). Ср. иное отношение к самовосхвалению у христианина Данте («Новая жизнь», 28): «...мне не приличествует говорить об этом, так как я стал бы превозносить самого себя, что особенно заслуживает порицания» (перевод И. Н. Голенищева-Кутузова.— В кн.: Данте. Малые произведения. М., «Наука», 1968, с. 40).

<sup>32</sup> *Anthologia Graeca*. Edit. cit. Bd II, S. 593, 598, 607.

ходным мастером как серьезной поэзии, так и легкой, веселой застольной песни и шутки. Носсида говорит путнику: «Я любима Музами, я равна Сапфо»; без перевода оставлены «дерзкое» прилагательное «равна» и местоимения первого лица. В эпитафии Леониды изменены последние строки, они значат: не погибнет мое имя, поэзия прославит меня на все времена — буквально: «дары Муз будут моими глашатаями на все солнца».

Приведенные стихи не будут, однако, казаться дерзостью, если вспомнить, что, по мысли авторов, они представляют собой эпитафии. В специфике этого жанра находит естественное объяснение само славословие: это славословие умершего, причем, по античной традиции, устами самого умершего или метафорически — его гробницы<sup>33</sup>.

К характерным мотивам жанра принадлежит обещание посмертной славы<sup>34</sup>, столь же не ограниченной во времени, как и в пространстве. Прочет надпись, узнает заслуги умершего и возвестит его славу миру путник, «кто бы он ни был» (AP VII, 525, 1), земляк или чужестранец («сограждане или жители других городов» — AP VII, 710, 4), «сириец, финикиец или грек» (AP VII, 419, 7—8). Гораций, следующий античной традиции заключать свои сборники автобиографическим стихотворением в духе эпитафии, в двадцатой — последней оде второй книги воссоздает эту ситуацию в обращенном виде: не путник (откуда бы он ни был) идет к его гробнице (гробница полна лишь «бездушного пепла» — *inani fupere*), но сам поэт несет свою славу, лебедем летя над миром:

Летя быстрее сына Дедалова,  
Я, певчий лебедь, узрю шумящего  
Босфора брег, заливы Сирта,  
Гиперборейских полей безбрежность.  
Меня узнают даки, таящие  
Свой страх пред римским строем, колхидяне  
Гелоны дальние, иберы,  
Галлы, которых питает Рона<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Эту античную традицию не сломало даже христианское смирение Григория Богослова: его автоэпитафии усиленно превозносят добродетели славного Григория, чем и возбудили сомнение современных комментаторов в их аутентичности (AP VIII, 75, 77, 82; *Anthologia Graeca. Ibid. Bd II, S. 445*). Положение изменилось позднее, уже за пределами античного мира. Для примера иного отношения к хвалебной надгробной надписи стоит вспомнить лишенную эпитафии могилу Л. Толстого и «Завещание» Гоголя: «Завещаю не ставить надо мною никакого памятника и не помышлять о таком пустяке, христианина недостойном» (Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. VIII. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1952, с. 219). Современный некролог славит умершего не от лица самого умершего, но устами скорбящих о нем.

<sup>34</sup> Аналогичный материал латинской эпитафии представляет Ф. А. Петровский. — В кн.: Ф. А. Петровский. Латинские эпиграфические стихотворения. М., Изд-во АН СССР, 1962, с. 51—80.

<sup>35</sup> Перевод Г. Церетели. — В кн.: Гораций. Цит. изд., с. 123.

В свете сказанного получают необходимое объяснение (во всяком случае, дополнительные аналогии) заключительная ода третьей книги Горация «К Мельпомене» и примыкающее к ней по теме пушкинское «Я памятник себе воздвиг». Пушкинский текст, полный знакомых нам мотивов (помимо заглавного, здесь пророчество грядущей славы, в исключительно широких границах времени — «доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит», и пространства — «слух обо мне пройдет по всей Руси великой и назовет меня всяк сущий в ней язык»), вызывал недоумение у современников поэта и позднее: «Как мог при жизни он сказать такое?»<sup>36</sup> На наш взгляд, объясняется это, наряду с биографическими обстоятельствами, тематической связью с традицией античных автоэпитафий. Позднейшее перенесение этого стихотворения на постамент реального памятника Пушкину тоже вполне в духе античной традиции и представляется нам влито знаменательным.

Закономерно и помещение на памятнике Жуковскому другого пушкинского стихотворения, тоже полного знакомых из античной поэзии мотивов:

Его стихов пленительная сладость  
Пройдет веков завистливую даль<sup>37</sup>,  
И, внемля им, вздохнет о славе младость,  
Утешится безмолвная печаль  
И резвая задумается радость.

Озаглавленное в печатном тексте «К портрету Жуковского», оно сразу входит в тематический круг античной эпидиктической эпиграммы. Первоначально это — пояснительная надпись на статуе или портрете, как, например, дистих Симонида (AP XVI, 24):

Милона славного это прекрасная статуя; в Писе  
Семь одержал он побед и поражений не знал.

В книжном варианте это более пространное стихотворение с исключительно широким диапазоном тем (описание произведений искусства — с акцентом на изображаемое лицо и сюжет, либо на мастерство художника, — архитектурных сооружений, городов, технических новинок, рецензия на книгу и пр.), тем не менее не порывающее связи с надписью. Так эпиграмма

<sup>36</sup> Об этом см.: М. П. Алексеев. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Л., «Наука», 1967, с. 230, сл. Автор этого в высшей степени обстоятельного исследования, ссылаясь на работы видных представителей русской классической филологии, приводит латинские аналогии пушкинскому тексту (с. 141, сл.). Эту римскую часть монографии может, как кажется, дополнить приведенный нами греческий материал.

<sup>37</sup> Аналогичный греческий материал см. в статье: Т. Г. Мальчукова. Литературная критика в эпиграмме. Цит. изд., с. 323, сл.

Феокрита на Архилоха (АР VII, 664) стала реальной надписью на статуе<sup>38</sup>:

Стань и свой взгляд обрати к Архилоху ты: он певец старинный,  
Слагал он ямбы в стих, и слава пронеслась  
От стран зари до стран, где тьма ночная.  
Музы любили его, и делийский сам Феб любил, владыка.  
Умел с тончайшим он искусством подбирать  
Слова к стиху и петь его под лиру.

Если и в новое время эхом античной традиции порой сохраняется связь между книжной эпиграммой и реальной надписью, то в самой античности эта связь не прерывалась никогда. Посвятельные эпиграммы и эпитафии находим среди любовных стихотворений Асклепиада, Посидиппа, Гедила, Мелеагра, Филодема, среди сатирических стихов Лукиллия, Луккиана, Паллада и у римского поэта Марциала. К тому же любовная поэзия сохраняет формальную связь с надписью — малый объем и элегический дистих как стихотворный размер, а сатирическая поэзия, помимо формальной, — еще и содержательную: так, насмешливые эпиграммы Лукиллия, естественно, в пародийном виде, воспроизводят надпись на надгробии, статуе или жертвенном предмете.

Подобные надписи сочиняются и христианскими поэтами, и еще в VI в. Агафий Миринейский, составляя сборник современной поэзии — «Цикл», «из мудрого подражания древней литературе» на первое место ставит «посвящения прежним богам», затем эпидиктические стихотворения и эпитафии. В современных изданиях антологий Константина Кефалы и Максима Плануда свободны от форм надписи, и то за многими исключениями, эпиграммы V, X, XI, XII и XIII книг — т. е. любовные, увещательные, застольные, сатирические, а также оракулы и загадки. Эпиграммы же остальных одиннадцати книг генетически, тематически, структурно, а подчас и реально связаны с надписью.

Таким образом, причину расцвета литературной эпиграммы справедливее видеть не в освобождении ее от формы надписи, но в емкости самой этой формы, позволившей заключить в себе любое содержание. Решительное расширение тематического диапазона эпиграммы и собственное рождение ее как литературного жанра происходит в эллинистической культуре, когда в силу общего тяготения к малым формам наименьшая из возможных становится любимейшим видом книжной поэзии. Эллинистическую эпиграмму ее исследователи склонны отождествлять с новой лирической поэзией: «эпиграмма становится как раз тем, что современная теория называет лирическим стихотворением»<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> См.: Н. Веккью. Edit. cit. Bd II, S. 604.

<sup>39</sup> Н. Веккью. Ibid., Bd I, S. 32—33.

На наш взгляд, это не совсем верно, ибо поле зрения эпиграммы много шире и захватывает, помимо лирических тем, темы прозы и даже деловой прозы. Если не бояться модернизации, можно было бы сказать, что весь спектр тем современной газеты представлен в греческой эпиграмме. В самом деле, мы находим здесь отклики на политические события, памятные даты национальной истории и культуры, нравственную программу, биографический или профессионально-типологический (то, что XIX век называл «физиологическим») очерк, рецензии на произведения литературы и искусства, отдел спорта и отдел происшествий. Представлена здесь и жизнь животных, и фенологические заметки и описания ландшафта. Разумеется, есть здесь и свой отдел поэзии (любовная и пиршественная лирика александрийцев) и отдел юмора и — впоследствии — сатиры (уже в окружении римской культуры, римской сатиры) и отдел смеси. Эту тематическую пестроту сборника эпиграмм (помимо множества авторов) имеют в виду составители, когда сравнивают его с корзиной «всевозможных» плодов или называют его «Венок», «Антология» (буквально, цветник, букет), «Пчела».

Унифицировать содержание эпиграммы невозможно, ибо, как справедливо говорил еще Скалигер, у нее «столько видов, сколько вещей» на свете — *epigrammatum tot genera sunt quot genus*. Это чрезвычайно затрудняет определение жанра эпиграммы как в античных образцах, так и в европейских подражаниях: вряд ли возможно определить эпиграмму достаточно точно, чтобы исключить близкие жанры, и вместе с тем достаточно широко, чтобы включить различные ее образцы.

Современные исследователи предлагают в качестве решения этой проблемы либо объявить нормой сатирическую эпиграмму, а все другие ее разновидности считать отступлениями от нормы к иным жанрам: 1) гноме, пословице, максиме, 2) сатирическому эссе, 3) лирике, 4) посланию, элегии, 5) эпитафии-плачу (Г. Хадсон)<sup>40</sup>; либо пренебречь этими видами как единичными и потому несущественными попытками воспроизвести античную традицию, однозначно определить эпиграмму как короткую сатиру и указать признаки ее — конкретность и насмешливый тон, отделяющие ее от сентенции и мадригала (М. Гаспаров)<sup>41</sup>. Разумеется, поэты, не стремясь, подобно теоретикам, к чистоте жанра и неприкосновенности его границ, нарушают их, создавая промежуточные формы. Так, чтобы ограничиться отдельными примерами из новой поэзии, Пушкин эпиграмматически заканчивает альбомное стихотворение А. О. Смирновой-Россет: «И шутки злости самой черной писала прямо набело», а Лер-

<sup>40</sup> Н. Hudson. Op. cit., passim.

<sup>41</sup> М. Л. Гаспаров. Эпиграмма. — Краткая литературная энциклопедия, т. 8. М., 1975, с. 914.

монтов соединяет с эпиграммой и комплиментарный мадригал, и общую сентенцию<sup>42</sup>.

Предложение М. Л. Гаспарова обозначить жанр рядом признаков представляется нам весьма перспективным. Действительно, жанр определяют не один, но множество признаков, которые иногда выступают совокупно, но чаще по отдельности, так что одни оказываются виднее, в то время как другие остаются в тени, а то и вовсе отсутствуют. Такими признаками для античной эпиграммы будут: 1) связь с надписью на жертвенном предмете, надгробии или статуе, 2) малый объем, 3) элегический дистих как предпочтительный метр.

Эпиграммы Симонида Кеосского, в которых все признаки налицо, скорее будут исключением. В литературной эпиграмме, как правило, традиционное содержание предполагает известную свободу в трактовке объема и метра.

Эпитафии Леонида Тарентского довольно пространны, а у Феокрита написаны лирическими размерами, в то время как отсутствие традиционного содержания в любовной эпиграмме компенсировано традиционным метром и малым объемом.

В I в. н. э. два греческих поэта обновляют жанр эпиграммы: при этом Леонид Александрийский облакает традиционные темы надписи в изощренную форму испосефического стихотворения (с одинаковой для каждого стиха суммой числовых значений греческих букв), а Лукиллий сохраняет традиционную форму, но решительно меняет эмоциональный тон и вводит новые сатирические типы.

Составитель первого «Венка» Мелеагр (I в. до н. э.) подчеркивает пестроту своего сборника, составитель второго «Венка» Филипп Фессалоникский (I в. н. э.) настаивает на единообразии: он намерен представить читателю «немногостишие» новых поэтов. Этим поэтам при тематической пестроте малый объем кажется единственным определителем жанра и они требуют придерживаться его: лучший объем — один дистих, хуже — в два, допустимый — в три, если же больше трех дистихов — то это уже эпос, а не эпиграмма (AP VI, 327, IX, 342, 369). А Марциал не стесняет себя объемом и не боится, распространив тему, превратить свое стихотворение в эпическую поэму, во-первых, потому, что в его сборнике оно будет стоять в соседстве с едиными с ним по тону и по теме короткими стихотворениями, во-вторых, потому, что большинство своих самых длинных стихотворений Марциал пишет полиметрами, и в-третьих, его поэзия (в отличие от греческих эпиграмматистов, писавших и на темы национальной истории) разнится от перепевающего старинные легенды эпоса по содержанию, ибо содержанием его стихов будет сама жизнь.

<sup>42</sup> См.: Русская эпиграмма. Цит. изд., № 1307, 1308, 1310, с. 814.

Оставив в стороне такие признаки жанра античной эпиграммы, как метр и малый объем, и самоочевидные и достаточно освещенные в научной литературе, обратимся к ее связи с надписью. Почему и как греческая надпись смогла стать разнообразным по тематике книжным стихотворением, мы показали выше. Теперь рассмотрим этот вопрос с другой стороны: почему разнообразнейшие по содержанию короткие стихотворения, широко бытующие в фольклоре и литературе разных народов (ср., напр., русские частушки, украинские колядки, польские фразки, немецкие шпрухи, иранские рубаи, китайские яо, японские танка и хокку и пр.), в античной литературе называются «надписями»? Есть ли у всех этих стихотворений связь с памятником и если есть, то в какой мере и в чем?

Состав греческой антологии, о чем уже говорилось выше, обнаруживает, что для большей части стихотворений эта связь довольно прозрачна. Биографический или профессионально-типологический очерк точно так же, как и повествование о печальных или счастливых происшествиях в жизни, обретают свою форму в надписи на жертвенном предмете или надгробии; о жизни животных рассказывают эпитафии животным (ставшие, кстати говоря, традицией сначала в римской, а затем и в новоевропейской литературе); героев отечественной истории, деятелей национальной культуры, равно как и победителей спортивных состязаний славословят надписи на статуях, эдиктические стихотворения описывают великие произведения литературы и искусства, «чудеса света» и разрушенные города, технические новинки и памятники старины.

Возникнув как пародия на предшествующие виды, сатирическая эпиграмма, хотя и в комической трактовке, воспроизводит ту же структуру надписи.

Никак не связанное с этой структурой изображение природы (времени года или ландшафта) поэты-эпиграмматисты понимают как надпись на статуях Пана или Приапа. Таково знаменитое, вызвавшее множество подражаний описание весны у Леонида Тарентского (AP X, 1):

Время отправиться в путь! Прилетела уже щебетунья  
Ласточка; мягко опять западный ветер подул,  
Снова луга зацвели, и уже успокоилось море,  
Что под дыханием бурь волны вздымало свои,  
Пусть же поднимут пловцы якоря и отвяжут канаты,  
Пусть отплывает ладья, все паруса распустив!  
Так я напутствую вас, Приап, охраняющий пристань.  
Смело с товаром своим в путь отправляйся, пловец!

Статуя господствует в эпиграмматическом пейзаже (AP IX, 144):

Это владенье Киприды. Отсюда приятно богине  
Видеть всегда пред собой моря зеркальную гладь.  
Ибо она благосклонна к пловцам, и окрестное море  
Волны смиряет свои, статуя видя ее.

И пейзажные стихотворения по образцу надписи на памятнике обращаются к страннику (АР XVI, 228):

Странник, под этой скалою дай отдых усталому телу;  
Сладко в зеленых ветвях легкий шумит ветерок.  
Выпей холодной воды из источника. Право ведь, дорог  
Путникам отдых такой в пору палящей жары,—

или (АР IX, 313):

Кто бы ты ни был, садись под зелеными ветвями лавра.  
Жажду свою утоли этой прозрачной струей.  
Пусть легкокрылый зephyр, навевая повсюду прохладу,  
Члены твои освежит в трудные знойные дни.

Отличительная черта пейзажа в эпиграмме — отсутствие личного восприятия. Даже если речь идет о приятном уголке природы, то природа там объективно приятна, т. е. благоприятна тебе, путнику, моряку, пловцу. Сравним контрастное в этом отношении японское хокку, где природа всегда дана в субъективном восприятии и субъективная точка зрения присутствует даже там, где субъект не назван (168)<sup>43</sup>:

Среди густой травы  
Лишь посохи паломников  
Двигаются вдаль.

Еще более явно личное восприятие природы у Басё (173):

Едва-едва добрел,  
Усталый, до ночлега...  
И вдруг — глициний цвет! —

и личное чувство в излюбленном античностью описании прозрачной воды (265):

Как ноги сполоснуть?  
Я замутил не в силах  
Прозрачную волну!

Греческого эпиграмматиста интересует не чувство природы, но объективная картина, достаточно рельефно и даже скульптурно обрисованная: лавр, скала, источник, статуя, путник...

Эта предметность, объективность и даже скульптурность изображения еще больше удивляют нас в любовной эпиграмме.

<sup>43</sup> Цитируется по кн.: Японская поэзия. Составители и переводчики А. Е. Глускина и В. Н. Маркова. Вступит. ст. Н. И. Конрада. М., ГИХЛ, 1956. Цифры в скобках обозначают страницу.

Вместо того, чтобы рассказать о своей страсти, греческие поэты предпочитают описывать её предмет<sup>44</sup>.

Вот характерные начала любовных стихотворений в греческой антологии:

Чары Дидимы пленили меня... (AP V, 210)  
Сами Эроты в тот миг любовались Иренион нежной.  
(AP V, 194)  
Клей — поцелуй твой, о Тимо, а глаза твои — пламя  
(AP V, 96)  
Асклепиада глазами, подобными светлому морю (AP V, 156)  
Темные кудри Тимо...  
Полные неги уста и большие глаза Антиклен (AP V, 198)  
В почке таится еще твое лето. Еще не темнеет  
Девственных чар виноград (AP V, 124)  
Ростом мала и чернява Филенион. Но у смуглянки  
Волос кудрявей плюща, кожа нежнее, чем пух.  
(AP V, 121)

Даже в разлуке с любимой греческий поэт не столько выражает свою тоску, сколько создает пластическую картину: корабль, море, остров, девушка на берегу, устремившая взгляд вдаль, влюбленный, бегущий по волнам, и Зевс, надувающий корабельные паруса (AP XII, 53):

Вы, корабли, скороходы морские, в объятиях Борей  
Смело держащие путь на Геллеспонтийский пролив,  
Если, идя мимо Коса, увидите там на побережье  
Милую Фаннон, вдаль взор устремившую свой,  
Весть от меня, корабли, передайте, что, страстью гонимый,  
К ней я спешу... не в ладье, нет! Я бегу по волнам!  
Только скажите ей это — и тотчас же Зевс милосердный  
Ветром попутным начнет вам раздувать паруса.

Приведем для сравнения японское танка, где контрастно к греческой поэзии представлено только субъективное переживание разлуки (74):

Пусть жалок раб в селении глухом,  
Далеком от тебя, как своды неба эти!..  
Но если женщина небес грустит о нем,—  
Я вижу в этом знак,  
Что стоит жить на свете!

Самое удивительное, что, даже если греческий поэт заговорит о своей любовной муке, он скоро прервет рассказ и завершит его рельефной картиной (AP XII, 46):

Двадцать два года прожить не успев, уж устал я от жизни.  
Что вы томите, за что жжете, эроты, меня?  
Если несчастье случится со мною, что станете делать?  
В кости беспечно играть будете вы, как всегда.

<sup>44</sup> Ср. характерное разделение по объекту изображения в Палатинской антологии — на книги пятую и двенадцатую.

Стремление к объективному изображению, к предметности превращает у греческих поэтов личную исповедь в поучение человечеству (AP VII, 736):

Не подвергай себя, смертный, невзгодам скитальческой жизни.  
Вечно один на другой переменяя края.  
Не подвергайся невзгодам скитанья, хотя бы и пусто  
Было жилище твое, скуп на тепло твой очаг,  
Хоть бы и скуден был хлеб твой ячменный, мука не из важных,  
Тесто месилось рукой в камне долбленом, хотя б  
К хлебу за трапезой бедной приправой единственной были  
Тмиш да полей у тебя, да горьковатая соль.

Место личной насмешки занимает здесь общая мысль (AP IX, 381):

Женщина — горечь; но есть два добрых часа в ее жизни:  
Брачного ложа один, смертного ложа другой<sup>46</sup>.

В насмешливой эпиграмме личная инвектива последовательно заменена комической ситуацией (AP XI, 277):

Снилось ленивому Марку однажды, что бегал он долго.  
После того он не спит, чтобы не бегать во сне.

Горестные воспоминания о друге Каллимах прерывает и показательно заканчивает свое стихотворение утешительным общим суждением о поэзии Гераклита (AP VII, 80):

Кто-то сказал мне о смерти твоей, Гераклит, и заставил  
Тем меня слезы пролить. Вспомнилось мне, как с тобой  
Часто в беседе мы солнца закат провожали. Теперь же  
Прахом ты стал уж давно, галикарнасский мой друг!  
Но еще живы твои соловьиные песни; жестокий,  
Все уносящий Анд рук не наложит на них.

Между тем в японских хокку мы видим только безутешную личную скорбь поэтов (184):

Содрогнись, о холм!  
Осенний ветер в поле —  
Мой безутешный стон.

и (204):

Десятой годовщины день,  
А будто бы вчера Басэ не стало...  
Плакучей ивы тень.

Приведенные японские тексты интересны для нас не только своим субъективным характером, но и тем, что здесь единым настроением объединены несколько предметов. В противополож-

<sup>46</sup> Перевод Г. Рачинского.

ность этому единству настроения античные тексты обнаруживают тематическое единство. Обусловлено ли это самой предметностью эпиграммы (и ее ограниченным объемом) или ее генетической связью с надписью на *одном* памятнике (памятник в свою очередь поставлен в честь *одного* события) или, наконец, важнейшим принципом античной эстетики — принципом единства действия, может быть, даже всеми тремя причинами вместе, только однотемность — очень характерный признак эпиграммы. Потому правы те исследователи, которые считают его существенным и выносят в определение жанра. Первенство здесь принадлежит Скалигеру: «Эпиграмма — короткое стихотворение, которое либо просто указывает на какую-либо вещь, личность или событие, либо выводит нечто из определенных предпосылок»<sup>46</sup>.

Современная справочная литература, хотя и не всегда и не в столь ясном виде, по традиции сохраняет эту мысль: эпиграмма — стихотворение на случай, или сатирическое стихотворение, осмеивающее кого-либо или что-либо.

Тема эпиграммы может быть сколь угодно масштабна (нация, страна, город, войско, воинский отряд, социальная группа и пр.) и может быть расчленена (изречение семи мудрецов, характеристика девяти лириков), но всегда в рамках единства. Хорошо чувствующий природу эпиграмматического жанра Пушкин пишет:

Угрюмых тройка есть певцов (954).

Наконец, отметим и такое, может быть, первое по важности, качество античной эпиграммы, как ее завершенность. Законченность античной эпиграммы — признак не формальный (она может состоять из 1, 2, 3 и даже более дистихов), но содержательный. В этом она также противостоит японским танка или хокку, законченность которых определена именно формой — обязательным количеством слогов. Содержание же японских коротких стихов нарочито не завершено, иногда оборвано, поэты играют на недоговоренности, паузе, ведь цель их сообщить читателю известное настроение, причем не на момент чтения, но продолжить его на неопределенное время (187):

О, этот путь в глуши!  
Сгущается сумрак осенний —  
И ни живой души! —

или (188):

<sup>46</sup> J. C. Scaliger. *Poetices libri septem*. III, cap. 126. Lyon, 1561, p. 435.

Зимняя ночь в саду.  
Ниткой тонкой и месяц в небе  
И цикады чуть слышный звон.

Подобные тексты можно привести и из античной поэзии (АР V, 189):

Долгая ночь, середина зимы, и заходят Плеяды  
Я у порога брожу, вымокший весь под дождем.

Сегодняшний читатель (склонный к эстетическим принципам, скорее противоположным античной эстетике) хочет здесь сделать паузу, оборвав начатый стих, подумать на тему: поэт и мир, человек и вселенная, продолжить настроение унылой печали, томительного и неопределенного ожидания... Но античный поэт Асклепиад сразу же заканчивает эту полную заораживающей недоговоренности картину банальным объяснением:

Раненный жгучей стрелю к обманщице этой... Киприда  
Бросила мне не любовь — злую стрелу из огня.

В результате перед нами опять столь же рельефная, сколь и традиционная сцена: поэт перед закрытой дверью обманщицы-гетеры.

Приведем для примера еще одно стихотворение Асклепиада (АР V, 64):

Снегом и градом осыпь меня, Зевс! Окружи темнотою,  
Молнией жги, отряхай с неба все тучи свои!

Не правда ли, какая сила чувств? Какая смелость? Какой масштаб? Кто перед нами? Богоборец? Прометей? Однако, не успеваешь современный читатель задать себе эти вопросы, как следует завершение, где всплеск эмоций гаснет, герой мелькает, бескомпромиссная решимость уступает место условиям и договорам, выражение субъективного чувства — объективному повествованию, остроумному предположению:

Если убьешь, усмирюсь я; но если ты жить мне позволишь,  
Бражничать стану опять, как бы ни гневался ты.  
Бог мяю движет, сильнее тебя: не ему ли послушный,  
Сам ты дождем золотым в медный спукался чертог?

С нашей точки зрения в этом снижении темы есть даже что-то комическое. Может быть, некий юмористический оттенок был здесь и для самого Асклепиада (если понять ситуацию в духе Лукиановской сатиры), но, без всякого сомнения, целью античного поэта было не снижение темы, но ее объективное завершение, некая скругленность, «рамка».

С однотоменностью и завершенностью античной эпиграммы связана ее двухчастная композиция. Двухчастность эпиграммы

исследователи отмечали, начиная с эпохи Возрождения<sup>47</sup>. Но особенное значение такой композиции придал Лессинг, назвал части эпиграммы — ожидание и разрешение — и в смене ожидания разрешением увидел ответ на вопрос, почему современное сатирическое стихотворение называется «надпись». По его мнению, дело здесь в одинаковом процессе восприятия: когда мы видим статую издали, мы пребываем в ожидании — что это?, приблизившись и прочитав надпись, мы удовлетворяем нашему любопытству — и ожидание находит требуемое разрешение.

На наш взгляд, двухчастная композиция не столько самостоятельный признак эпиграммы, сколько проявление в композиции таких ее специфических свойств, как предметность, единство и завершенность. Двухчастность — это минимум в композиции завершенного произведения, у которого должно быть начало и сопоставляемый или противопоставляемый ему конец так же необходимо, как в беге необходимо должны быть старт и финиш. Последнее сравнение мы заимствуем у античного поэта Пармениона (АР IX, 342):

Думаю, сердятся Музы, коль много стихов в эпиграмме:

Разное дело совсем — стадий и длительный бег.

Множество в длительном беге кругов совершают, а стадий

Надо, все силы собрав, духом единым пройти<sup>48</sup>.

Минимальный объем эпиграммы сделал двухчастность — основным композиционным приемом эпиграммы. Но как бы ни «сердились Музы», эпиграмматисты писали и длинные

---

<sup>47</sup> См.: J. C. Scaliger. *Poetices libri septem*. III, cap: 126, Lyon 1561, p. 430; Colletet. *L'art poétique*. Paris, 1658, p. 15; F. Vavassor. *De epigrammate liber*. Paris, 1672, p. 21—22; G. E. Lessing. *Op. cit.*, S. 118; J. G. Herder. *Anmerkungen über Anthologie der Griechen, besonders über das griechische Epigramm*. Gotha, 1791, S. 112—113; K. Walter. *Beitrag zur Theorie des Epigramms*. Riga, 1884, S. 27; P. Pechel. *Geschichte der Theorie des Epigramms von Scaliger zu Wernicke*. In: Christian Wernicke *Epigramme*. Berlin, 1909, S. 9. Части эпиграммы определяются при этом по-разному: предпосылка и вывод (*ex propositis aliquid deducens*) у Скалигера, изложение и заключение (*expositio et clausea*) у Колетте и Вавассора, ожидание и разрешение (*Erwartung und Aufschluss*) у Лессинга, изложение и удовлетворение (*Darstellung und Befriedigung*) у Гердера. Против принятого в 19 веке определения Лессинга выступает Рейтенштейн (*R. Reitzenstein. Epigramm und Skolion*. Giessen, 1893, S. 103), утверждая, что оно вообще не подходит к античной эпиграмме и особенно к Марциалу. Барвик (*K. Barwick. Martial und die zeitgenössische Rhetorik in: Berichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaft zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse. Bd 104, Hft 1, S. 21*) и вслед за ним Лоран (*P. Laurent. Martial et l'épigramme grecque du I-er siècle après J. Chr. In: Revue des études latines, t. 43. Paris, 1966, p. 323*) признают двухчастную композицию эпиграмм у Марциала и некоторых греческих поэтов в основном в в. н. э., связывая эту особенность эпиграммы с влиянием риторики.

<sup>48</sup> Перевод Ю. Шульца.

стихотворения, в которых кроме начала и конца было еще и движение темы со многими поворотами — и соответственно с дополнительными частями. Прочитанная выше эпиграмма Асклепиада в соответствии с развитием темы может быть разделена на четыре части. В пространных эпиграммах Марциала или Томаса Мора можно, безусловно, найти и более сложную композицию.

Предметность, пластичность, единство и завершенность, свойственные античной эпиграмме, являются характерными особенностями античного искусства в целом. Что в эпиграмме непосредственно связано с памятником, а что обусловлено ведущими принципами античной эстетики, равно проявившимися как в великих памятниках материальной культуры и искусства, так и в малой форме поэтического творчества — этот вопрос, как и ряд других, связанных с возрождением традиции античной поэзии в новоевропейской литературе, предстоит решить дальнейшему исследованию.

З. М. Кузьмина

## К ВОПРОСУ О ЖАНРЕ ПОВЕСТИ ИВАНА ФРАНКО «ЗАХАР БЕРКУТ»

Историческая повесть Ивана Франко «Захар Беркут» занимает особое место в творчестве писателя. Франко создает новый тип исторического повествования в украинской литературе своего времени.

Повесть уже при жизни писателя получила признание прогрессивной украинской общественности, да и не только украинской. Так, польская писательница Э. Ожешко в своем письме к Франко просит его согласия на перевод повести на польский язык, замечая при этом, что в ней «охват человеческих чувств и страстей значительно шире и разнообразнее, чем в других известных мне украинских повестях»<sup>1</sup>.

В современном франковедении «Захару Беркуту» посвящены несколько содержательных статей<sup>2</sup>, авторы которых, однако, основное внимание уделяют истории создания повести, ее проблематике, анализу образов героев книги.

Данная статья освещает малонизученные стороны этого произведения — вопросы ее художественной структуры.

По своему методу «Захар Беркут» представляет собой цельный художественный синтез реализма и романтизма. Так она и была задумана: «идеальная (в понимании характеров), реальная (по методу изложения)»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> М. С. Возняк. Элиза Ожешко и Иван Франко во взаимной переписке. — В кн.: М. Возняк. З життя і творчості Ів. Франка. Київ, АН УРСР, 1955, с. 120.

<sup>2</sup> Л. Третьяк. До історії написання повісті І. Франка «Захар Беркут». — Наук. зап. (Київ. держ. пед. інститут). Т. 22, 1956; О. Бойко. Історична повість Івана Франка «Захар Беркут». — В кн.: Іван Франко. Захар Беркут. Київ, ДЛВУ, 1957; Л. Третьяк. До характеристики художніх образів в історичній повісті І. Я. Франка «Захар Беркут». — Наук. зап. (Станіславський держ. пед. інститут). Т. 5, 1961.

<sup>3</sup> Франко. Твори в 20-ти т. Т. 20. Київ, 1956, с. 168.

Идейно-творческая позиция писателя требовала борьбы с ходульным романтизмом, с выдуманными характерами, с тем историческим и художественным неправдоподобием, так характерным для большинства украинских историко-художественных произведений конца 70-х начала 80-х годов прошлого века.

И все же в «Захаре Беркуте» есть свойственные романтическому искусству исключительные, «идеальные» характеры, исключительные коллизии, есть и идеальная любовь, романтические, необычные пейзажи и даже ореол «чудесного», «удивительного», почти на грани фантазии. Направленность автора на «необычность» вывleчается уже в его «слове» в начале повести: «А когда окончится удивительная повесть, и малые и старые, вздыхая, шепчут: «Ах, какая же это прекрасная сказка!». И тут же автор отвечает своим слушателям, воспринимающим эту «древнюю быль» как «чудесную сказку»: «Для нас это сказка, а когда-то правда была!»<sup>4</sup>.

В этих словах таится ключ к пониманию своеобразия историзма повести и своеобразия ее художественной структуры.

Ореол «чудесного» присутствует в повести, но это лишь ореол или, как писатель сам называет, «маскарад», та «сказочная реальность», которая является неотъемлемым структурным элементом волшебной сказки, легенды и которая создается соотношением двух возможных точек зрения на сказочный мир — «извне» («глазами читателя»), которому этот мир кажется необыкновенным, чудесным, и «изнутри» («глазами героя»), для которого чудесное является обыкновенным, ибо он верит в «чудо»<sup>5</sup>.

В это «чудо» верят герои повести — древние тухольцы. Для них монголы — дети богини смерти Мораны, а каменный истукан Сторож — их покровитель и защитник. Для них легенда о чудесном происхождении тухольской долины имеет продолжение в реальности, они действительно верят в то, что Сторож помог им уничтожить монголов. Для них «чудесное» является «реальностью», а для современного читателя эта «реальность» приобретает ореол «чудесного», сказочного, необыкновенного.

Но «чудесное» у Франко не фантастично. В развитии сюжета, в самих событиях ничего фантастического нет: тухольцы использовали очень умело особенности месторасположения долины (Захара Беркута, возможно, на эту мысль навели и народная легенда и «вещий» сон). Они собственными руками, а не с помощью волшебной силы повалили каменного истукана в русло ручья, затопив долину вместе с монгольским войском.

<sup>4</sup> И. Франко. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 4. М., ГИХЛ, 1957, с. 58.

<sup>5</sup> С. Ю. Неклюдов. Чудо в былинe.— В сб.: Труды по знаковым системам. 4. Уч. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 236. Тарту, 1969, с. 146—147.

Сказочная фольклорная традиция в повести Франко творчески трансформируется и становится важным средством воссоздания исторического колорита древней эпохи, той художественной достоверности, которая является важнейшим достоинством произведений о прошлом.

Гоголевский принцип объяснения героического, романтического характера средой и обстоятельствами эпохи, так ярко проявившийся в «Тарасе Бульбе», положен в основу и повести «Захар Беркут». Как и Гоголь, Франко отказывается от изображения невероятных и сентиментальных чувств, от необоснованных событий и действий. Необычные события в повести объяснены историческим временем и средой, а потому правдоподобны и историчны.

Необычное, романтическое, точнее, воспринимаемое как романтическое в этой «удивительной» повести читателем, является закономерной реальностью в конкретных исторических условиях и в данной социальной и географической среде. Величественные горные пейзажи, ущелья, своеобразное месторасположение тухольского селения (особенности топографии мастерски использованы писателем в качестве одного из ведущих компонентов сюжета) — та естественная среда, в которой живут герои повести.

Образы тухольцев и их «ведущих» — Захара Беркута и Максима Беркута, образы действительно идеальные, несут на себе печать эпической традиции, традиции героев преданий и легенд. Максим Беркут, подобно эпическим героям, смел и удачлив, умен и догадлив, он никогда не теряет присутствия духа в минуты смертельной опасности, благороден и бесконечно предан народному делу. Характеры идеальные, романтические, но они поставлены в обстоятельства, реальные для данной исторической эпохи и объяснены писателем и исторически и социально условиями материального и общественного бытия: «...жизнь среди лесов и неприступных диких гор была тяжела., но эта борьба вырабатывала силу, смелость и предприимчивость у народа, была основой и главной действующей пружиной его свободного, крепкого, общинного строя»<sup>6</sup>. А свободный общинный строй является основой их общественных и нравственных идеалов.

Сюжет повести построен по принципу преодоления героями опасностей, встающих перед ними одна за другой. Это традиционное для украинской романтической повести о прошлом сюжетостроение. Но у Франко драматические ситуации, нагнетание опасностей не кажутся нарочито «выдуманными», а предстают как обычные условия жизни в те времена беспрестанных войн, усобиц и набегов», в период, критический для существо-

<sup>6</sup> И. Франко. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 4, с. 77.

вания свободных общин в Карпатах. Писатель указывает на точное историческое время — весна 1241 года.

И, наконец, пантеистический взгляд тухольцев на мир, когда они искренне и простодушно верят в существование рядом с ними одухотворенного мира природы, когда этот мир живет рядом с ними и в них, характеризует исторически-специфическое в сознании, мироощущении людей прошлого.

«Захар Беркут» — новое слово в ряду украинских произведений о прошлом. И новаторское значение этой повести прежде всего выявляется особым содержанием ее ведущего конфликта. В повести есть и любовные коллизии, и национальная борьба, но ведущий конфликт — классовый: борьба народа за справедливый общинный строй против боярства и монгольских завоевателей.

И хотя главные действующие лица вымышлены, все же поэтическая фантазия автора прочно базируется на выявлении двух закономерностей данного исторического времени. Это, во-первых, наступление боярско-княжеской власти на общинный строй, продолжающееся в отдаленных горных районах, и, во-вторых, поход Батыя на Карпатскую Русь и Венгрию. Эти главные исторические явления эпохи и являются тем «стержнем», на котором основывается историческая правда повести. А такое событие как затопление тухольской долины и гибель монгольского отряда было воссоздано писателем на основе народных преданий.

Франко не ставит своей целью изобразить во всех деталях картину общинной жизни так, как «это было», но принцип «это могло быть» он последовательно выдерживает.

В жизни общины он выделяет важнейшие приметы общинно-родового строя: отсутствие частной собственности на землю, народное самоуправление, политический и нравственный идеал равенства — те основные принципы общественного устройства, которые, по его мнению, будут определяющими и для будущего социалистического общества. Подобная ассоциация открывает перспективу для писателя сделать свое произведение нужным и интересным для современного ему читателя.

Он выделяет в прошлом не только то, что характерно для данной эпохи, но и то общее, что объединяет прошлое и будущее, что живо для живых, что им близко, что их волнует, что должно помогать им в борьбе за утверждение социального равенства и справедливости.

Пафос повести в утверждении силы и красоты народного единения, солидарности в борьбе за справедливое устройство общества.

Перед писателем стояла сложная творческая задача: создать произведение исторически достоверное и одновременно наполненное живым дыханием борьбы за социалистические идеалы.

Для Франко было важно создать произведение, которое имело бы воспитательное значение, и чтобы воспитательную функцию оно выполняло бы художественными средствами, воздействовало эстетически, вызывало неослабевающий интерес у читателя.

Важную роль в реализации этого творческого замысла играет художественная структура повести «Захар Беркут».

Сам писатель указывал: «Для того, чтобы произведение оставило сильное и потрясающее впечатление в нашей душе, необходимо его так построить, чтобы внимание и интерес читателя не рассеивались... Отсюда постоянное стремление к единству и целенаправленности в искусстве... Для этой цели не нужны ни единство места, ни времени, ни даже единство главного героя, а необходимо единство главного действия, вокруг которого все в этом произведении искусства группируется»<sup>7</sup>.

По принципу единства главного действия и строит композицию своей повести Франко.

Сюжетно-композиционную структуру повести составляют три сюжетные коллизии: любовная, социальная и национально-патриотическая. Все они взаимосвязаны и находятся в неразрывном единстве.

Повесть делится на девять глав. Но условно ее можно подразделить на три части, в каждой из которых доминирует драматическое событие, связанное с одной из трех сюжетных коллизий.

Первая часть — две первые главы. Во время охоты дружины боярина Тугар Волка на крупного зверя в горах Тухольщины происходит знакомство дочери боярина Мирославы с сыном вождя общины Максимом Беркутом. Главное драматическое действие в этой части — столкновение Мирославы с разъяренной медведицей и чудесное спасение ее от, казалось бы, неминуемой смерти вовремя подоспевшим на помощь Максимом. Франко для завязки «романной», любовной истории использует традиционный сюжетный мотив — один из «любowników» спасает жизнь другому, и этот исключительный случай становится началом их верной любви.

Но этот «случай на охоте» — не единственный компонент повествования. Он обставлен достаточно пространной описательной частью. Автор вводит нас в историческое время, по мере продвижения отряда в горы он описывает местность, рассказывает об условиях жизни людей Тухольщины, знакомит с участниками этого похода, сообщает об общественном положении боярина и о взаимоотношении его с местной общиной, рассказывает о Мирославе, ее воспитании, ее характере. Когда отряд возвращается с охоты, проходя тухольское селение, писатель,

<sup>7</sup> «Світ», 1881, № 10, с. 171.

по мере продвижения отряда, знакомит нас с месторасположением тухольской долины и с легендой о ее происхождении.

Описательные элементы повествования не случайны. Именно они создают «эффект присутствия», они характеризуют общественную среду, окружающую героев и определяющую их характеры, их мироощущение, их идеалы, во имя которых они действуют, т. е. уже в этой описательной части формируется социальный аспект в решении проблемы «человек и среда». Так, тот контраст, который существует в поведении Максима и боярина, тухольцев и боярских слуг уже подчеркивает конфликтность атмосферы двух общественных систем, одна из которых базируется на экономическом равенстве и народо-власти, другая — на власти имущих, на эксплуатации человека человеком.

Кроме того, пейзажные описания имеют сюжетобразующую функцию. Когда писатель сообщает, что «это было громадное горное убежище, почти неприступное ни с одной стороны», что большой горный ручей вытекал с востока в эту долину водопадом в полторы сажени, прорывая себе путь меж тесных гранитных скал и, извиваясь ужом по долине, вытекал на запад через такие же тесные ворота, когда герои любуются этим водопадом, а затем, пройдя селение, выходят в теснину, где перед самым входом в ущелье торчал огромный каменный столб — Сторож, готовый «обрушиться на всякого, кто с враждебной целью пожелает проникнуть в этот тихий счастливый уголок», и когда Максим рассказывает легенду о битве Мораны и Сторожа — все эти описательные части подготавливают читателя к главному новеллистическому действию, которое будет разворачиваться здесь, и месторасположение долины будет решать во многом тактику борьбы и исход ее. Хотя о монголах еще не сказано ни слова, но уже подготовлен плацдарм для динамического завершения эпической темы.

В конце второй главы определяется и «конфликтный» поворот романной линии — боярин отказывает Максиму в браке с Мирославой.

Вторая часть повести — третья глава, самая большая по объему и центральная по ее идейно-композиционной структуре. В ней разворачивается социальный конфликт, создается наиболее полное представление об общинном строе, о политических и нравственных идеалах тухольцев и Захара Беркута. Вне этой главы повесть превратилась бы в обычную для украинской литературы историческую повесть о борьбе двух наций с обязательной любовной коллизией.

Франко выдвигает на первый план образ народа и его вождя Захара Беркута. И трижды — в жизнеописании Беркута, в его речи к народу, в диспуте его с боярином — автор утверждает идеал общинного, народного строя, принципы его устройства,

принципы народного единения и солидарности. В этой главе все подчинено социальной теме, предельно обнажены истоки социального конфликта. Она имеет так же, как и предыдущие, внутренний ритм. Вначале преобладают описательные элементы, затем следует сцена — действие. На народном вече противники — Захар Беркут и Тугар Волк сталкиваются в открытом споре-диспуте. Мысль и слово становятся движущей пружиной драматического действия. А завершает главу неожиданная трагическая сцена убийства общинника Тугар Волком. Боярин убивает общинника в тот самый момент, когда он хотел сообщить тайну поведения Тугар Волка в битве при Калке.

Убийство общинника на народном вече знаменует поворот от словесного спора к открытой войне общины с боярином, т. е. намечаются сюжетные связи с четвертой главой, где проясняется тайна поведения Тугар Волка в битве при Калке — его измена Руси, и с пятой главой, где изображен бой тухольской дружины с вражескими отрядами.

Третья часть повести начинается с четвертой главы. И включает последующие главы повести. К этому моменту обозначена расстановка сил. Объявлена война боярину, монголы полны желания пройти в Венгрию через Тухольский перевал, разделены Максим и Мирослава. Социальный и национальный конфликты с того момента, как боярин перешел к монголам, объединены единым сюжетным узлом. Коллизии любовной истории также теснейшим образом переплетаются с событиями народной борьбы, ибо Максим и Мирослава принимают самое активное участие в этой схватке на стороне тухольцев.

Все сюжетные коллизии устремлены к главному событию — затоплению долины и уничтожению монгольского отряда.

Четвертая глава открывает национально-патриотическую тему исторической панорамой событий на Руси. Франко вписывает конкретный эпизод борьбы общины за землю и свободный общественный строй в грандиозные исторические события эпохи и ставит своих героев в предельно критические ситуации, на грань жизни и смерти, в тот временной отрезок, который должен стать проверкой их стойкости, их единения и сплоченности.

Глава эта также содержит значительный описательный элемент, нанизанный на сюжетную нить — прибытие боярина вместе с Мирославой в монгольский лагерь Петы. Боярин изменил Руси еще в битве при Калке, и теперь он прибыл к Пете, преследуя корыстную цель — с помощью монголов утвердиться на землях Тухольщины.

Отдельные эпизоды этой главы — продвижение боярина по монгольскому лагерю, встреча с Петой, беседа с ним — направлены на то, чтобы ответить на вопрос — кто такие монголы, какова их цель, каковы их идеалы, — т. е. охарактеризовать общественную среду и строй, контрастные народному строю.

Лагерь монголов — это общество, раздираемое социальными, сословными противоречиями. Враг сильный и сплоченный, но единение это основано на насилии, на жестокости одних и страхе других. Там царит самовластный деспот и не менее его жаждущие власти начальники отрядов.

В пятой главе традиционный для воинских героических повестей поединок богатырей перед главным сражением автор развертывает в самостоятельный эпизод — сражение небольшого отряда тухольцев во главе с Максимом против дружинников боярина и монголов. Это еще не главный бой, это «разведка боем». Перед началом сражения идут «переговоры», предложения добровольно сложить оружие, угрозы врагу и насмешки над ним.

И только после этого начинается битва. Дважды удачно отбивают тухольцы атаки врага, но в третий раз вынуждены отступить, занять оборону. Воодушевленные призывом Максима, они вновь бросаются в бой и обращают в бегство часть монгольского отряда. Тухольцы преследуют монголов, но их, в свою очередь, настигает отряд Тугар Волка. На пути бегущих встает ущелье-западня. Бегущий впереди отряд монголов повержен в пропасть. Тухольцы, окруженные в тесном ущелье многочисленным отрядом врага, на трупах поверженных продолжают бой. Погибают один за другим мужественные воины. Остается в живых лишь Максим, один сражаясь с осаждающими его со всех сторон монголами. Победенный коварством, он попадает в плен.

Прекрасно передана напряженность боя, внимание читателя ни на минуту не ослабевает, автор ставит героев во все новые критические, неожиданные ситуации, в преодолении которых и раскрываются их героические характеры, их мужество, их преданность народному делу.

Франко не сразу подводит читателя к главному событию всей повести — затоплению долины и гибели монголов. Он вводит новые драматические коллизии, задерживающие на себе внимание и интерес читателя — трагическая гибель тухольского отряда, плен Максима, уход тухольцев из долины и захват тухольского села монголами, страшная картина пожара, наблюдаемая Максимом, попытка Мирославы освободить Максима с помощью перстня-талисмана, наконец, коллизия «тайного хода» и «мнимой измены» Максима (Максим обещает начальнику монгольского отряда и боярину, оказавшимся в западне, провести отряд через тайный подземный проход, но делает он это с тайным намерением задержать врага в долине, усыпить его бдительность).

Максим проходит вместе с Бурундой и боярином все стадии трагической участи оказавшихся в западне. И лишь ему одному удается спастись от неминуемой смерти.

Сам план хитроумного затопления долины вместе с монгольским отрядом писатель окутывает тайной, сопровождает намеками, подтекстом. Подтекст был уже заключен в легенде о чудесном происхождении долины, он имеется и в «вещем сне» Захара Беркута (этим сном открывается шестая глава). Захару снится, как во время священного обряда Сторож, медленно наклоняясь, сдвигается с места и со страшным треском падает на него. Образ Сторожа появляется и в момент ухода общины из села: «старый исполин Сторож у входа в тухольское ущелье стоял понуро, тоскливый, опечаленный, как бы жалея своих детей, которые покидали эту прекрасную долину, как бы склоняясь в сторону ущелья, чтобы своим огромным каменным телом преградить им путь» (IV, 168—169)<sup>8</sup>.

И, наконец, Мирослава во время свидания с Максимом говорит ему о силе, которую поведет Захар, о могучем разрушителе, несущем монголам смерть, и в тайне от читателя («она оглянулась, хотя в шатре никого, кроме них, не было, и затем, словно не доверяя этой тишине и пустоте, наклонилась к лицу Максима и шепнула ему на ухо несколько слов») сообщает ему о плане тухольцев.

Подчеркнутая таинственность слов Мирославы, необычайная взволнованность Максима при этом известии подготавливают внимание читателя к чему-то необычному, к новому, неизвестному ему повороту событий. К концу шестой главы влюбленные расстаются в трагический момент их судьбы, в преддверии какого-то важного поворотного события. Оставляя своих героев в незавершенных коллизиях в конце глав, писатель создает настроение «какой-то неясной радости, тревоги и надежды», особого эмоционального интереса к их судьбам.

Обычно в повести на концовки глав и падает пик эмоционального напряжения, в них сосредоточиваются узловые моменты действия или намечается новый поворот событий, а в начале глав преобладают описательные элементы. Писатель неторопливо ведет рассказ, знакомит читателя с общественной средой, с настроениями героев, углубляет наши представления о сущности происходящего. На фабульный «стержень» нанизываются изобразительные картины общественной жизни, а дополняющие их диалоги — диспуты несут на себе всю степень мотивации поступков героев.

Этот структурный принцип сохраняется и в седьмой главе. Начало ее — неторопливый рассказ о том, что видит и слышит боярин Тугар Волк, идущий вместе с Мирославой из монгольского лагеря к тухольцам на переговоры. В этом «обозрении»

---

<sup>8</sup> Иван Франко. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 4.

Далее цитирую по данному изданию с указанием в скобках римской цифрой тома, арабской — страницы.

вырисовывается образ народа, уверенного в своей победе над врагом. Боярин слышит стук топоров (тухольцы рубят лес для засады), видит пылающие костры, «словно глаза гигантских волков, готовящихся прыгнуть в долину и покарать монгольское войско». Стража встречает боярина словами: «На кой бес нам переговоры. Только бы скорее солнышко на небо, не так мы с вами поговорим». Он видит, как тухольские мастера, по совету Мирославы, готовят камнеметы («а в Тухольщине,— тут же уточняет писатель,— каждый крестьянин был мастером»).

Затем следует описание поляны, тухольского древнего святища, рассказ о древней вере и о Захаре Беркуте как ревностном приверженце этой веры, и, наконец, овеванная дыханием древности и какого-то особого эпического спокойствия сцена — описание совета старейшин, на котором Беркут «сказывает» старинные предания.

Приход боярина нарушает атмосферу эпического спокойствия. Диалог-диспут между Беркутом и Волком повторяет и углубляет идейные мотивы борьбы народа. Захар Беркут отвергает предложение врага: пропустить монгольское войско через перевал в обмен на свободу Максима.

А финал главы — фабульное «действие»,двигающее сюжетную коллизию борьбы дальше к развязке,— очень живо, энергично, эмоционально написанная картина крушения Сторожа в русло ручья.

В восьмой главе с той минуты, когда каменный Сторож повергнут, когда вода начинает медленно заполнять долину, когда исчезает последняя надежда уйти из опасного места через тайный проход, развертывается главное событие — гибель врага, его агония, его отчаянное безумие.

Писатель постепенно обзревает этапы этой своеобразной битвы, делает эмоциональные паузы, выявляет, не спеша, реакцию монголов на грозящую им опасность, рисует тщетные их попытки сохранить жизнь. Глава пронизана контрастным соотношением борющихся сил. В отряде монголов — безумие разобщенных людей, лишенных нравственной силы убеждений, не имеющих нравственных высоких идеалов. Отчаянное безумие поверженного врага, способного перед лицом смерти на крайнюю жестокость, особо подчеркивает выхваченная из общей массы фигура монгола «гигантского роста, с посиневшим лицом, со стиснутыми губами», который «в слепой ярости колотит своим топором по головам всех, кто только попадает к нему под руку» (IV, 215). «Брат забыл брата в эту страшную минуту близкой смерти; товарищ рубил товарища с большей яростью, чем врага» (IV, 215).

Разъединенные кучки людей, беспомощные перед грозной стихией и силой народного единения — вот что осталось от монгольского отряда.

В последней главе трагизм ситуации и накал чувств достигают высшего предела. Остатки уцелевших от паводка людей повергают в воду молодые тухольцы, приплывшие на плотках. Но живы еще Бурунда, боярин и их пленник Максим. Бурунда и Тугар Волк предлагают ультиматум: или свобода для них или Максим умрет. Сызнова Захар Беркут оказывается перед выбором — между любовью к сыну и долгом перед общиной. Он вновь делает выбор в пользу общего дела.

Развязка наступает в одно мгновение, неожиданно, быстро, с мгновенным переходом от трагизма к благополучному концу: Бурунда со страшной силой заносит топор над головой Максима, «и в этот миг (здесь и далее выделено мной.— З. К.) блеснул меч Тугар Волка над головой Максима, и грозная, смертоносная рука Бурунды вместе с топором, отсеченная одним ударом от плеча, упала, залитая кровью... Взревел от ярости и боли Бурунда и левой рукой схватил Максима за грудь, а глаза его, с выражением смертельной ненависти, впились в предавшего его боярина. Но в эту самую минуту Максим изогнулся и ударил его изо всей силы... Бурунда от этого удара потерял равновесие и покатился в воду, увлекая за собой и Максима. А в следующее мгновение зашумело в воздухе, и огромный камень, брошенный из тухольской метательной машины руками Захара Беркута, с грохотом обрушился на кучу врагов. Брызнула вода до самых облаков, загремели камни, душераздирающий вопль раздался на берегу,— и через несколько мгновений поверхность озера снова стала гладкой и спокойной, а от отряда Бурунды не осталось и следа» (IV, 222—223). Все на берегу замерли, пораженные ужасом. Захар Беркут, «закрыв лицо руками», горько рыдал. У его ног в беспамятстве лежала неподвижно Мирослава. И вдруг радостные крики раздались внизу. Молодцы, плывшие на плотках, приблизясь к тому месту, где упали в воду Максим и Бурунда, вдруг увидели вынырнувшего из воды Максима, здорового и крепкого, как всегда» (IV, 222—223).

В одно мгновение развязаны узлы всех сюжетных коллизий: погибает предводитель монголов, с ним и боярин, радостная встреча с отцом и любимой венчает все злоключения Максима.

Традиционно, в духе украинской исторической повести завершается борьба враждебных сил — одерживают победу воины Руси, традиционно завершается и любовная история — после всех волнений и разлук возлюбленные счастливы. Но Франко создает новый тип исторического повествования, в котором традиционные сюжетно-структурные элементы осложнены и подчинены социальному аспекту. Поэтому, хотя сюжетные коллизии и завершены, повесть на этом не кончается. В «слове» умирающего Захара Беркута, в его обращении к народу, в его завещании потомкам сконцентрирован социально-исторический смысл только что завершившихся событий: «Мы победили нашим

общинным строем, нашим согласием и дружбой. Хорошенько запомните это! Пока вы будете жить общинным строем, дружно держаться вместе, несокрушимо стоять все за одного и один за всех — до той поры никакая вражья сила не победит вас!» (IV, 225).

Повествование о прошлом обрамлено авторским обращением к современному читателю. Эта трансформированная новеллистическая рамка играет важную роль в раскрытии идейно-художественного замысла.

Авторское обращение открывается картиной современной Тухольщины: «Печально и неприветливо нынче у нас в Тухольщине! Сказкой кажется повесть о давних временах и давних людях. Верить не хотят ей нынешние люди, выросшие в нужде и притеснениях, в тысячелетних путах и покорности. Но пускай себе! Мысль поэта летит в эти древние времена, воскрешая живших тогда людей.., а в жизни их, так непохожей на нашу, заметит многое такое, что можно пожелать и нашим «культурным» временам» (IV, 58).

«Многое такое, что можно пожелать и нашим «культурным» временам» — это экономическое и политическое равенство, народное самоуправление, это и воспитание прекрасного чувства единения, делающего народ непобедимым в борьбе за свои права.

Вера в неизбежный приход справедливого общественного строя, основанного на экономическом равенстве, выражена и в словах умирающего Захара Беркута: «Но среди этих несчастий снова вспомнит народ свои прежние вольности, и благо ему, если он скорей и ясней их вспомнит: это спасет его от целого моря слез и крови, от целых столетий неволи. Но раньше ли, позже ли, он вспомнит жизнь своих предков и пожелает пойти по их стопам... Придет пора — искра возгорится новым пламенем!» (IV, 225—226).

И в завершающей повесть авторской ремарке выражена та же мысль: «Старинный общинный строй давно забыт и, казалось бы, похоронен. Но нет! Не нашим ли дням суждено возродить его. Не мы ли живем в ту счастливую пору возрождения, о которой, умирая, говорил Захар, или хотя бы на заре этой счастливой поры?» (IV, 226).

Франко прибегает к приему так называемой «исторической инверсии». М. Бахтин писал: «Сущность такой инверсии сводится к тому, что мифологическое и художественное мышление локализует в прошлом такие категории, как цель, идеал, справедливость, совершенство, гармоническое состояние человека и общества и т. п. Мифы о рае, о Золотом веке, о героическом веке, о древней правде; более поздние представления о естественном состоянии, о естественных природенных правилах и др. — являются выражениями этой исторической инверсии.

Определяя ее несколько упрощенно, можно сказать, что здесь изображается как уже бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем, что, по существу, является целью, долженствованием, а отнюдь не действительностью прошлого»<sup>9</sup>.

Принцип «исторической инверсии» Франко развивает в осложненном варианте. Он усложняет его проясненной перспективой исторического будущего. Он широко раздвигает рамки исторического времени, представляя движение истории как закономерную смену определенных общественно-экономических формаций: общинный строй — капитализм — социализм.

Франко по-разному определял жанр своего произведения. В процессе работы он называет «Захара Беркута» то повестью («я пишу на конкурсе повесть»<sup>10</sup>, «повесть... должна быть идеальной»<sup>11</sup>, «начало повести нельзя ли оставить без изменения»<sup>12</sup>), то новеллой («задумал я взяться, так, между прочим, за одну историческую новеллу, а точнее за новеллу на исторической основе, в которой можно было бы блеснуть ярким реализмом»)<sup>13</sup>. В тексте произведения он называет «Захара Беркута» «удивительной повестью». Позднее он писал об излюбленном своем композиционном приеме: «...выбрав одну фигуру или одно событие, группирую около него все то, что считаю нужным для более рельефной обрисовки и характеристики. В романе, конечно, нужно делать иначе, но в том-то и горе, что мне (за исключением нескольких проб), не удалось написать роман, если не считать «Захара Беркута», который, собственно говоря, также новелла, не роман»<sup>14</sup>.

«Захар Беркут» имеет много общего с новеллой. Как обычно в новелле, характеры героев поданы сформировавшимися и самораскрываются в немногих кризисных ситуациях. Внимание Франко сосредоточено не на процессе формирования личности, не на изменении характера, а на эмоционально впечатляющем раскрытии идеальных характеров, их героизма, их единения, их преданности свободному строю.

В произведении Франко просматриваются структурные элементы классической новеллистической конструкции: новеллистическая рамка, сосредоточенность вокруг одного «необыкновенного» случая, целостная завершенность всех сюжетных коллизий, целеустремленность к эффектной развязке, в которой сосредоточено «зерно» авторского замысла.

---

<sup>9</sup> М. Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе.— В кн.: Вопросы литературы и эстетики. М., Художественная литература, 1975, с. 297.

<sup>10</sup> И. Франко. Твори в 20-ти т. Т. 20, с. 162.

<sup>11</sup> Там же, с. 168.

<sup>12</sup> Там же, с. 181.

<sup>13</sup> Там же, с. 152.

<sup>14</sup> Там же, с. 434.

Однако стремление к углубленному изображению человека не только в национальных, но и социальных связях с обществом заставляет писателя раздвигать рамки новеллистической конструкции за счет введения описательных элементов, сущность которых — вскрыть характер взаимоотношений человека (а в повести Франко не только отдельного человека, но и массы, коллектива) с определенной социальной средой. Эти описательные элементы берут на себя содержательную, мотивировочную функцию, характерную именно для жанра повести.

Франко создает новую жанровую разновидность исторического повествования в украинской литературе — новеллистическую повесть, в которой структурные особенности повести и новеллы приобретают новое художественное единство.

## СОДЕРЖАНИЕ

Соколова Н. А. О научной поэзии вообще, о научности поэзии	3
Л. Мартынова в частности (poleмические заметки)	
Макарова Ф. Р. Жанровое своеобразие повести К. Паустовского «Теория капитана Гернета»	19
Неёлов Е. М. «Пиковая дама» Пушкина и научная фантастика (к постановке вопроса)	32
Бухштаб Б. Я. От пародии к сатирической сказке (история одного замысла Щедрина)	39
Захаров В. Н. Фантастическое как категория поэтики романов Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Идиот» (к проблеме типологии романа Достоевского)	58
Чернова Е. А. Жанр и композиция «Сказки о копейке» С. М. Степняка-Кравчинского	90
Евнин Ф. И. Естествоиспытатель и поэт	106
Мальчукова Т. Г. Жанр и композиция эпитаграммы (проблемы исследования)	130
Кузьмина З. М. К вопросу о жанре повести Ивана Франко «Захар Беркут»	157