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

# ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Межвузовский сборник*

ПЕТРОЗАВОДСК 1981

Редакционная коллегия:
профессор *Гин М. М.* (ответственный редактор),
профессор *Западов А. В.*,
профессор *Куприяновский П. В.*,
доцент *Мальчуков Л. И.*, профессор *Резников Л. Я.*

**Жанр** и композиция литературного произведения.
Ж 314 Межвузовский сборник.— Петрозаводск, 1981.— 168 с.

Межвузовский сборник «Жанр и композиция литературного произведения» включает в себя историко-литературные и теоретические статьи, рассматривающие в аспекте избранной темы творчество русских и советских классиков (Пушкин, Некрасов, Достоевский, Лесков, Чехов, Горький), а также некоторые другие темы. Авторами статей являются профессора и преподаватели Петрозаводского университета, а также других вузов.

© Петрозаводский государственный университет
им. О. В. Куусинена, 1981.

*Т. Г. МАЛЬЧУКОВА*

# О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ И КОМПОЗИЦИИ СТИХОТВОРЕНИЯ А. С. ПУШКИНА «ПРОРОК»

Его небольшая пьеса... стоит целой поэмы... Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт.

Н. В. Гоголь

Будь моя власть, я бы ввел обязательное произнесение этих строф хором на всех наиболее значительных ассамблеях писателей!

Л. М. Леонов

Поставить в ряд с другими образцами это, по слову Ф. М. Достоевского, «почти надземное», «величайшее во всем нашем XIX веке стихотворение» кажется едва ли не кощунством. Не принято говорить о жанровой природе пушкинского произведения и по причинам литературно-историческим: система лирических жанров к этому времени обветшала настолько, что сами поэты избегают жанровых обозначений, а если и называют их — то в целях полемики или пародии.

Но если романтическая свобода отменила обязательные классицистические правила и уничтожила непроницаемые границы между родами и видами литературы, то жанровые тенденции все же остались. Порой они даже выступают на передний план, получая вдруг зримое воплощение. Так, написанные в традициях античной эпиграммы и эпитафии стихотворения А. С. Пушкина «К портрету Жуковского» и «Я памятник себе воздвиг» оказываются реальными надписями на известных памятниках. А жанровые истоки «Пророка» — торжественное песнопение — неожиданно проступают в знаменательном предложении исполнять стихотворение в больших собраниях хором — наподобие античной оды или священного хорала.

Во всяком случае жанровые традиции продолжают определять отдельные «параметры» литературного произведения и, кроме того, указывают фон, на котором можно оценить рас-

ширение границ жанра или переосмысление его особенностей Так, в ряду анакреонтической оды заметна единственная в своем роде «Вакхическая песнь» Пушкина, прославляющая не «минутные радости» жизни, но самое жизнь как пир и праздник в ренессансном смысле, наслаждение плоти и духа, счастье любви и торжествующий над ложной мудростью ум.

Пушкинский «Пророк» по смыслу — божественное вдохновение и творческая программа поэта, в какой-то степени понимаемая как его жизненная позиция,— связан с античными гимнами Музам и Аполлону, известными автору как по одам Горация, так и по интерпретациям этой темы в европейской и русской поэзии. По источнику сюжета (библейская книга пророка Исайи) пушкинское стихотворение входит в жанр оды духовной. Отсутствие жанрового обозначения обычно для этого времени. Переложения ветхозаветных текстов Ф. Глинка называет «Опыты священной поэзии», и даже такой ревностный защитник и пропагандист оды, как В. Кюхельбекер, свою интерпретацию библейской темы озаглавил «Пророчество».

Странно было бы и ожидать, чтобы Пушкин, давний противник и неутомимый пародист напыщенной оды, дал подобное жанровое обозначение своему стихотворению и вообще — обратился к этому жанру. Уже по приезде в Михайловское он пишет полемические заметки к статье Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» в стихах (V, 78) [1] и прозе (VII, 29—30; V, 427) и пародирует одический стиль в «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову».

Однако в вопросах жанра, как и в литературных направлениях, поэт скорее скептик, чем атеист [2]. Он больше склонен принять классицистическое наследие, чем отрицать его нигилистически. Открытая им реалистическая эстетическая система, более широкая и свободная, чем существовавшие ранее, вместе с традициями предшествующего «наивного» реализма вобрала в себя классицизм и романтизм как противоположные системы, которые, однако, не исключают, но дополняют и ограничивают друг друга. Вот почему «все секты» литературы для него «равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону» (VII, 51). В известной степени это относится и к жанрам лирической поэзии. «Ныне вошло в моду порицать элегии, как в старину старались осмеять оды,— пишет Пушкин в 1827 году,— но если вялые подражатели Ломоносова и Баратынского

---

[1] Ссылки на произведения Пушкина даются по изданию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10 томах. Издание четвертое.— Л.: Наука, 1977—1979. Римская и арабская цифры обозначают соответственно том и страницу.

[2] Метафорическое словоупотребление Пушкина: «...я в литературе скептик» (VII, 51); «Ты обещал о романтизме, о сем парнасском афеизме, Потолковать еще со мной» (II, 237).

равно несносны, то из этого еще не следует, что роды лирический и элегический должны быть исключены из разрядных книг поэтической олигархии» (VII, 36). И сам поэт, несмотря на пародии элегии и оды, продолжает творить как в том, так и в другом жанре.

В русле одической традиции им написаны такие стихотворения, как «Мордвинову», «Бородинская годовщина», «Клеветникам России», «Перед гробницею святой» и некоторые другие, ее присутствие ощущается в гимне великому городу в «Медном всаднике».

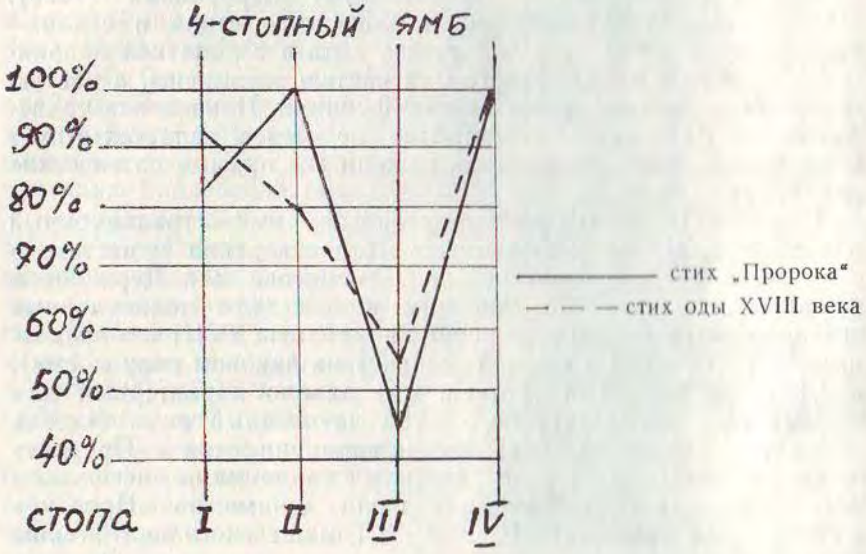
Ряд этих поздних од открывается «Пророком» (1826). «Параметры» жанра — признаки одического стиха и стиля — присутствуют в этом стихотворении, хотя и с понятной поправкой на время и гений, отчего они частью затемнены, а частью переосмыслены и получают новые функции. Причем эта трансформация одического «субстрата» не менее свидетельствует о творческих принципах поэта, нежели его прямые поэтические декларации.

Стих «Пророка» — четырехстопный ямб — традиционный размер оды. Но ритм пушкинского стихотворения существенно отличается от одической поэзии Ломоносова или Державина, во-первых, значительно меньшим количеством полноударных стихов, во-вторых, расположением пиррихиев: XVIII век предпочитал их на второй и третьей стопах («на лаковом полу моем»), а XIX — на первой и третьей, что давало характерный для пушкинского четырехстопного ямба двучленный ритм («когда не в шутку занемог»). Метрические вариации ямба в «Пророке» не совпадают, однако, с метрическими вариациями онегинского стиха. Вот схема, содержащая наши данные по «Пророку» в сравнении с подсчетами Шенгели и Томашевского по «Евгению Онегину»[3]:

| № п/п | Вариации. Ударяемые слоги | Встречаемость в % | | |
|---|---|---|---|---|
| | | „Пророк" | „Евгений Онегин" | |
| | | | Шенгели | Томашевский |
| 1 | 2 4 6 8 | 10 | 27 | 26,8 |
| 2 | —. 4 6 8 | 17 | 7 | 6,6 |
| 3 | 2 — 6 8 | 0 | 9 | 9,7 |
| 4 | 2 4 — 8 | 56 | 48 | 47,5 |
| 5 | — 4 — 8 | 17 | 9 | 9 |
| 6 | 2 — — 8 | 0 | 0,3 | 0,4 |

[3] Цитируется по книге: Ярхо Б. И., Романович И. К., Лапшина Н. В. Метрический справочник к стихотворениям Пушкина.— М., 1934, с. 64.

Отмеченные отклонения стиха «Пророка» от типичного пушкинского — показательны сами по себе. Они идут за счет уменьшения количества полноударных стихов, полного исключения 3-й и 6-й вариаций, характерных для поэзии XVIII века, за счет усиления второй стопы до уровня константы и ослабления первой, что акцентирует альтернирующий ритм, соответственно удаляя его от звучания классической оды. Вот как располагаются схемные ударения в стихе «Пророка» в сравнении с ритмической кривой стиха XVIII века[4]:




Из других особенностей стиха «Пророка» укажем на эффект мужских словоразделов, придающих энергию и динамизм следующим стихам: «Моих зениц коснулся он», «Моих ушей коснулся он», «И он к устам моим приник», «И он мне грудь рассек мечом». Значение качества словораздела для ритма стиха можно увидеть, сопоставив звучание начальной строфы «Пророка», где сплошь женские (и одна дактилическая) цезуры

Духовной жаждою томим
В пустыне мрачной я влачился,
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился

с конечной, где преобладают мужские, и слова падают, как удары набата:

[4] См.: Гаспаров М. Л. Современный русский стих.— М., 1974, с. 95.

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

Оставляя в стороне эвфонию стихотворения (о ней подробно писал В. Брюсов[5]), обратимся к строфике, вернее, к видимому отсутствию ее в «Пророке». Действительно, в 30 строках пушкинского стихотворения с чередованием перекрестных, парных и опоясывающих рифм угадывается одическое 10-стишие. Тем не менее строфическое деление снято в угоду цельности композиции, а разнообразная рифмовка использована не для закрепления замкнутой формы строфы (а б а б в в г д д г), но как средство смыслового членения стихотворения и идет параллельно синтаксису текста. Представим построение стихотворения в связи с рифмой и синтаксисом:

| Количество и порядок стихов | Композиция | Рифма | Синтаксис |
|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| 4 1—4 | I. Вступление. Экспозиция драматического действия и характеристика двух действующих лиц. | а<br>Б<br>а<br>Б | Сложносочиненное предложение, связанное сочинительным союзом |
| 20 5—24 | II. Основная часть. Драматическое действие. Преображение пророка. | | |
| | 1 Прозрение | в<br>в | Простое предложение |
| | | Г<br>Г | Простое предложение |
| 6 9—14 | 2 Преображение слуха | д<br>д | Сложное предложение с сочинением и подчинением |
| | Внимание голосам мира | Е<br>ж<br>ж<br>Е | |
| 6 15—20 | 3 Преображение языка | з<br>з<br>И<br>к<br>к<br>И | Простое предложение, осложненное однородными членами и обособленными определениями |

[5] Брюсов В. Статьи о Пушкине. «Пророк».— Собрание сочинений в 7 томах. М.: Художественная литература, 1975, т. VII, с. 188—194.

*Продолжение*

| Количество и порядок стихов | Композиция | Рифма | Синтаксис |
|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| 4 21—24 | 4 Преображение души, сердца, чувств | л<br>М<br>л<br>М | Простое предложение, осложненное однородными сказуемыми и обособленными определениями |
| 6 25—30 | III. Заключение | | |
| 2 25—26 | Развязка действия, соотнесенная с его началом («в пустыне... я влачился» — «в пустыне я лежал») и образующая с экспозицией тематическое кольцо | о<br>о | Сложносочиненное предложение, связанное сочинительным союзом, |
| 4 27—30 | Глас бога, подводящий итог всему преображению: «восстань» рецепирует предыдущее «я лежал», «пророк» — начальное «я»; «виждь» — преображение зрения; «внемли» — слуха; «глаголом» — языка; «жги» — сердца; «моря и земли» — «пустыню мрачную»; «исполнись волею моей» — первый стих, где говорится о «духовной жажде»[6] | П<br>р<br>р<br>П | осложненное прямой речью |

Таким образом, система рифмовки оформляет смысловые и синтаксические единицы и членит текст на симметричные части, образующие вместе сложное и стройное целое. Наглядное представление этого дает следующий ряд, фиксирующий количество стихов и расположение частей в стихотворении:

$$\overset{\text{I}}{4} + (\overset{\text{II}}{4+6+6+4}) + \overset{\text{III}}{6}$$

$$\underbrace{\underbrace{4+6}_{10}\ \underbrace{6+4}_{10}}_{10}$$

Искусное построение «Пророка», его единство и целостность, соответствие конца и начала, связанность и завершенность всех тем, четкий план, продуманное «расположение частей в отношении к целому» (VII, 30), строгая симметрия и математический расчет обнаруживают свойственное Пушкину исключи-

[6] Наблюдение В. Брюсова.— Там же, с. 185.

тельное чувство «соразмерности и сообразности»[7], сопоставимое разве что с архитектоническим чутьем «великого геометра» Данте. Конструкцию «Божественной комедии» Пушкин, как известно, считал образцовой как в отношении цельности — организации разнородных источников в масштабное единство: «тройственная поэма, в которой все предания, все знание, все страсти, вся духовная жизнь» (X, 171), «где план обширный объемлется творческою мыслию» (VII, 48), так и по расположению материала: «единый план «Ада» есть уже плод высокого гения» (VII, 30). С высоты этого критерия Пушкин оценивает композицию произведений романтической и классической поэзии, осуждая «слабую связь» частей и «глупый или детский план» (VII, 50; X, 87).

Особенно при этом достается оде, в которой вообще нет плана: «Какой план в олимпийских одах Пиндара, какой план в «Водопаде», лучшем произведении Державина?» (VII, 30). Более того, как проницательно замечает поэт, его «и не может быть»: «какого плана требовать в торжественной оде?» (VII, 29). Действительно, ода, открытая форма, не ограниченная ни в объеме, ни в количестве тем, построенная свободно, по ассоциативному принципу, даже предполагает «лирический беспорядок» как знак «лирического восторга», в котором только-де и создаются вдохновенные поэтические творения. «Нет; решительно нет,— возражает Пушкин Кюхельбекеру на его апологию оды и лирического восторга,— восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следственно, не в силе произвесть истинно великое совершенство, без которого нет лирической поэзии» (VII, 30). Образцом этого «истинно великого совершенства» и будет архитектоника «Пророка».

Дело, однако, не только в «предустановленном хаосе» оды. Когда Пушкин говорит о плане художественного произведения, он не имеет в виду один рациональный порядок изложения темы. План «Ада» назван «плодом высокого гения» не за одну математически выверенную схему, но потому, что воплощен в образах и сюжете. «Композиция каждого произведения Пушкина,— замечает о пушкинских «планах» Д. Д. Благой,— обычно и глубоко содержательна»[8]. Имея в виду не только образную структуру его произведений, но и ее развитие, можно сказать, она сюжетна, причем не только в эпосе и драме, где это разу-

---

[7] О замечательном чувстве формы и искусстве композиции Пушкина см. ценное исследование Благого Д. Д. «Мастерство Пушкина».— М., 1955.

[8] Благой Д. Д. Принципы пушкинского мастерства. Пушкин — зодчий.— В кн.: От Кантемира до наших дней. М., 1979, т. II, с. 92.

меется само собой, но и в лирике, которая этого вовсе не предполагает.

Насколько привнесение сюжета в лирику было сознательной целью Пушкина, можно представить себе из собственных его слов: «Но ум не может довольствоваться одними игрушками гармонии, воображение требует картин и рассказов» (VII, 25). Поэтому «Гомер неизмеримо выше Пиндара; ода стоит на низших ступенях, не говоря уже об элегии; трагедия, поэма, сатира все более ее требуют творчества (fantasie) воображения, гениального знания природы» (VII, 30). Творческий опыт поэта, такие его стихотворения, как «Муза», «Сеятель», «Аквилон», «Арион», «Анчар», «Рифма», «Вельможе» и др., показали, что сближение лирики с сюжетными родами литературы возможно не только в специальных жанрах исторической элегии и баллады. Привнеся в лирическое произведение, как правило, бессвязное и бессюжетное, продуманную композицию и развивающийся сюжет, поэт достигал поразившего современников результата: «Его небольшая пьеса всегда стоит целой поэмы». Что же касается сюжета, то, согласно Пушкину, он должен отличаться оригинальностью — «смелостию изобретения, создания» (VII, 48). За слабость «в изобретении и изложении» осуждены «Думы» Рылеева: «Все они на один покрой: составлены из общих мест. Описание места действия, речь героя и — нравоучение» (X, 113).

В «Пророке» мы находим не только искуснейшую архитектонику, но и оригинальный сюжет — единственную в своем роде трагическую историю с драматической экспозицией и эпилогом. Не решаясь пересказывать гениальную поэзию, мы пропустим подробности и детали, которые как раз и придают рассказу неповторимое своеобразие и свидетельствуют о пушкинской силе в «изобретении и изложении» — силе его фантазии, тем более что эти детали у всех на памяти, и передадим этот сюжет в общей форме. Блуждающему во мраке человеку внезапно является светлый ангел. Встреча несет с собой просветление, прозрение, преображение героя, но вместе с тем это как будто борьба, поединок с трагической развязкой. Но трагедия эта — оптимистическая, смерть героя была условием его возрождения. В эпилоге (как в классической трагедии — deus ex machina) звучит голос бога, который обращает героя к жизни и подвигу. В сюжете соблюдено единство действия, а само действие дано с непрерывным нарастанием от эпизода к эпизоду. <I> «Перстами, легкими, как сон, Моих зениц коснулся он...»; <II> «Моих ушей коснулся он...»; <III> «И он к устам моим приник, И вырвал грешный мой язык...»; <IV> «И он мне грудь рассек мечом, И сердце трепетное вынул, И угль, пылающий огнем, Во грудь отверстую водвинул...». В этот поток нарастающего напряжения вовлечен даже эпизод познания мира, который как раз мог составить паузу в действии. Динамика

этого эпизода создается все возрастающим напряжением слуха пророка; ему становятся внятны все более тихие голоса вселенной вплоть до беззвучного роста лозы: «И внял я неба содроганье, И горний ангелов полет, И гад морских подводный ход, И дольней лозы прозябанье». Усиливающий действие и повышающий интонацию анафорический союз «и» проходит через весь текст, проникая его единым движением.

Если в построении «Пророка» Пушкин отходит и от современной бессюжетной лирики, и от «предустановленного хаоса» оды в сторону эпического сюжета и математически расчисленной гармонии Данте (его опыт проступает в подтексте и в тексте пушкинской критики композиции), то в области стиля поэт явно следует русской одической традиции. Образец здесь — «мысли, картины и движения истинно поэтические» Державина и слог духовных од Ломоносова: «по ним долго еще должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему» (VII, 22). Принципы этого стиля — монументальность образов, лирическая дерзость в выражении, нетривиальность слога, изысканное сочетание книжного славянского языка с языком простонародным — явно противопоставлены как робкому, бледному слогу современной поэзии, так и плоскостному рационалистическому мышлению современных поэтов.

Воскресить «высокопарность и велеречие» оды на фоне гармонически точного языка Жуковского и Батюшкова и под огнем рационалистической критики Вяземского возможно было только при том исключительном чувстве «соразмерности и сообразности», которым обладал Пушкин. Давно уже были осмеяны ее поэты, что «в чин пророков становясь, вещая с богом, будто с братом, без опасения пером в своем взаймы восторге взятом вселенну ставили вверх дном». Не прекращались насмешки и над цветистым стилем оды, особенно над пристрастием ее к сложным словам в духе гомеровских образований. Ближайшая по времени пародия на этот стиль принадлежит самому Пушкину: «Султан ярится. Кровь Эллады И резвоскачет и кипит» (II, 223).

Традиционные элементы высокого стиля оды даны у Пушкина в ином сочетании и в иных — явно сгущенных пропорциях. Текст «Пророка» расцвечен замедляющими действие и придающими рассказу торжественный тон эпитетами (из 33 существительных 25 снабжены эпитетами, среди них есть и сложные: шестикрылый, празднословный), украшен тремя сравнениями и насыщен и даже «перенасыщен» архаической лексикой. Если в ранней оде Пушкина «Вольность» отдельные церковнославянизмы вкраплены в текст, то здесь они составляют основу словесной ткани (50 слов из 96, по подсчетам Л. В. Щербы). «Если бы русский литературный язык не вырос в атмосфере церковнославянского,— пишет исследователь,— то

немыслимо было бы замечательное стихотворение Пушкина «Пророк», которым мы восторгаемся до сих пор»[9].

Архаически стилизуя текст, Пушкин, видимо, избегал стилистических диссонансов, которые, как он знал из опыта литературы и собственной практики, действуют комически. Вот, к примеру, его шутливая фраза в письме к А. Н. Вульфу: «В самом деле, милый, жду тебя с отверстыми объятиями и откупоренными бутылками» (X, 47). В серьезной поэзии такие контрасты в противоположность «счастливому слиянию» различных языковых пластов в слоге Ломоносова не могли не «бесить разборчивое ухо» поэта (X, 41). В этом смысл его претензий к Державину («не имел понятия о слоге», «не только не выдерживает оды, но не может выдержать и строфы» — X, 41) и его иронии к «Опытам священной поэзии» Ф. Глинки. Глинка ничтоже сумняшеся соединял одические обороты с элегическими и свойственным им личным тоном: «Я умираю от тоски. Ко мне, мой боже, притеки» или гиперболические метафоры с бытовой речью: «Господь как будто почивал, А на земле грехи кипели». Энергический, полноударный, рубленый (почти сплошь мужские словоразделы) стих, динамичные фразы, нагнетающие повелительные формы глаголов, наконец, современные обороты и русизмы он вкладывает в уста Иеговы:

Сверкай, мой меч! Играй, мой меч!
Лети, губи, как змей крылатый,
Пируй, гуляй в раздолье сеч!
Щиты их — в прах! В осколки — латы!
Ступай,— моя нетленна сталь!
Дроби их грудь, сердца их жаль!
Они пред богом виноваты.

«Он заставил бога говорить языком Дениса Давыдова»,— замечает Пушкин, метко окрестивший автора «Кутейкин в эполетах». Назвав процитированный псалом «ухарским», он заключает: «Псалом Глинки уморительно смешон» (VIII, 45).

Ф. Глинка не избегал стилистических контрастов, видимо, потому, что он сознательно или бессознательно пренебрег дистанцией между древним миром и собственным временем и даже между богом и собой. «Глинка с богом запанибрата,— потешались его читатели,— он бога в кумовья себе позвал». Это не было даже преувеличением. В стихотворении «Бедность и утешение» он обращается к жене со следующими словами: «Ты все о будущем полна заботных дум. Бог даст детей... Ну что ж? Пусть он наш будет кум».

Пушкин, напротив, эту дистанцию между древностью и современностью всегда держал и не терпел как явных анахронизмов (VII, 402), так и намеков классицистической трагедии

[9] Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку.— М., 1957, с. 123.

с «применениями» (VII, 54). Не любил он и смешения культур. Он противник «библеизмов» в стихотворениях на классические темы (VII, 397), зато и в его произведениях, связанных с христианской («Сеятель») или ветхозаветной («Пророк») мифологией, нет ни одного явно классического, как и вызывающе современного образа.

Целью Пушкина была «сообразность», гармония. Он сознательно добивается единства образно-стилистической системы с ритмом и интонацией. Монументально-космическим образам «Пророка» соответствует высокий стиль архаизированной лексики, патетически-напряженный тон монолога и торжественное анданте ритма стиха.

Высокий стиль «Пророка» — это, однако, не традиционное «велеречие» оды — стилистическое средство возвысить современные события; у Пушкина он детерминирован ветхозаветным мифологическим сюжетом. Кроме того, стилистическая система «Пророка» — это не абстрактное единство высокого стиля классицизма, этот искусственно составленный (своего рода эсперанто) язык богов, свободно комбинирующий античную риторику с христианской верой и мифологические образы с рационалистической аллегорией. Стилистическое единство в «Пророке» окрашено национально-исторически.

Вокруг слов-сигналов, связанных с ветхозаветным сюжетом: пророк, шестикрылый серафим, бога глас,— располагаются и получают соответствующий оттенок нейтральные, употребительные в одической и даже в элегической традиции: персты, десница, ангел, горний, мрачный, влачился, уста и др. Любопытное превращение претерпевает здесь слово «пустыня». Обычно оно означает у Пушкина безлюдное место, сельское уединение: «Тогда, не правда ли, в пустыне, Вдали от суетной молвы Я вам не нравилась...» (V, 161); «И ныне здесь, в забытой сей глуши, В обители пустынных вьюг и хлада» (III, 245), метафорически — одинокий жизненный путь: «Недаром темною стезей Я проходил пустыню мира» (II, 226). «В пустыне мрачной я влачился» — деталь явно биографическая, ср. «и блеск, и мрак изгнанья» (II, 252), «В глуши, во мраке заточенья» (II, 238), «темною стезей» (II, 226). Эта деталь, вопреки своему биографическому характеру и метафорическому смыслу (в одиноком, бездуховном — пугающем отсутствием света — мире), отождествляясь с пустыней, в которой раздается глас божий, начинает восприниматься как реальная — библейская пустыня. Несмотря на странный в этом случае эпитет «мрачная» (если это означает «чахлая», «скудная», «знойная», то эпитет неточен, если — «ночная», то он не оправдывается сюжетом — что же ангел открывает пророку мир в ночной тьме), это единственное значение для стихотворения «Пророк» фиксирует «Словарь языка Пушкина».

В единой системе начинают восприниматься как стилеобразующие факторы и нейтральные особенности грамматики и синтаксиса. Как признак библейского стиля ощущается настойчивое (семикратное на 30 строк текста) употребление Пушкиным личных и притяжательных местоимений, характерное для иврита и попавшее оттуда (через посредство классических языков) в славянские и французские переводы. Во французском языке употребление местоимений обязательно и не может быть элементом стиля. Поэт почувствовал их возможную роль через славянский и русский переводы, где их присутствие факультативно и ощущается как нарочитое: «И коснулся уст моих, и сказал — вот, это коснулось уст твоих, беззаконие твое удалено от тебя, грех твой очищен». Соответственно как стилистический элемент они использованы в тексте «Пророка»: «мне явился», «моих зениц коснулся он», «моих ушей коснулся он», «и он к устам моим приник, И вырвал грешный мой язык», «уста замершие мои», «мне грудь рассек мечом».

То же можно сказать и относительно употребления союза «и», который исследователи называют наиболее ярким показателем библейского стиля [10]. На самом деле этот союз стилистически вполне нейтрален и может входить в любую эстетическую систему. Достаточно назвать «Незнакомку» Блока, где 21-кратное употребление этого союза не вызывает никаких ветхозаветных ассоциаций и служит только знаком ослабления причинности, рационализма, распевной, романсной интонации. В «Пророке» этот союз более заметен и полон значения: ослабление причинности и рационализма выступает здесь как признак архаики, присоединительных связей, паратаксиса, действительно характерный для языка священного писания, причем для переводов еще более, чем для оригинала; в пушкинском тексте эта паратактическая связь особенно заметна на фоне поэтической традиции, ориентированной на сложный и тонко разработанный синтаксис классических образцов. Но, главное, союз «и» играет в «Пророке» композиционную роль, оформляя и анафорически усиливая нарастание действия: «И он к устам моим приник, И вырвал грешный мой язык...», «И он мне грудь рассек мечом, И сердце трепетное вынул, И угль, пылающий огнем, Во грудь отверстую водвинул».

Стиль «Пророка» принято называть торжественным, библейским, что понимается обычно как подражание стилю Библии. Не говоря уже о том, что Библия — это сборник разных по содержанию и стилю текстов, кажется, это понимание упрощает дело, принимает одно из следствий за первопричину и цель и преуменьшает роль творческой инициативы автора. В действительности Пушкин не обнаружил этот стиль в готовом виде,

---

[10] Виноградов В. В. Язык Пушкина.— М.—Л., 1935, с. 135.

воспроизводя особенности, скажем, книги Исайи, одна из глав которой считается источником его стихотворения; показательно, что парафразы этого текста у современников поэта вполне бестильны. В сущности он сам создал этот стиль, найдя гармоническое и в то же время выразительное сочетание различных по своему происхождению элементов.

Столь характерный для современного, так сказать, «интернационалистского» эстетического сознания вкус к чужой культуре во времена Пушкина был редкостью. Еще живы были традиции классицизма с его любовью к идеальным и потому вполне безликим образам. Романтическая школа вводила местный и исторический колорит осторожно, отдельными штрихами: имя, сюжет, костюм, особенности быта. На этом фоне интерес Пушкина ко всем сторонам явления, его протеизм — способность угадывать и воплощать в существенных чертах различные национально-исторические художественные системы — воспринимался как самая яркая, определяющая особенность его таланта. Первые слушатели и читатели рассматривали «Пророк» по аналогии с «Подражаниями Корану» и видели здесь, главным образом, подражание Библии. Затем была замечена другая сторона содержания этого произведения, имеющая прямое отношение к личности поэта и проблемам его времени, но и первое толкование, абсолютизирующее одну из сторон текста, продолжает существовать, и исследователи говорят то о библейском стиле, то о библейском сюжете пушкинского стихотворения.

Активнее других развивает эту точку зрения Н. Л. Степанов: «Пушкин... воссоздавал национальное своеобразие историко-культурного сознания, запечатленного в библии... Автор в сущности устраняется: не он говорит о пророке, а сам пророк рассказывает о себе, о нисшедшем на него вдохновении. Поэтому рассказ его выдержан в том библейском стиле, которым написана книга пророка Исайи, выражающем суровую и мужественную поэзию библии, ее лаконизм, бурную экзальтированность чувств, страстную убежденность пророка в своей божественной избранности. В библейском описании имеются подробности, прямо перешедшие в пушкинское стихотворение: явление шестикрылого серафима, «угль горящий» в его руке, прикосновение им к устам пророка»[11]. Для подтверждения своей мысли исследователь приводит текст шестой главы книги пророка Исайи: «В год смерти царя Озии видел я господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном, и края риз его наполняли весь храм. Вокруг него стояли серафимы; у каждого из них по шести крыл: двумя каждый закрывал лице свое, и двумя закрывал ноги свои и двумя летал. И взывали

[11] Степанов Н. Л. Лирика Пушкина.— М., 1959, с. 358—359.

они друг к другу и говорили Свят, Свят, Свят, Господь Саваоф. Вся земля полна славы его». И поколебались верхи врат от гласа восклицающих и дом наполнился курениями. И сказал я: «Горе мне! Погиб я! Ибо я человек с нечистыми устами и живу среди народа также с нечистыми устами,— и глаза мои видели Царя, Господа Саваофа». Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника. И коснулся уст моих и сказал: «Вот, это коснулось уст твоих, беззаконие твое удалено от тебя, грех твой очищен». И услышал я голос Господа, говорящего: «Кого мне послать? Кто пойдет для нас?». И я сказал: «Вот я, пошли меня». И он сказал: «Пойди и скажи этому народу: слухом услышите и не уразумеете, и очами смотреть будете — и не увидите. Ибо огрубело сердце народа сего и ушами с трудом слышат, и очи свои сомкнули, да не узрят очами, и не уразумеют сердцем и не обратятся». И сказал я: «Надолго ли, Господи?». Он сказал: «Доколе не опустеют города и не останутся без жителей; и домы без людей и доколе земля эта совсем не опустеет».

Процитированный источник дает возможность судить о мере объективности исследователя и о методе и характере историзма поэта. Даже названные исследователем детали не совпадают: в библейском эпизоде нет явления серафима — в смысле его внезапного появления, в пушкинском тексте нет прикосновения к устам горящим углем. Отброшены автором такие живые приметы народного предания, как жертвенник и клещи, а также чрезвычайно картинная, хотя и статическая начальная сцена: бог в окружении серафимов. Зато драматический момент легенды значительно усилен: не однократное и чисто внешнее прикосновение к устам пророка, но многократное действо, страсти пророка, его смерть и возрождение, своего рода трагедия с оптимистическим финалом.

При этом появляются новые образы и сюжетные мотивы. Сцены, где пророку открывают глаза и раскрывается слух, возможно, по контрасту, подсказаны топикой ветхозаветной традиции (она давно усвоена русской поэзией: «Не внемлют! видят —и не знают! Покрыты мздою очеса» — в переложении 81 псалма Державиным «Властителям и судиям»), а возможно, навеяны знаменитым эпизодом из радищевского «Путешествия», когда Истина снимает пелену с глаз царя. Символ могучего слова пророка, открывающего людям горькие истины,— «жало мудрыя змеи» — по происхождению, верно, связан с библейским мифом о змие, соблазнившем праматерь вкусить яблоко от древа познания, а также с евангельским изречением «Будьте кротки как голуби и мудры как змеи», но по своему значению

нов [12]. В определении обиходного языка: «грешный, празднословный, лукавый» чувствуется душевное настроение Пимена, который, «отложившись» от суеты и грешного света, пишет свои правдивые сказания, «не мудрствуя лукаво».

Приглушенно, в сравнении («как у испуганной орлицы»), дан образ «орлиного парения», широко распространенный как в античной, так и в классицистической оде символ поэтического полета [13]. В пластической картине оживает стертая поэтическая метафора — «жар души», «пламень чувств». Начало стихотворения дает отсутствующую в источнике экспозицию действия. Представленная там драматическая ситуация — человек, одиноко бредущий во мраке, и появляющийся перед ним светоносный ангел — питается дантевскими ассоциациями. Но она может быть понята и биографически: «Поэзия, как ангел-утешитель, Спасла меня и я воскрес душой» (III, 429).

Наконец, Пушкину принадлежит композиция всех этих разных по происхождению мотивов — их сложение в целостный, проникнутый единым драматическим действием сюжет. Таким образом, Пушкин не воспроизводит и не использует библейский сюжет, но сам творит миф, окрашивая его на этот раз ветхозаветными красками.

Самое любопытное, что библейский колорит дан у Пушкина весьма обобщенно. Он не называет собственных имен и опускает такую примету источника, как послание пророка к избранному народу: «Иди и скажи этому народу». Приведем для сравнения переложение библейского источника у Глинки, где все сохранено: «Иди к народу, мой пророк! Вещай, труби слова Еговы».

Отсутствие конкретно-исторических примет библейского предания заставило некоторых исследователей пересмотреть вопрос об индентификации пушкинского пророка с библейским Исайей и объявить источником Коран, а пророка Магометом или увидеть в стихотворении подражание древнеперсидскому мифу о борьбе Ормузда и Аримана. Эти точки зрения были оспорены, но само появление их указывает на обобщенный и почти вненациональный колорит пушкинского рассказа

---

[12] Ср.: Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Поэтическая фразеология Пушкина.— М.: Наука, 1969, с. 223, 226, 252, 253, 273.

[13] Пушкин использует этот образ довольно часто. Вот некоторые примеры. В кругу античных реалий: «Душа поэта встрепенется, Как пробудившийся орел»; в черновом варианте было еще ближе к анализируемому тексту: «Как испугавшийся орел» («Поэт» — III, 23); в стилизации оды XVIII века: «Под хладом старости угрюмо угасал Единый из седых орлов Екатерины. В крылах отяжелев он небо забывал И Пинда острые вершины. В то время ты вставал: твой луч его согрел, Он поднял к небесам и крылья и зеницы И с шумной радостью взыграл и полетел Во сретенье твоей денницы» («Мордвинову» — III, 16).

и особый — не бытовой, а философский — характер историзма Пушкина.

В прошлом поэта интересуют современные проблемы. Историческое повествование Карамзина для него «животрепещет» как злободневная газета. Поэтому он не берет, скажем, традиционный сюжет, аранжируя его намеками на сегодняшние события (подобно классицистической трагедии «с применениями»), а ищет или изобретает соизмеримую с современностью ситуацию, которая, таким образом, оказывается «первоначальной», а с другой стороны, повторяющейся, вечной, «архетипической». В данном случае такой общий момент составит судьба и долг духовной личности — «вещего поэта» в мире — «пророка в своем» и не в своем «отечестве», образ, имевший для Пушкина глубоко личный и актуальный смысл. Вот характерные его признания: «Так-то пророчу я не в своей земле» (X, 33); «Сбылось ли мое предсказание?» (X, 50); «Вспомни мое слово: первый гений в отечестве Расина и Буало ударится в такую бешеную свободу» (X, 77); «...я пророк, ей-богу пророк!» (X, 151); «Я верую в пророчество пиитов» (V, 236); «Запомните ж поэта предсказанье» (II, 247). Поэт вживается или примеряет на себя архетип пророка, но и сам этот архетип соответственно проникается личностью поэта, теряя первоначальные краски и удаляясь от источника.

Можно сказать, что предшественники и современники Пушкина, писавшие переложения библейских текстов с «применениями», ближе к своим образцам. Они рассказывают эпизод, не превращая его в законченный сюжет, а воспроизводя отдельные космические образы и картины, не пытаются свести их в единую систему.

У Пушкина находим цельную картину мироздания — поэтическую вселенную. На переднем плане здесь доисторический, мифологический мир: одинокий человек, сияющий ангел, голос бога, раздающийся в пустыне, космос, предстающий в своих стихиях, жизни и движении. Движение подчеркнуто рифмой. Жизнь космоса открывается как «неба содроганье», «горний ангелов полет», «гад морских подводный ход», «дольней лозы прозябанье».

За первым планом космической жизни присутствует второй — жизни исторической, откуда пришел и куда вернется герой. В конце этот исторический мир открывается читателю — и опять — в бесконечных горизонтах: «и обходя моря и земли, глаголом жги сердца людей».

Стихотворение Пушкина открывает не только далекие пространственные, но и временные перспективы, давая при этом, как и в случае с мировым пространством, систему сложных временных отношений. Действие «Пророка» отнесено к прошлому, причем прошедшее время дифференцировано в длитель-

ность, протяженность несовершенного вида в экспозиции и развязке («я влачился» — «я лежал») и совершенный вид самого драматического действия («коснулся», «приник», «рассек», «вынул», «водвинул»); присутствует здесь и прошедшее в настоящем — «грешный мой язык и празднословный и лукавый». Будущее время содержится в повелительных формах эпилога: «Восстань, пророк, и виждь, и внемли»... Наконец, преображение пророка — это не где-то когда-то единожды случившаяся история, но миф, всякий раз творящийся заново. На это отношение сюжета к настоящему указывает произносимый в каждый данный момент монолог героя. Время «Пророка» — это всегда актуальное время мифа, заключившее в себе прошлое и обращенное в будущее.

Подобную силу обобщения таит в себе и пушкинский герой. Стихотворение написано от первого лица и подписано в первопечатном тексте именем автора, однако отсутствие конкретных биографических примет, как и объективированное заглавие, мешают отождествить персонаж с личностью поэта; в противоположность, скажем, «Пророчеству» Кюхельбекера, где «я» — сам автор, бывший тогда на Кавказе: «Глагол господень был ко мне Под сенью гор, на Курском бреге... Восстань, певец, пророк свободы...».

Но герой пушкинского стихотворения — это и не Исайя, как и не какой-либо другой пророк, призванный проповедовать божье слово. Богу фактически оставлена роль направляющей к добру силы: тема божественного призвания звучит в финале «Пророка» приглушенно, как нравственный императив: «Исполнись волею моей». Что касается содержания пророчества, то его для пушкинского героя составляют умным взором и чутким слухом угаданные тайны мира, а не божественное откровение: «Восстань, пророк, и виждь, и внемли».

Отсутствие божьего слова в пушкинском стихотворении особенно заметно в сравнении с библейским источником и парафразами его в современной поэзии. Приведем для примера переложение книги Исайи Ф. Глинкой: «Иди к народу, мой пророк, Вещай, труби слова Еговы, Срывай с лукавых душ покровы И громко обличай порок. Иди к народу, мой пророк! Вещай: «Не я ль тебя лелеял И на руках моих носил, Тебе в пустыне жизнью веял, Тебя в безводии поил. А ты, народ неблагодарный, Ты ласки все забыл отца. Как змеи — души в вас коварны, Как камни — черствые сердца». Или его же парафразы 43 и 45 глав из этой же книги: «Иди без страха в страшный пламень, Огонь тебя не опалит, Будь духом бодр, будь телом камень, И над тобой везде мой щит...» Аналогичную вариацию на темы Корана Пушкин дал сам в знаменитом «Подражании»: «Мужайся, презирай обман, Стезею правды бодро следуй, Люби сирот и мой Коран Дрожащей твари про-

поведуй». Но в «Пророке» он сознательно от нее отказался. Потому здесь меняется традиционное соотношение сил: главным лицом оказывается не бог, открывающий истину своему избраннику, но прозревающий истину человек. Соответственно сдвигается и смысл пушкинского стихотворения: не призвание избранника, но прозрение и нравственное возрождение человека.

Нравственное возрождение, пробуждение души, обновление творческих сил — заметная тема в лирике Пушкина, как ранней, так и Михайловского периода. Она составляет пафос знаменитого послания «К Керн» и содержание (в религиозном варианте — воскресения) последней пьесы из «Подражаний Корану».

Это стихотворение, как было отмечено исследователями [14], сходно с позднейшим «Пророком» в ряде моментов: помимо уже названной темы возрождения-воскресения, здесь символика сна и смерти, а главное, герой — усталый и жаждущий путник в пустыне — аллегорический образ жизни человека. Черновые варианты дают еще один сходный с «Пророком» мотив видения: «Мне снился сон изнеможенья И пролетали надо мной Разнообразные виденья... Приснились мне древа и воды, Увидел я и шум и тень» (II, 349).

Не развернутое и не вошедшее в окончательный текст «Подражания Корану» видение-прозрение мировых тайн составило центральную часть «Пророка». Заметим, что это прозрение осуществляется с помощью светоносного духа, явившегося «на перепутье», происходит между сном и смертью (эти мотивы звучат у Пушкина приглушенно — «как сон», «как труп») и являются основным условием нравственного воскресения героя — его выхода из мира мрака и отчаяния. Комплекс мотивов сильно напоминает «Божественную комедию» Данте, вплоть до начальной мрачной пустыни, которая в смысловом отношении как аллегория жизни эквивалентна дантевскому сумрачному лесу [15].

Сходство есть и в трактовке авторами главного героя: это сам поэт и вместе с тем всякий человек, взыскующий правды и подвига, или, как формулирует Пушкин, «духовной жаждою томим».

Однако акценты, расставляемые авторами в соотношении составляющих образ героя компонентов, различны. Для Данте,

---

[14] См.: Томашевский Б. В. Пушкин.— М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1961, т. II, с. 44.

[15] Насколько нам известно, впервые аналогию между «Пророком» и поэмой Данте проводит Д. Д. Благой. Правда, его наблюдение касается исключительно начальных строк: «Духовной жаждою томим, В пустыне мрачной я влачился». «Как и финал стихотворения «Коварность»,— пишет исследователь,— эти начальные строки вполне могли восприниматься в дантевском ключе». (Благой Д. Д. «Душа в заветной лире».— М., 1977 с. 128).

политического деятеля, богослова, философа, поэта, в герое доминирует человек и первенствующим смыслом сюжета будет путь нравственного (в широком смысле, включая политику и религию) возрождения человека и человечества. Проблема выражения обретенной в этом пути истины, хотя и присутствует, но в тени, в качестве побочной темы. Для Пушкина, поэта по преимуществу (VII, 71), в герое доминирует поэт, тема возрождения человека конкретизируется в сюжет о пробуждении пророка, а нравственная программа — в поэтический манифест.

Эстетические декларации, традиционная тема поэзии, начиная с античности, развивали в основном следующие концепции поэтического творчества с вариациями в образах и мотивах: 1) поэзия — божественное вдохновение, святой дар, лирический восторг, полет, жар сердца, язык богов, огнедышащее слово; поэт — пророк священных богов, истины, певец свободы, орган мировой гармонии; 2) поэзия — умение, ремесло, мастерство; поэт — ученик Муз, Аполлона, которые учат его пению, игре, слову, а также открывают правду прошлого и настоящего; 3) поэзия — воспроизведение, мимесис жизни, подражание природе, зеркало нравов, говорящая живопись.

Следы этих концепций, как и некоторые из перечисленных образов и мотивов, обнаруживаем в поэтической программе пушкинского «Пророка». В том сложном целом, которое и создает поэзию, играет свою роль и высшая воля — избранничество поэта, и его про-свещение, помогающее обрести истину и изощрить язык, и жар души, и огненное, опаляющее людские сердца слово, и, наконец, познание мира. Последнее, по Пушкину, и составляет содержание поэзии.

Тема эта для стихотворения очень важна, занимает треть текста, и потому стоит рассмотреть ее подробнее. Смысл своего слова пушкинский пророк добывает проникновением в предстоящий умному взору и чуткому слуху — видимый и слышимый мир, и таким образом является перед нами «поэтом действительности». Чтобы острее почувствовать здесь пафос «поэзии действительности», приведем для сравнения романтическое развитие пушкинской темы у А. К. Толстого: «Меня, во мраке и пыли Досель влачившего оковы, Любови крылья вознесли В отчизну Пламени и Слова. И просветлел мой темный взор, И стал мне виден мир незримый, И слышит ухо с этих пор, Что для других неуловимо. И с горней выси я сошел, Проникнут весь ее лучами, И на волнующийся дол Взираю новыми очами...». В отличие от романтического поэта, обретающего содержание своей поэзии в нездешних мирах («Позабыл он здешний мир. В облаках под голос грома Он настроил свой псалтырь. Мир далекий, мир незримый Зрит его орлиный взгляд, И от крыльев херувима Струны мощные звучат»), пушкинский герой не покидает земной почвы.

Теоретический генезис поэзии действительности — это принятая классицизмом античная теория подражания природе. В классическом ее виде Пушкин считал эту теорию безнадежно устаревшей (VII, 146), но своих поправок к ней не сообщил. Зато в тексте «Пророка» видны не только точки соприкосновения с этой теорией, но и отталкивание от нее.

Чтобы показать то и другое, приведем стихотворение Державина «К Музе», характерным образом развивающее теорию подражания:

Смотри: как цепью птиц станицы
Летят под небом и трубят,
Как жаворонки вверх парят;
Как гусли тихи иль цевницы,
Звенят их гласы с облаков;
Как ключ шумит, свирель взывает,
И между всех их пробегает
Свист громкий соловьев.
Смотри: в проталинах желтеют,
Как звезды, меж снегов цветы;
Как, распустившись, роз кусты
Смеются в люльках и алеют;
Сквозь мглу восходит злак челом,
Леса ветвями помавают,
По рдяну вод стеклу мелькают
Вверх рыбы серебром.

У Пушкина тема вещего зрения многозначительно оборвана. Само умолчание полно смысла, пауза предполагает, что поэт орлиным взглядом, в орлином полете видит все. Вот, к примеру, как развивал эту тему Ломоносов: «Орел когда шумя летит И там парит, где ветр не воет, Превыше молний, бурь, снегов Зверей он видит, рыб, гадов...».

Хотел ли Пушкин дать объемную картину мира вместо плоскостной, или избегал традиционного хода, или, в противоположность живописным Державину и Ломоносову, ему было ближе восприятие поэзии как отзвука, эха мира, нежели его зеркала, или сыграли роль соображения сюжета (что можно увидеть во мраке даже и вещим взором), может быть, все эти причины имели место. Но главной, кажется, была следующая. Трактовка поэзии как подражания природе дает эмпирический и случайный подбор картин. Как ни продолжать ряд примеров в стихотворении Державина, их список никогда не будет полным, а картина исчерпывающей. Между тем Пушкину понадобилось всего четыре строки, чтобы дать законченную картину вселенной, проницаемой для обновленного слуха пророка. Достигается это, в первую очередь, обозначением полного диапазона звуков крайними точками — от громовых раскатов до вовсе беззвучного прорастания лозы, во-вторых, контрастным расположением частей внутри общей картины,— связанные рифмой, они придают общей картине цельность и полноту. Но

главным, несомненно, является изображение жизни вселенной в существенных проявлениях и сущностных силах, не доступных обыкновенному чувственному восприятию.

Поэзия действительности Пушкина — не зеркало и не отзвук природы («Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитает выражать свои мысли стихами?» — VII, 146), но ее «магический кристалл», предполагающий не поверхностное зрение, но прозрение сокровенных истин, как и особенное чувство красоты и гармонии. Вот здесь и открываются пути к романтическому истолкованию поэзии как выражения мировой души, музыки сфер, ритма жизни. Не зря Горький находил у Пушкина «слияние романтизма с реализмом»[16]. Во всяком случае, поэтическая программа «Пророка» не сводится к требованию одних горьких истин[17], правда должна обновить сердца и возродить души. Как верно замечает Д. Д. Благой, в словосочетании «поэзия действительности» акцент лежит на обоих словах.

Провозгласив новые эстетические принципы, стихотворение «Пророк» явилось этапным в творчестве Пушкина. Оно ознаменовало его переход от классической поэзии готовых форм и традиционных тем («Муза»), от романтической словесности мечты и отчаяния (поэт в «Разговоре книгопродавца с поэтом») к поэзии действительности. Но в силу этого оно стало «этапным» и в истории европейского эстетического сознания, обозначив новую, более зрелую ступень в развитии художественной мысли.

Как ни велико значение «Пророка» в качестве манифеста «поэзии действительности», этим его содержание не исчерпывается.

Русской духовной культуре Пушкин, как известно, дал не только «формы для выражения мыслей и чувств», но и «самые формулы мыслей и чувств». Ему принадлежит емкая и лаконическая характеристика поэзии: «союз волшебных звуков, чувств и дум» (V, 29). Верность этой «формулы» мы почувствуем на фоне необязательных, случайных и тавтологических определений: «Жар, сила чувства, картина, мысль, жизнь, гармония» — у Державина или «сила, свобода, вдохновение» — у Кюхельбекера.

В «Пророке» эта формула развернута в многостороннюю характеристику поэзии, в которой Пушкин с необыкновенной проницательностью и полнотой указывает все необходимые ее компоненты. Это мысли-картины, отражающие жизнь вселенной

---

[16] Горький М. Собрание сочинений в 30 томах. Т. 24.— М., 1953, с. 256.

[17] Таково толкование С. Бонди. См.: Бонди С. О Пушкине.— М., 1978, с. 145—155.

в ее контрастах и ее полноте, не остывающий жар чувств, это точный, сильный, гибкий язык и огненное слово, это добрая воля и сознание долга перед людьми.

Есть для поэзии и еще одна необходимая сторона, не названная Пушкиным, но вычитываемая из самого его рассказа о мучительном преображении поэта-пророка. Поэзия — это судьба, страдания, трагедия самого поэта. «Стихи не пишутся — случаются»,— формулирует эту мысль наш современник.

Трагедия поэта-пророка была лично пережита Пушкиным. Потрясенный казнью пяти и заточением ста двадцати «друзей, товарищей, братьев», «великой скорбию томим», он находит в себе силы преодолеть скорбь и отчаяние и готовится к крестному пути пророка.

Хорошо известны справедливые слова Достоевского о «единственном чрезвычайном и пророческом» явлении Пушкина для духовной культуры русского народа. Поэтому исповедь поэта, его поэтический манифест, его нравственная программа — стихотворение «Пророк» — стало и вправду «пророчеством и указанием», напутствием и гимном «святой» русской литературы с ее поэзией действительности, совестливостью и крестным путем ее подвижников.

*Б. Я. БУХШТАБ*

# О КОНСТРУКЦИИ ПОЭМЫ НЕКРАСОВА «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»

Самым дискуссионным вопросом в исследовательской литературе о поэме «Кому на Руси жить хорошо» является вопрос о порядке, в котором должны располагаться части этой поэмы. Уже свыше полустолетия вопрос этот вызывает жаркие споры, в которых приняло участие много ученых, но эти споры не привели к согласию. Все же некрасоведы призывают не прекращать дискуссии. Так, В. Г. Прокшин пишет: «Необходимость коллективного размышления, а если потребуется, то и новой полемики о расположении частей эпопеи особенно остро чувствуется»[1]. «Несомненно,— пишет В. П. Аникин,— спор о композиции поэмы еще будет продолжен»[2].

Такие высказывания понятны, поскольку вопрос имеет не только историко-литературное, но и сугубо практическое значение, тем большее, что речь идет о произведении, с которым знакомится в школе каждый советский человек.

Ситуация обостряется еще масштабом и наглядностью расхождений между различными изданиями поэмы. Положение, когда классическое произведение известно разным читателям не только с различными чтениями отдельных мест (такие разночтения имеются и в данном случае), но даже без единого порядка глав или целых частей,— такое положение должно удручать не одних преподавателей литературы.

Между тем в последние два десятилетия разнобой в изданиях Некрасова, как увидим далее, усилился. А сейчас ведь впервые готовится академическое полное собрание сочинений Некрасова, текст которого, как тексты всякого академического издания, должен стать эталоном на многие годы, а скорее десятилетия.

---

[1] Прокшин В. Г. О структуре эпопеи «Кому на Руси жить хорошо».— Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1976, № 4 (94), с. 72.

[2] Аникин В. П. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Изд. 2-е.— М., 1973, с. 67.

При таком положении призыв продолжать дискуссию представляется правомерным.

## 1

Разумеется, не все комбинации четырех элементов могли осуществиться в различных изданиях поэмы. Во-первых, поэма может начинаться только прологом и 1-й частью[3], во-вторых, «Пир на весь мир» не может идти раньше «Последыша»,— значит, не может быть 2-й частью поэмы. С учетом этих ограничений возможны только три варианта композиции поэмы,— и все три имеют своих сторонников и защитников,— и все три были реализованы в различных изданиях поэмы.

Вот эти три варианта порядка частей:

1-й: Часть 1-я, «Последыш», «Крестьянка», «Пир на весь мир».

2-й: Часть 1-я, «Последыш», «Пир на весь мир», «Крестьянка».

3-й: Часть 1-я, «Крестьянка», «Последыш», «Пир на весь мир».

Причина такой вариативности не в том, что различные исследователи и редакторы текста, компонируя поэму как целое, ставили себе неодинаковые задачи. Напротив, они стремились печатать поэму в соответствии с авторским замыслом и планом. Еще в 20-е годы П. Н. Сакулин, пытавшийся изменить традиционную композицию поэмы, писал: «Наша задача состоит прежде всего в том, чтобы угадать план недостроенного здания и правильно расположить сохранившиеся части»[4]. А в 70-е годы В. П. Аникин резюмирует: «Исследователи согласны между собой лишь в том, что необходимо считаться с авторской волей Некрасова, но каждый истолкователь понимает ее по-своему»[5].

Задача выбрать один из трех вариантов композиции поэмы встала только в советское время. Ранее не возникало сомнений в том, что текст поэмы печатается в том виде, в каком его установил сам автор.

Начиная с первых посмертных собраний стихотворений Некрасова (в прижизненные «Пир на весь мир» войти не мог) поэма печаталась по варианту, обозначенному выше как 1-й. Сомневаться в его автентичности, как будто, не было оснований: ведь «Последыш» имел подзаголовок «Из 2-й части»,

---

[3] Вопроса, также дискуссионного, должен ли «Пролог» печататься в составе 1-й части поэмы или быть выделен из нее, я в данной статье не касаюсь.

[4] Сакулин П. Н. Некрасов (2-е изд.)— М., 1928, с. 52—53.

[5] Аникин В. П. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», с. 54.

«Крестьянка» — «Из 3-й части», а «Пир на весь мир» — «Из 4-й части».

Но когда началась научная разработка наследия Некрасова, композиция «Кому на Руси жить хорошо» стала подвергаться пересмотру. Основная причина заключалась в том, что принятая нумерация частей оказалась противоречащей прямым авторским указаниям. Исследование рукописей, оттисков, вырезок установило, что Некрасов всегда давал «Пиру» обозначение не «Из 4-й части», а «Из 2-й части» и пояснял в примечаниях, что «Пир» непосредственно следует за главою «Последыш».

Таким образом, оказалось, что традиционная композиция поэмы не отражает намерения автора,— и тогда были выдвинуты две новые схемы расположения частей,— по нашему обозначению, 2-й и 3-й варианты,— которые в той или иной мере соответствовали обнаруженным авторским пометам.

Постоянный редактор советских изданий Некрасова К. И. Чуковский уже в первом редактированном им собрании стихотворений Некрасова, выпущенном в 1920 году, отошел от прежнего порядка, заменив его порядком 2-го варианта, а начиная с издания 1927 года стал печатать поэму по 3-му варианту. Другие лица, подготовлявшие к печати «Кому на Руси...» или издания, в которые оно входило, давали текст по тому же 3-му варианту.

Однако победа этого варианта не была окончательной. В 1957 году И. В. Шамориков выступил со статьей, в которой утверждал, что схема расположения частей в дореволюционных изданиях поэмы отвергнута неправомерно и должна быть восстановлена. Эту идею затем поддержал А. И. Груздев, а с начала 60-х годов стали выходить издания — под редакцией преимущественно того же А. И. Груздева,— в которых поэма печатается по 1-му варианту, в то время как в других изданиях по-прежнему принимается 3-й вариант, так что создается особенно заметный разнобой; прежде разные варианты хотя бы не печатались одновременно.

И. В. Шамориков исходит из того, что в посмертных изданиях 1879 и 1881 годов (а за ними и в дальнейших) «Пир» (или фрагмент его) напечатан не там, где указывал Некрасов,— не за «Последышем», а за «Крестьянкой», как 4-я часть поэмы. Но ведь эти посмертные издания выходили под наблюдением группы ближайших к Некрасову людей (Салтыков, Елисеев, Пыпин) во главе с сестрой и наследницей литературной собственности поэта А. А. Буткевич. Как же могли бы эти люди нарушить ясно высказанную волю поэта и представить поэму в неизвестно откуда взявшейся композиции? Единственным объяснением, по мнению И. В. Шаморикова, может быть то, что Некрасов перед смертью круто изменил план поэмы и дал

устное распоряжение, противоречащее всем письменным. Это предполагаемое устное распоряжение и должно определять канонический текст поэмы.

Однако идея И. В. Шаморикова наталкивается на трудно преодолимое препятствие. «Пир» впервые был напечатан при жизни Некрасова в «Отечественных записках» 1876 года, но, по требованию цензуры, был вырезан из журнала. Здесь имеется обычное примечание о том, что «Пир» следует за «Последышем». То же и в первой легальной публикации в «Отечественных записках» 1881 года. В первое посмертное издание стихотворений Некрасова, вышедшее в 1879 году, из «Пира» было включено только стихотворение «Русь» — под названием «Песня Гришина» с пометой «Из 4-й части». И с той же пометой «Из 4-й части» «Пир на весь мир» напечатан в издании Некрасова 1881 года и во всех последующих дореволюционных изданиях.

Получается, что Салтыков печатает «Пир» в «Отечественных записках» как часть, продолжающую «Последыша», а в курируемых им собраниях стихотворений Некрасова допускает помещение «Пира» после «Крестьянки» и с иным цифровым обозначением.

Чтобы объяснить этот странный факт, И. В. Шамориков придумывает, будто Салтыков, зная о последней воле Некрасова — дать «Пир на весь мир» как заключительную часть,— мистифицирует читателя, сообщая ему не последнее, а прежнее, отмененное автором решение.

Зачем же он делает это? По объяснению И. В. Шаморикова, для цензуры. «Сделано это было исключительно для того, чтобы легче преодолеть цензурные препятствия. Указывая место «Пира» за «Последышем», Салтыков затушевывал перед цензурой революционное значение поэмы»[6].

Но ведь в журнале напечатана лишь одна часть поэмы, без соседних, а в издании 1881 года, где гипотеза И. В. Шаморикова могла бы иметь хоть какой-нибудь вес, «Пир» дан как заключительная глава.

Как же объяснить разнобой в текстах, публиковавшихся по одному и тому же источнику? В отношении издания 1879 года это объяснить нетрудно. Редакторам этого издания, естественно, надо было решить вопрос, в какое же место поэмы включить стихотворение «Песня Гришина», не связанное в этой публикации с содержанием поэмы. Очевидно, единственным возможным решением было дать стихотворение как приложение к поэме и, поскольку оно шло после 3-й части, обозначить в подзаголовке «Из 4-й части».

---

[6] Шамориков И. В. О расположении частей поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».— В кн.: Вопросы текстологии. М., 1957, с. 231—232.

Но почему же и в издании 1881 года, где «Пир на весь мир» помещен полностью, он все же дается после «Крестьянки», а не за «Последышем», и с обозначением «Из 4-й части»? Пока этот факт не был объяснен, он оставался основной опорой защитников 1-го варианта. Но эта опора рухнула после частичной публикации в 1967 году письма М. М. Стасюлевича, в типографии которого печатались издания 1879 и 1881 годов, к А. А. Буткевич, с объяснением того, почему «Пир» напечатан не на своем месте. После того, как «Пир на весь мир» был опубликован в «Отечественных записках», Буткевич приостановила печатание собрания с тем, чтобы включить в него эту часть поэмы, но, по объяснению Стасюлевича, «то место, куда следовало его вставить, было уже отпечатано, и потому волей-неволей пришлось следовать порядку посмертного издания», то есть издания 1879 года, где «Песня Гришина» напечатана в конце поэмы. По предположению публикатора письма М. В. Теплинского, помету «Из 4-й части» сделал Стасюлевич, стремившийся как-то найти выход из создавшейся ситуации[7].

Письму Стасюлевича А. И. Груздев посвятил особую статью, стремясь истолковать его в пользу гипотезы И. В. Шаморикова. По мнению А. И. Груздева, «в письме речь идет о чем-то другом»[8],— именно, о самом включении «Пира на весь мир» в издание 1881 года, а не о месте его в составе поэмы[9]. Такое понимание письма явно не соответствует его тексту. В письме говорится вовсе не о включении «Пира» в собрание стихотворений, а только о месте «Пира» в нем. Кстати сказать, после напечатания «Пира» в журнале сомнений в цензурной возможности включения его в собрание и быть уже не могло. Стасюлевич извиняется в том, что поместил «Пир» в конце «Кому на Руси...», а не там, где указала А. А. Буткевич. Но если, как продолжает утверждать А. И. Груздев, «Пир на весь мир» «печатался в конце поэмы с ведома — а, может быть, и по совету А. А. Буткевич»[10],— в чем же тогда Стасюлевич извинялся?

Читатель, недостаточно знакомый с историей изданий Некрасова, очевидно, спросит: почему же ошибка не была исправлена в последующих изданиях? Но до них издательница не дожила. А. А. Буткевич скончалась в 1882 году, а ее наследники продали свои права А. С. Суворину, в издательстве которого стихотворения Некрасова выходили вплоть до Октябрьской

---

[7] Теплинский М. В. К истории публикации «Пира на весь мир».— Русская литература, 1967, № 1, с. 203.

[8] Груздев А. И. О месте «Пира на весь мир» в составе поэмы «Кому на Руси жить хорошо».— В кн.: Страницы истории русской литературы. М., 1971, с. 150.

[9] См.: там же, с. 157.

[10] Там же, с. 150.

революции без всяких отличий от издания 1881 года, кроме все новых опечаток.

Таким образом, идея об автентичности 1-го варианта лишилась формальных аргументов. Со стороны же содержания давно приведены веские аргументы против того, чтобы Некрасов мог планировать свою поэму подобным образом. По словам К. И. Чуковского, при такой композиции «странники в течение одного дня побывали в Клину, выслушали подробный рассказ Матрены Тимофеевны обо всех перипетиях ее жизни, о подвигах Савелия, богатыря святорусского, выполнили за нее полевые работы и моментально воротились на прежнее место»[11].

А. И. Груздев выдвигает против этого аргумента утверждение, что слова «в день смерти князя старого» относятся не к дате «Пира», а к прошлому, «Пир» же происходит «спустя некоторое, может быть, и длительное время после смерти последыша»[12]. Непонятным остается, по какому же случаю устроен «Пир» и зачем понадобилось странникам возвращаться на пройденное уже место.

Итак, всякая возможность признать 1-й вариант авторским отпадает.

## 2

Автентичность 2-го варианта мотивируется и авторскими указаниями, и некоторыми содержательными связями между частями поэмы. Как ясно из приведенных выше данных, это тот вариант, по которому хотела напечатать поэму А. А. Буткевич. Но по этому варианту поэма была напечатана лишь один раз — в первом советском собрании стихотворений Некрасова, вышедшем под редакцией К. И. Чуковского в 1920 году. В комментариях к этому изданию К. И. Чуковский мотивировал свое решение теми указаниями Некрасова, о которых сказано выше. «Помимо указаний Некрасова,— пишет К. И. Чуковский,— к этому нас побудило и то, что первые строки «Пира», по своему содержанию, тесно связаны с заключительными строками «Последыша»[13]. Более развернутую мотивировку этот вариант получил в статье В. В. Гиппиуса «К изучению поэмы «Кому на Руси жить хорошо», вышедшей в 1934 году,—в пору,

---

[11] Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем, т. 3.— М., 1949, с. 645. К. И. Чуковский полемизирует с ненапечатанной диссертацией Н. Г. Дмитриева, в которой обосновывается тот же 1-й вариант композиции поэмы.

[12] Груздев А. И. О композиции поэмы «Кому на Руси жить хорошо» (порядок частей).— В кн.: Истоки великой поэмы. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Ярославль, 1962, с .153.

[13] Некрасов Н. А. Стихотворения.— Пб., 1920, с. 559.

когда К. И. Чуковский уже отказался от 2-го варианта и стал печатать поэму по 3-му варианту.

К аргументам К. И. Чуковского В. В. Гиппиус добавляет следующий: «Некрасов несомненно имел бы основания сказать о своей поэме то же, что Пушкин сказал о «Евгении Онегине»: время расчислено в ней «по календарю». Действие пролога начинается весной, когда птицы вьют гнезда и кукует кукушка. В главе «Поп» странники говорят: «а время уж не раннее, подходит месяц май». В главе «Сельская ярмонка» есть упоминание: «Лишь на Николу вешнего погода поуставилась»; видимо, в день Николы вешнего, 9 мая, происходит и самая ярмарка. «Последыш» начинается также точной датой: «Петровки. Время жаркое. В разгаре сенокос». В «Пире на весь мир» сенокос уже кончается: крестьяне едут с сеном на базар. Наконец — в «Крестьянке» — жатва и, значит, во всяком случае июль-месяц»[14].

В основе аргументов В. В. Гиппиуса лежит все то же убеждение, что вся поэма написана по заранее установленному плану. По этому плану «Крестьянка» будто бы должна была следовать за «Пиром на весь мир». Но «Пир на весь мир» вносит такие новые мотивы, так заново ставит основную тему поэмы (о чем дальше), что невозможно сомневаться в отсутствии «Пира» в первоначальном замысле поэмы и в творческих намерениях поэта в пору работы над «Последышем» и «Крестьянкой». Что же касается нумерации частей,— она, по моему мнению, не является доказательством следования заранее определенному плану. Поскольку фрагменты поэмы не примыкают друг к другу, закономерно было обозначать их неопределенным «Из ... части». Главу «Последыш», уже не входящую в 1-ю часть, естественно было снабдить пометой «Из 2-й части». «Крестьянку», имеющую уже собственный пролог и деление на главы, поскольку определенного места для нее не было запланировано, уместно было обозначить следующей порядковой цифрой — «Из 3-й части». Затем был написан «Пир на весь мир». Поскольку он сюжетно примкнул к «Последышу», а помета «Из 3-й части» уже стояла под «Крестьянкой», «Пир» получил помету «Из 2-й части» с указанием на место за «Последышем».

По поводу аргумента, основанного на сельскохозяйственном календаре, В. Г. Прокшин делает следующее замечание: «Но так получится лишь в том случае, если действие будет ограничено одним календарным годом. Правомерно ли такое ограничение?»[15].

---

[14] Гиппиус В. В. К изучению поэмы «Кому на Руси жить хорошо».— В кн.: Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934, с. 299.

[15] Прокшин В. Г. О структуре эпопеи «Кому на Руси жить хорошо», с. 79.

Возражение В. Г. Прошкина едва ли можно считать убедительным. Действие поэмы происходит в пределах небольшого региона — в Ярославской и отчасти Костромской губерниях[16], и вряд ли самим странникам нужно было бродить по нему годами или возвращаться в смежные места через год.

Но, если мы и признаем состоятельность наблюдений В. В. Гиппиуса над временным приурочением событий поэмы, и они не обосновывают соответствия 2-го варианта замыслу и плану Некрасова. Конечно, поскольку «Пир» по сюжетному времени примкнул к «Последышу», его действие должно происходить в тот же сезон, но это не значит, что «Пир» был запланирован в составе поэмы; такое утверждение противоречит всему, что мы знаем о творческой истории поэмы.

Второй вариант более фундирован, чем первый и, как увидим, чем третий, но и он не может считаться соответствующим авторскому плану.

Третий вариант был выдвинут П. Н. Сакулиным в 1922 году в книге «Некрасов». В его варианте более всего нуждалось в обосновании место «Крестьянки». Оно не мотивировано ни хронологией написания, ни цифровыми пометами, ни сезонными приметами. П. Н. Сакулин мотивирует его тем, что в 1-й части и в «Крестьянке» есть еще опросы странниками предполагаемых счастливцев, а в «Последыше» и «Пире» таких опросов уже нет. «С «Последыша» намечается перелом в повествовании»[17].

Знаком места «Крестьянки» в поэме П. Н. Сакулин считает слова странников, обращенные к Матрене Тимофеевне:

Попа уж мы доведали,
Доведали помещика,
Да прямо мы к тебе!

В. В. Гиппиус, защищая свой вариант, спорит с интерпретацией этих слов П. Н. Сакулиным. «Это «прямо», — пишет В. В. Гиппиус,— П. Н. Сакулин понимал буквально: т. е.— *непосредственно* после разговора с Оболтом-Оболдуевым. Но текст *второй части* («Последыша» и «Пира») нисколько не противоречит этому слову «прямо», так как в селе Вахлачине странники никого не «доведывали». «Прямо» здесь означает: после беседы с помещиком и раньше беседы с чиновником и другими»[18].

Такое объяснение кажется несколько натянутым. «Получится,— пишет В. Г. Прокшин, защищая 3-й вариант,— нечто со-

---

[16] Ср.: Попов А. В. Топография поэмы «Кому на Руси жить хорошо».— Литература в школе, 1946, № 2, с. 40—42.

[17] Сакулин П. Н. Некрасов, с. 59.

[18] Гиппиус В. В. К изучению поэмы «Кому на Руси жить хорошо», с. 299—300.

вершенно неправдоподобное: расставшись с помещиком Оболтом-Оболдуевым, странники пойдут на приволжский луг, обстоятельно побеседуют там с Власом, посмотрят вахлацкую «камедь», затем будут участниками ночного «Пира...» вахлаков по случаю смерти князя Утятина и после этого, встретившись с Матреной Тимофеевной в другой деревне, скажут: «Доведали помещика, Да прямо мы к тебе!» Вот так «прямо»! — воскликнут внимательные читатели»[19].

Утверждению об автентичности сделанной П. Н. Сакулиным перестановки явно противоречат обозначения частей в подзаголовках «Последыша» и «Крестьянки». Правда, я уже сказал, что эта нумерация не имеет решающего значения в вопросе о порядке частей, но, если бы «Крестьянка» *планировалась* Некрасовым как 2-я часть, а «Последыш» как 3-я, они не получили бы обратных номеров.

При произведенной П. Н. Сакулиным перестановке нарушается и «земледельческий календарь». Как справедливо указывает В. В. Гиппиус: «По композиции Сакулина — Чуковского получилась совершенно невероятная комбинация: сначала жатва, потом Петровки (29 июня) и сенокос!»[20].

Таким, образом, и 3-й вариант не может считаться соответствующим композиции, задуманной поэтом.

## 3

Защитники разных вариантов композиции «Кому на Руси...» обычно подходят к решению задачи так, как если бы они имели четыре блока, которые надо только правильно приладить друг к другу, чтобы получилась цельная конструкция, причем не всегда даже учитывается, что поэма не закончена. В действительности таких блоков нет.

Употребляя в настоящей статье слово «части», я только отдаю дань традиции и пользуюсь удобным термином. На самом деле в поэме нет *частей,* кроме первой. Если бы Некрасов рассматривал «Последыша» как 2-ю часть поэмы, а «Крестьянку» как 3-ю часть, он бы, очевидно, и снабдил их надзаголовками «Часть 2-я», «Часть 3-я», а не подзаголовками «Из 2-й части», «Из 3-й части», извещая такими подзаголовками читателя о том, что перед ним не части, а только части частей, отрезки или фрагменты.

Проблема фрагментарности поэмы ставилась исследователями творчества Некрасова — преимущественно ранними — в связи с вопросом о ненаписанных частях или главах ее.

---

[19] Прокшин В. Г. О структуре эпопеи «Кому на Руси жить хорошо», с. 78.

[20] Гиппиус В. В. К изучению поэмы «Кому на Руси жить хорошо», с. 299.

В чем усматривают критерий соответствия той или иной конструкции поэмы авторскому *плану?* Некоторые исследователи прямо утверждают, а другие подразумевают, что план заключен в ее прологе. Наиболее четко проводит эту мысль Т. А. Беседина. «Весь сюжет поэмы,— пишет она,— строится на встрече крестьян-правдоискателей с попом, помещиком, чиновником и т. д. До самого конца работы над поэмой Некрасов имел твердое намерение осуществить этот сюжетный план»[21].

Однако, если исходить из пролога, основными звеньями поэмы должны быть беседы странников с шестью кандидатами на звание счастливых. Но ведь такие беседы являются содержанием лишь двух глав 1-й части — «Поп» и «Помещик». С рассматриваемой точки зрения это не исключает возможности установления предначертанного автором плана: надо только определить места не реализованных частей и глав в этом плане. Но и здесь исследователи не пришли к согласию. П. Н. Сакулин нашел место ненаписанным главам в центре поэмы, между «Крестьянкой» и «Последышем» (по 3-му варианту), поскольку в ненаписанных главах должны были продолжаться опросы «счастливых», а в «Последыше» и «Пире» их уже нет.

В. В. Гиппиус помещает ненаписанные части после всех написанных. В уже цитированной фразе он указывает, что действие «Крестьянки» (последней, по его варианту, части) происходит «раньше беседы с чиновником и другими». Оснований для этого утверждения В. В. Гиппиус не приводит.

В сущности обе схемы — и Сакулина, и Гиппиуса — плохо выполняют задачу «угадать план недостроенного здания». Если место ненаписанной части (или частей) — в середине поэмы,— к чему же было после этой части, завершающей замысел, анонсированный в прологе, прибавлять еще две части («Последыш» и «Пир»), не предусмотренные в прологе и уводящие в сторону от намеченного в нем сюжета? Если же поэма пошла по новому руслу, почему можно утверждать, что она перед тем должна была дойти до устья по старому? Но если, как считает В. В. Гиппиус, место части, завершающей сюжет,— за всеми, нам известными,— тогда, значит, между первой и последней частями, осуществляющими фабулу, должны были пролегать три части, не движущие фабулу, а ретардирующие ее движение, три интермедии с общим количеством стиховых строк, большим, чем во всем «Евгении Онегине».

Сомнительность этих гипотез не остановила некрасоведов, и они принялись детализировать план ненаписанных частей, стремясь установить, хотя бы предположительно, последовательность глав.

---

[21] Беседина Т. А. «Кому на Руси жить хорошо». (Эволюция замысла и основная проблематика поэмы).— Ученые записки Вологодского педагогического института, 1956, т. 18, с. 14.

Т. А. Беседина для выявления такой последовательности предлагает два критерия: вероятность встречи («легче встретить попа, труднее — помещика, почти невозможно — министра и царя» и «возрастание шансов на возможность признать встреченного счастливым: вероятней счастье царя, чем сельского попа»[22]. На основе этих критериев постулируется такая последовательность ненаписанных частей: чиновник, министр, царь. Только купец не нашел себе места в этом ряду; должно быть, по неясности сравнительных шансов купца и чиновника быть встреченным и счастливым.

В. Т. Плахотишина находит место для беседы с купцом после разговора с министром и царем[23]. Ф. М. Журко пишет: «Была у Некрасова и третья весьма важная забота — показать царя и его свиту. «Петербургская часть» поэмы должна была следовать за главою «Пир на весь мир». <...> По-видимому, <...> встречей мужиков с царем и должна была закончиться поэма»[24]. Поскольку встречи с царем и министром следуют за «Пиром» и заканчивают поэму,— главы о чиновнике и купце должны помещаться ранее «Пира»,— но где именно, Журко не сообщает. Ни Плахотишина, ни Журко своих указаний ничем не подкрепляют.

Попытки выявить подлинный авторский план поэмы привели к фантасмагории, которая с особой ясностью демонстрирует невозможность признать какой бы то ни было вариант композиции авторским. Пора наконец признать, что не было твердого плана, по которому поэма писалась пятнадцать лет, что замысел, направление сюжета, самый ответ на заглавный вопрос менялись на протяжении этого времени[25]. Пора отказаться от поисков единого авторского плана поэмы и попыток конструировать ее по этому плану.

Как расположил бы Некрасов части поэмы, если бы ему довелось напечатать вместе все четыре написанных части? На этот вопрос можно дать четкий ответ: такой ситуации не могло быть. Некрасов, как опытный издатель, строил собрание своих стихотворений таким образом, чтобы каждый новый выпуск мог быть присоединен к предыдущим в качестве следующей части собрания. В год смерти Некрасова покупатель, желавший приобрести собрание его стихотворений, получал части 1-ю и 2-ю в шестом издании, часть 3-ю — в четвертом, части 4-ю

---

[22] Беседина Т. А. «Кому на Руси жить хорошо» (Эволюция замысла и основная проблематика поэмы), с. 22.

[23] См.: Плахотишина В. Т. Поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».— Киев, 1956, с. 22.

[24] Журко Ф. М. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».— М., 1968, с. 14—15.

[25] Подробнее об этом в подготовленной мною к печати статье «О замысле поэмы «Кому на Руси жить хорошо».

и 5-ю — во втором, часть 6-ю — в первом издании. Части произведений циклического характера, писавшиеся на протяжении длительного времени, попадали в разные части собрания. Так, 1-я часть «О погоде» печаталась во второй части собрания, а 2-я часть — в четвертой части собрания.

То же было и с «Кому на Руси...». 1-я часть поэмы печаталась в пятой части собрания, «Последыш» и «Крестьянка» — в шестой, «Пир на весь мир», очевидно, должен был бы войти в седьмую часть. А как Некрасов расположил бы части поэмы, если бы ему удалось закончить ее,— мы не знаем. Ясно одно, поэма должна была получить композиционный строй, и тексты должны были бы быть приведены в соответствие с порядком частей. Но гадать о том, как это было бы сделано,— бесполезно.

## 4

Перед текстологом стоит все та же задача — избрать один из трех вариантов конструкции поэмы,— но отказавшись от фикции авторизованности, не объявляя избранную конструкцию запрограммированной самим Некрасовым.

Как же тогда решить задачу выбора не на субъективно-вкусовой, а на принципиальной основе?

Попытка найти такую основу сделана в издании Некрасова в серии «Библиотека поэта». Поэма напечатана там по 1-му варианту, но с мотивировкой, прямо противоположной приводившейся прежде в защиту этого варианта. «При отсутствии документов, которые не допускают разных толкований и могли бы навсегда устранить сомнения относительно порядка частей,— читаем здесь,— остается следовать хронологии их написания»[26]. Здесь подчеркивается чисто формальный характер избранного хронологического критерия; вопрос о релевантности его в отношении намеченной цели не ставится[27].

---

[26] Некрасов Н. А. Полное собрание стихотворений, т. 3.— Л., 1967, с. 446.

[27] Попытка снять противоречия, возникающие при компоновке поэмы, на базе все того же первого варианта сделана Л. А. Евстигнеевой. Она предлагает печатать «Пир на весь мир» в конце поэмы, но не в качестве 4-й части, а в качестве приложения к поэме. Такое предложение мотивируется тем, что «Пир на весь мир» не есть равноправная часть поэмы: первые три части закончены и авторизованы, «Пир...» в другом положении: «работа над ним не была завершена» (Евстигнеева Л. А. Спорные вопросы изучения поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».— В кн.: Н. А. Некрасов и русская литература. М., 1971, с. 416), поэту еще предстояло вырабатывать окончательный текст. Таким образом, три завершенные части поэмы располагаются и по хронологии написания, и по авторскому счету, и по «земледельческому календарю»; «Пир» же не имеет права претендовать на включение в общий ряд. План этот хитроумен, но неоснователен. Настойчивые попытки Некрасова напечатать «Пир» в том виде, в ка-

Значительно ранее такую же мотивировку следования 1-му варианту дал И. Ю. Твердохлебов. Он писал: «Нам остается рассматривать написанные Некрасовым части поэмы как разрозненные части, как фрагменты произведения и расположить их в том порядке, в котором они были созданы поэтом»[28].

Но правильно ли считать, что, если нет автентичного плана,— нет и другого подхода к конструированию текста, кроме чисто формального, как бы мало ни раскрывал он в произведении со стороны содержания?

Очевидно, такой путь может быть правомерен лишь в том случае, если перед текстологом груда кусков, между которыми нет возможности установить определенные связи и соотношения. В нашем случае дело обстоит не так. Как известно, смертельно больной Некрасов, подводя итог своей работе над «Кому на Руси...», вовсе не считал, что написал лишь несколько бессвязных отрывков. Он считал написанное базой для дальнейшей работы, которая привела бы к созданию стройного и цельного произведения. «Уже больной,— пишет А. С. Суворин,— он раз говорил с одушевлением о том, что можно было бы сделать, «если б еще года три-четыре жизни. Это такая вещь, которая только в целом может иметь свое значение. И чем дальше пишешь, тем яснее представляешь себе дальнейший ход событий, новые характеры, картины. Начиная, я не ясно видел, где ей конец, но теперь у меня все сложилось, и я чувствую, что поэма все выигрывала бы и выигрывала»[29].

Выше мы сказали, что порядок частей поэмы подчинен по крайней мере двум условиям: 1) поэма начинается 1-й частью и 2) «Пир» не может идти раньше «Последыша»». Второе условие мы теперь можем уточнить: «Пир» должен идти непосредственно за «Последышем». Это диктуется непредвзятым читательским восприятием и подтверждается прямым, никогда не отменявшимся, указанием автора.

Но есть и еще одна линия смысловой связи между частями поэмы. Она определяется коренным изменением ответа на центральный вопрос: кто на Руси счастлив? Ответ, связывавший первые три части,— «никто не счастлив»,— в «Пире на весь

---

ком мы его знаем,— достаточное свидетельство авторизованности этой части поэмы, какие бы недоработки мы в ней ни усматривали. Если же мы имели бы основания считать «Пир» лишь черновой редакцией, мы должны были бы поместить ее не вслед за законченными частями, хотя бы с особым надзаголовком, но в дополнительном разделе, где печатаются иные редакции, варианты, отрывки и т. п.

[28] Твердохлебов И. Ю. Поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».— М., 1954, с. 59.

[29] Суворин А. С. Из «Недельных очерков и картинок».— Цит. по кн.: Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников. М., 1971, с. 344. Ср. в письме А. А. Буткевич к С. И. Пономареву от 13 декабря 1878 г.— Литературное наследство, 53—54. М., 1949, с. 190.

мир» заменяется новым: «счастливы те, кто посвящает свою жизнь благу народа». Этот тезис должен был определить дальнейший ход поэмы. Об этом Некрасов недвусмысленно говорит в письме к сельской учительнице А. Т. Малоземовой от 2 апреля 1877 года. Малоземова писала Некрасову, что она — счастливый человек, несмотря на то, что бедна, стара, некрасива, — счастлива тем, что отдает все свои силы народу, что старается воспитывать из крестьянских детей людей «с сознанием человеческого достоинства»[30].

Некрасов ответил на это письмо такими словами:

«Счастие, о котором Вы говорите, составило бы предмет продолжения моей поэмы — ей не суждено окончиться»[31].

Конечно, люди типа Малоземовой — не революционеры, но сделать своими героями революционных народников Некрасов не мог бы в подцензурном произведении; притом он сочувствовал и работе «мирных» народников. Народники — прежде всего Гриша Добросклонов — должны были стать героями дальнейших частей поэмы.

«Пир на весь мир» — переломная часть поэмы. Печатать после нее «Крестьянку»,— значит возвращать поэму в прежнее русло после того, как она двинулась по новому.

Правда, Некрасов, публикуя «Пир» в журнале, обозначил его не как 4-ю часть, а как второй фрагмент 2-й части. Но как иначе мог он показать присоединение «Пира» к «Последышу», если «Последыш» имел подзаголовок «Из 2-й части», а 3-й была уже занумерована «Крестьянка»?

Замысел поэмы не может быть понят как статический, он должен по возможности быть показан читателю в его динамике, в его эволюции. Это не будет достигнуто, если «Пир на весь мир» не будет стоять в конце поэмы.

О «Пире» как идейной вершине поэмы, о невозможности в связи с этим закончить поэму «Крестьянкой» убедительно писал К. И. Чуковский[32], и я не буду повторять его аргументов.

Сравним в заключение плюсы и минусы каждого варианта с точки зрения наибольшей семантической выразительности, наибольшей связности, наибольшей идейно-художественной полноценности произведения.

1-й вариант располагает части поэмы в хронологии их написания. Это, конечно, не определяет композиции поэмы: произведения не всегда пишутся подряд, хронологическая последовательность не обязательно совпадает со структурной, и дан-

---

[30] Письмо опубликовано в кн.: Евгеньев (Максимов) В. Н. А. Некрасов.— М., 1914, с. 187—189.

[31] Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем, т. 11.— М., 1952, с. 413.

[32] См.: Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем, т. 3, с. 642.

ный случай как раз пример такого несовпадения. Мы видели, что Некрасов считал «Пир» продолжением «Последыша», но оба варианта, в которых дана такая последовательность, нарушают хронологию создания поэмы.

Хронологический принцип имеет, однако, свою цену: он в известной мере отражает эволюцию замысла поэмы. Но, разрывая связь «Последыша» и «Пира», 1-й вариант совсем разрушает конструкцию и без того фрагментарного, незаконченного, центробежного произведения [33].

1-й вариант в плане выявления основных смысловых связей поэмы неприемлем.

2-й вариант имеет наибольшие формальные преимущества перед остальными: части расположены в соответствии с авторской нумерацией и «земледельческим календарем». Правда, нумерация эта условна и предварительна. Но постановка «Крестьянки» после «Пира» не только не показывает эволюцию замысла, но прямо ей противоречит. О невозможности закончить поэму «Крестьянкой» сказано уже достаточно.

3-й вариант не имеет формальных обоснований: ни хронологического порядка, ни авторской нумерации, ни соответствия «земледельческому календарю». Но это — единственный вариант, соблюдающий оба главных указанных выше условия: «Пир» идет за «Последышем» и заканчивает поэму. Но для того, чтобы эти условия соблюсти, необходимо поменять местами «Последыша» и «Крестьянку». Это мало мешает показу эволюции замысла, так как «Последыш» и «Крестьянка» написаны в соседние годы — 1872 и 1873.

Более того, «Крестьянка» даже имеет больше скреплений с 1-й частью поэмы, чем «Последыш»; *в этом смысле* Сакулин прав. Как указывает Л. А. Евстигнеева, «замысел «Последыша» и «Крестьянки» возник в том же 1865 г. в момент работы Некрасова над главой «Пьяная ночь», а реализован был значительно позже»[34]. В списке, относящемся к 1865 году, намечены мотивы, использованные как в «Последыше», так и в «Крестьянке»[35]. Однако «земледельческий календарь» в 3-м варианте безусловно нарушен.

---

[33] О центробежности, фрагментарности, бесфабульном типе связи в лирике и поэмах Некрасова, в частности, в «Кому на Руси...», см.: Гин М. М. О своеобразии реализма Н. А. Некрасова.— Петрозаводск, 1966. См. также: Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова.— Воронеж, 1964, с. 315—324; по второму изданию (Ижевск, 1978) — с. 137—143; Лебедев Ю. В. У истоков поэтического эпоса Н. А. Некрасова.— В кн.: Н. А. Некрасов и русская литература. Сборник научных трудов. Ярославль, 1976, вып. 3, с. 48—73; Ляпина Л. Е. Лирический цикл как художественное единство.— В кн.: Проблема целостности литературного произведения. Воронеж, 1976, с. 132—134.

[34] Евстигнеева Л. А. Спорные вопросы изучения поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», с. 386.

[35] См.: там же, с. 391—392.

Мы не можем реконструировать поэму согласно авторскому плану, которого нет, но мы должны компоновать ее так, чтобы она предстала перед читателем наиболее связной, наиболее верной кругу идей автора, наиболее отражающей эволюцию его замыслов. Без потерь, без противоречий при этом не обойтись.

Надо взвесить, с одной стороны, соблюдение двух главных условий компоновки поэмы и, с другой стороны, несоблюдение «земледельческого календаря», которое обнаруживается лишь при обостренном внимании к попутным указаниям на сельскохозяйственные работы.

«Кому на Руси жить хорошо» надо печатать по 3-му варианту, как это сделано почти во всех советских изданиях.

Скромной целью настоящей статьи является подтверждение той компоновки «Кому на Руси жить хорошо», которую давал К. И. Чуковский с 1927 года. В работе над статьей меня преследовало сомнение: нужно ли подобное подтверждение, когда за предпочтение защищаемого мною варианта давно высказались выдающиеся некрасоведы — К. И. Чуковский, В. Е. Евгеньев-Максимов, М. М. Гин, С. А. Червяковский и др., чьи мысли тяготели над моей работой, хотя и явились в ней в иных формулировках и связях[36]. Все же я решился закончить и опубликовать эту статью, во-первых потому, что в ней впервые проанализированы и сопоставлены все предлагавшиеся способы компоновки поэмы и их обоснования, а во-вторых потому, что реставрация дореволюционной композиции настигла уже такое авторитетное издание, как «Полное собрание стихотворений» Некрасова в «Библиотеке поэта» под общей редакцией того же К. И. Чуковского и нависла угрозой над готовящимся академическим изданием произведений Некрасова.

[36] Это в особенности касается двух названных выше работ: комментариев К. И. Чуковского в «Полном собрании сочинений и писем» Некрасова и книги М. М. Гина «О своеобразии реализма Н. А. Некрасова».

*В. Н. ЗАХАРОВ*

# ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КАК КАТЕГОРИЯ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО СЕМИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

Преобразование поэтики Достоевского в середине шестидесятых годов изменило функции фантастического в его произведениях. Эти изменения — переход от подчеркнуто условных к «завуалированным» формам фантастики[1]. Новые принципы фантастического, выработанные в романах «Преступление и наказание» и «Идиот», представлены в поэтике Достоевского семидесятых годов разнообразием форм реалистической фантастики.

## *„Живой образ"* истины

«Я видел истину,— не то что изобрел умом, а видел, видел, и *живой образ* ее наполнил душу мою навеки»,— проповедует «смешной человек» Достоевского. Истина в том, что «люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей» (XII, 122)[2]. *«Живой образ»* истины — «золотой век», видение которого возникло в сознании героя этого фантастического рассказа Достоевского.

«Золотой век» в представлении Достоевского — эта проблема давно привлекает внимание советских исследователей. О многом — об источниках, смысле и значении концепции «золотого века» в идеологии Достоевского — сейчас сложилось

---

[1] См. об этом: Захаров В. Н. Концепция фантастического в эстетике Достоевского.— В сб.: Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск, 1974, с. 98—126; Захаров В. Н. Фантастическое как категория поэтики романов Достоевского «Преступление и наказание» и «Идиот».— В сб.: Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1978, с. 58—89.

[2] Ссылки на произведения Достоевского в тексте статьи приводятся так:
— с указанием тома (арабской цифрой), страницы — по изданию: Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 1—17.— Л.: Наука, 1972—1976;
— с указанием тома (римской цифрой), страницы — по изданию: Достоевский Ф. М. Полное собрание художественных произведений, т. XI-XIII.— М.—Л.: ГИЗ, 1929—1930;
— с указанием условного обозначения (П), тома, страницы — по изданию: Достоевский Ф. М. Письма, т. IV.— М.: ГИХЛ, 1959.

достаточно полное представление, благодаря работам В. Л. Комаровича, Н. А. Хмелевской, А. С. Долинина, Г. М. Фридлендера, Н. И. Пруцкова, Н. Ф. Бельчикова, хотя, по словам одного из исследователей, «собственно художественный аспект этой проблемы изучен мало»[3]. На художественном значении утопии Достоевского и следует остановиться прежде всего. Но сначала несколько предварительных замечаний.

«Золотой век» — истина для всех героев Достоевского, в душе которых возникает этот гуманистический идеал. Но это истина поэтическая, и ее художественный образ имеет у Достоевского прежде всего эстетическое, а затем философское, идеологическое и нередко религиозное значение. В этом, безусловно, функциональном смещении акцента с философского или идеологического на эстетическое заключается отличие Достоевского от теоретиков утопического социализма, хотя генетически «живой образ» истины связан с «мечтательством» Достоевского сороковых годов — с идеалами утопического социализма, достаточно определенно выразившимися в ранних произведениях писателя.

Не является «золотой век» и исторической концепцией Достоевского. Его исторические представления были иными, чем мифологические представления о прошлом у древних людей. Как и у французских утопистов[4], у Достоевского «золотой век» в прошлом — «чудный сон, высокое заблуждение человечества!» (в исповедях Ставрогина и Версилова). На самом деле «золотой век» обращен в будущее: «Золотой век — мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не захотят жить и не могут даже умереть!» (8, 514).

«Золотой век» — образ «мировой гармонии», образ искомого гармонического состояния мира, в котором торжествует этический идеал Достоевского: «люби других как себя» (XII, 122). Этот этический максимализм одухотворяется глубокой верой писателя в человеческое в человеке. По отношению к любому человеку — у каждого «золотой век в кармане»: «И эта мощь есть в каждом из вас, но до того глубоко запрятанная, что давно уже стала казаться невероятною» (XI, 153). На вопрос: «И неужели, неужели золотой век существует на одних фарфоровых чашках?» — Достоевский отвечает: «Однако же все,

---

[3] Тюнькин К. И. Творчество Достоевского как историко-литературная проблема.— Вестник МГУ. Серия X, филология, 1971, № 5, с. 8.

[4] Бельчиков Н. Ф. «Золотой век» в представлении Ф. М. Достоевского.— В кн.: Проблемы теории и истории литературы. М.: Изд-во МГУ, 1971, с. 358—359.

что я сейчас навосклицал («золотой век в кармане».— *В. З.*), не парадокс, а совершенная правда...» (XI, 153).

При всей сложности и противоречивости взглядов Достоевского «золотой век» — «истина», это его глубокое и неизменное убеждение, сущность его идеи *«восстановления»* человека: «клянусь, что каждый из вас умнее Вольтера, чувствительнее Руссо, несравненно обольстительнее Алкивиада, Дон Жуана, Лукреций, Джульет и Беатричей! Вы не верите, что вы так прекрасны? А я объявляю вам честным словом, ни у Шекспира, ни у Шиллера, ни у Гомера, если б и всех-то их сложить вместе, не найдется ничего столь прелестного, как сейчас, сию минуту, могло бы найтись между вами, в этой же бальной зале. Да что Шекспир! тут явилось бы такое, что и не снилось нашим мудрецам» (XI, 153). И это преображение человека происходит при одном только условии: «хоть на миг один, стать искренними и простодушными» (XI, 152)[5].

Эта утопия («фантастическая и донельзя дикая мысль») рождается в сознании писателя среди «пошлости» и «бездарности» повседневной жизни — пошлости, «граничащей почти с фантастическим». И пошлость блекнет, теряет жизненные краски, становится призрачной перед идеалом.

Так в идеологии Достоевского.

В художественных произведениях писателя образ «золотого века» часто возникает в кризисных явлениях гуманистической культуры XIX века. Это как бы обязательное условие возникновения *«живого образа»* истины в сознании героев Достоевского.

Изображения «золотого века» нет в «Преступлении и наказании», но этот мотив намечен в подготовительных материалах первой редакции романа, где «мечтание о земном рае» и «картина золотого века» должны были побудить Раскольникова к покаянию (7, 91; ср. 84). В окончательном тексте романа проблема «воскрешения» Раскольникова решена иначе, но мысль о «золотом веке» («земном рае») явственно проступает в некоторых сценах романа: в идиллической грезе Раскольникова накануне преступления, в его рассуждениях о «всеобщем счастье», в картине из жизни кочевников в эпилоге романа.

То, что осталось в подготовительных материалах к «Преступлению и наказанию», стало сюжетным мотивом в «Бесах». Для Ставрогина *«живой образ»* истины, раз возникнув в его сознании, превращается в «казнь»: в конце романа «гражда-

[5] Мысль: «Они нехороши, потому что не знают, что они хороши. Надо им узнать, что они хороши, и все тотчас станут хороши, все до единого»,— возникает у Кириллова в «Бесах» (10, 94). Собирался «только четверть часа говорить и всех, всех убедить» Ипполит Терентьев в романе «Идиот» (8, 247).

нин кантона Ури» висит «за дверцей». Пробуждение нравственного самосознания стало в окончательном итоге приговором — желанием «истребить себя».

О «перемене земли и человека физически» мечтал самоубийца Кириллов (10, 94), но ложен путь обретения им счастья (об этом красноречивее всего говорит безобразная сцена его самоубийства, тонко проанализированная Э. Ю. Соловьевым [6]).

О том же писал в поэме «Геологический переворот» Иван Карамазов (15, 83). Но трагически безысходен в своих исканиях и автор этой утопии, совместивший «истину» с «мошенническим принципом «все позволено» (15, 84).

Высок и значителен идеал Версилова в его «скитаниях» даже при том условии, что «действительность всегда отзывается сапогом, даже при самом ярком стремлении к идеалу» (13,378). Сцена исповеди Версилова Аркадию — это кульминационная встреча сына с отцом. Аркадий расстается со своим духовным сиротством: на смену «временной» идее («миллион») приходит «вечная» («золотой век»). Как признается Аркадий: «Несколько фантастических и чрезвычайно странных идей, им тогда высказанных, остались в моем сердце навеки» (13, 378).

Воскрешением из нравственного небытия стал для «смешного человека» сон о «золотом веке», превративший его в бесстрашного пророка.

Различны формы и функции *«живого образа»* истины в произведениях писателя, но всегда «золотой век» — высшая форма нравственного самосознания его героев. Гуманистический идеал Достоевского — истина и для них.

### Фантастическое в рассказах «Дневника писателя»

Художественные открытия Достоевского в «фантастическом роде» искусства, связанные с введением «безбрежной фантазии» в реалистический роман, отразились и в малых жанрах — в рассказах на страницах «Дневника писателя» [7].

Фантастическое в рассказе «Бобок» — «разговор мертвых». Как было свойственно Достоевскому в поздний период, и в этом рассказе писатель не дает прямого объяснения фантастики. Читатель, желающий эмпирически объяснить то, что случилось с «фельетонистом», в конечном счете «не знает, как решить»: видение ли, галлюцинация ли это или просто сон. Текст рассказа ответы на эти сомнения читателя не дает. Хотя скорее всего это сон, судя по тем ремаркам, которые Достоевский внес в текст рассказа: «тут я и забылся»; «даже прилег на длинном

[6] Соловьев Э. Ю. Экзистенциализм и научное познание.— М.: Высшая школа, 1966, с. 133—134.

[7] О «фантастическом» в рассказе «Кроткая» см.: Захаров В. Н. Концепция фантастического в эстетике Ф. М. Достоевского, с. 116.

камне в виде мраморного гроба»: слушал-слушал — и «вдруг чихнул», «все смолкло, точно на кладбище, исчезло, как сон». Явно этим видением «одного лица» навеяно позднее рассуждение черта в «Братьях Карамазовых» о художественных снах, которые и «Лев Толстой не сочинит, а между тем видят такие сны иной раз вовсе не сочинители, совсем заурядные люди, чиновники, фельетонисты, попы...» (15, 74).

Как бы там ни было, но любое эмпирическое объяснение фантастического мало что дает в уяснении смысла рассказа. Видение «фельетониста» — уже само по себе эстетический акт. «Разговор мертвых» — главный компонент рассказа, в котором раскрывается «образ мира» и который, по словам М. М. Бахтина, является «почти микрокосмом всего его творчества»[8]. События в «разговоре мертвых» разворачиваются не по законам психики, тем более «нездоровой», а по законам реалистической поэтики, согласно которым художественный мир должен быть детерминирован действительностью. Фантастическое в рассказе создает ситуацию, которая выявляет сокровенную сущность «покойников третьего разряда» — «цвета публики». «Побываю и в других разрядах, послушаю везде. То-то и есть что надо послушать везде, а не с одного лишь краю, чтобы составить понятие. Авось наткнусь и на утешительное»,— решает герой рассказа, и это решение четко очерчивает границы сатиры Достоевского. Сущность же «покойников», раскрывшаяся в ходе замогильного «петиже»,— «подполье», «разврат последних упований, разврат дряблых и гниющих трупов и — даже не щадя последних мгновений сознания» (XI, 54).

Вроде бы два мира, посю- и потусторонний, даны в экспозиции фантастической ситуации рассказа, а в результате оказалось, что один.

Фантастичность рассказа «Мальчик у Христа на елке» выдержана в духе условной поэтики «святочного рассказа», правда, поданной в новой манере сочетания реального и фантастического, появившейся после 1865 года.

Фантастическое в рассказе — заключительная сцена «у Христа на елке», восходящая к традиционному мотиву «святочного рассказа»— явлению Христа к страдающему ребенку. У Рюккерта, например, «ребенок наяву видит Христа»[9]. У Достоевского же фантастическая сцена («у Христа на елке») дана в двойственном освещении. Ее вполне можно воспринять как «предсмертные грезы» замерзающего мальчика, как это сделал в своем анализе рассказа Г. М. Фридлендер [10], но фантастиче-

---

[8] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского.— М.: Советский писатель, 1963, с. 193.

[9] Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского.— М.— Л.: Наука, 1964, с. 306.

[10] Там же, с. 306—307.

ское, в рассказе и по смыслу, и по форме выведено за пределы сознания ребенка. Текст фантастической сцены (диалог в слове автора) ничем не отличается от объективированной манеры повествования нефантастической части рассказа, это не внутренний монолог, не сознание ребенка, не его фантазии. «Тихий голос», на зов которого откликнулся мальчик, сцена елки у Христа — обо всем, что увидел и услышал мальчик, рассказано не им самим, а о нем как о другом; это не мальчик недоумевает, а автор описывает, что поразило его у Христа на елке, не мальчик сам осознает, что происходит, а ему «отвечают», и из этих ответов он узнает, что замерз и умер, чего он никак не мог бы узнать, «засыпая» в «предсмертных грезах». Фантастическое в рассказе лежит вне «психологической достоверности».

И в этом рассказе Достоевский «завуалировал» фантастику, но в отличие от фантастического в романах мотивировка фантастического в рассказе не имеет содержательной нагрузки. Так, сцену «у Христа на елке» предваряет одна фраза, которая, как кажется некоторым читателям, объясняет фантазию эмпирически, как сон ребенка: «И вдруг ему послышалось, что над ним запела его мама песенку. «Мама, я сплю, ах, как тут (*«за дровами».— В. З.*) спать хорошо!» (XI, 157). Но между этой фразой и фантастической сценой нет обязательной связи, тем более что сцена «у Христа на елке» разработана не по законам психологии ребенка, а по законам поэтики жанра.

Фантастическое в рассказе «Сон смешного человека» — сон героя. Правда, и в этом «сне» психологическое содержание сновидения не имеет значения: это философский сон о судьбах мира, о будущем, об истине — нравственном отношении к человеку, к людям, к миру.

Философский анализ нравственных отношений (сначала герою рассказа *«все равно»*, потом это чувство сменилось чувством стыда и «странной болью», пронзившей сердце «смешного человека», отказавшего в помощи и оттолкнувшего маленькую девочку) привел к возникновению в рассказе проблемной ситуации: «представилось одно странное соображение, что если б я жил прежде на луне, или на Марсе, и сделал бы там какой-нибудь самый срамный и бесчестный поступок, какой только можно себе представить, и был там за него поруган и обесчещен так, как только можно ощутить и представить лишь разве иногда во сне, в кошмаре, и если б, очутившись потом на земле, я продолжал бы сохранять сознание о том, что сделал на другой планете, и, кроме того, знал бы, что уже туда ни за что и никогда не возвращусь, то, смотря с земли на луну,— было бы мне все равно или нет? Ощущал ли бы я за тот поступок стыд или нет?» (XII, 111). Разрешение этой проблемы — сон «смешного человека», ознаменовавший «пере-

ворот духовный», обретение героем рассказа истины, которая превратила «смешного человека» в бесстрашного пророка.

Герой рассказа в космическом полете на «другую» землю как бы возвратился в мифическое прошлое человечества — в «золотой век». Это путешествие во сне напоминает ему, а он людям то, что они утратили,— истину. «Золотой век» (*«живой образ»* истины) — откровение правды, сам же сон принадлежит не столько сознанию сновидца, сколько действительности, реальному миру: «Пусть это сон, но все это не могло не быть. Знаете ли, я скажу вам секрет: все это, может быть, было вовсе не сон! Ибо тут случилось нечто такое, нечто до такого ужаса истинное, что это не могло бы пригрезиться во сне. Пусть мой сон породило сердце мое, но разве одно сердце мое в силах было породить ту ужасную правду, которая потом случилась со мной? Как бы мог я ее один выдумать или пригрезить сердцем? Неужели же мелкое сердце мое и капризный, ничтожный ум мой могли возвыситься до такого откровения правды!» (XII, 119).

Изменение принципов фантастического после 1865 года не вызвало глубоких преобразований поэтики фантастического рассказа. Фантастическое в рассказах «Дневника писателя» лишь внешне не противоречит «рассудку» (здравому смыслу), оно может быть психологически «мотивировано», но только мотивировано, ибо по отношению к сознанию героя произведения лишено психологического содержания. Чаще всего Достоевский создает в тексте фантастического рассказа двойственную ситуацию, предоставляя уже читателю возможность самому решить, объяснять ли фантастическое эмпирически или воспринимать эстетически, то есть исходя из внутренних законов искусства, рассматривая фантастику как естественное свойство художественного мышления. Однако следует заметить, что эмпирическое объяснение фантастики зачастую носит внеэстетический характер и обедняет смысл фантастического произведения.

### Фантастическое в романе «Братья Карамазовы»

«Братья Карамазовы» — первый и последний роман из незавершенной дилогии Достоевского. То, что Достоевский собирался сделать главным второй, «будущий» роман, усложнило и без того непростую структуру первого романа задуманной дилогии. Но сильнее всего эта особенность композиции романа сказалась на фантастическом — поэтическом плане развития общей концепции «Братьев Карамазовых», смысловой доминанте отдельных книг романа.

Фантастические сцены в романе взаимосвязаны. Достоевский сознательно конструировал «второй» план «Братьев Карамазовых», соотнося фантастические сцены между собой в работе

над романом. Об этом свидетельствует, например, такая запись о сне Мити «Дитё» в материалах к «Братьям Карамазовым»: «Начало очищения духовного (патетически, как и главу «Кана Галилейская»)» (15, 297). Незавершенность общего замысла задуманной дилогии мешает в полном объеме рассмотреть «сцепления» фантастических сцен, в первом романе они находятся еще в стадии становления, основные темы и мотивы намечены, развиты, но не завершены. Несмотря на это, некоторые логические связи «второго» плана можно определить довольно четко.

Идейный центр пятой книги романа «Pro и contra» — исповедь Ивана Карамазова, кульминация исповеди — поэма Ивана «Великий инквизитор».

Композиционно исповедь Ивана распадается на три главы: «Братья знакомятся», «Бунт» и «Великий инквизитор». Композиция логично передает последовательность развития художественной мысли Достоевского.

В главе «Братья знакомятся» Иван и Алеша на самом деле «знакомятся». Экспозиция главы — «Иван — загадка» (14, 209). Эту загадку Алеша отчасти уже «осмыслил» — и по признанию Ивана, «поразил совпадением». Алеша угадал в Иване жажду жизни и советует Ивану воскресить его «дорогих покойников» на европейском «кладбище», «которые, может быть, никогда не умирали» (14, 210). Но трагедия Ивана глубже, чем думал о ней Алеша. Назревает «исповедание веры». Не для того сошлись Иван и Алеша, чтобы говорить «о любви к Катерине Ивановне, о старике и Дмитрии», «о заграница», «о роковом положении России», «об императоре Наполеоне», а для того, чтобы «предвечные вопросы решить» (14, 212). Начинают с бога и Христа.

Исповедь Ивана — критика и отрицание религиозной концепции мира, причем отрицание своеобразное, парадоксальное: «принимая бога», Иван не принимает «мир божий» в окончательном результате — «в мировом финале», «в момент вечной гармонии».

Отношение к «вечной гармонии» в религиозной концепции мира — исходный пункт бунта Ивана.

Это тема следующей главы — «Бунт». «Сцепление» между главами, переход от одной к другой,— просьба Алеши: «Ты мне объяснишь, для чего «мира не принимаешь»?» (14, 215). И Иван объясняет. Иван «обходит все гипотезы»: он «давно решил ничего не понимать», давно хочет «остаться при факте». Он «хотел заговорить о страдании человечества вообще», но остановился «на страданиях одних детей». Как заметил Достоевский в письме Н. Любимову: «Мой герой берет тему, *по-моему,* неотразимую: бессмыслицу страдания детей и выводит из нее абсурд всей исторической действительности» (П, 4, 53).

То, как объясняет Иван, не оставляет сомнений в том, почему он «решил ничего не понимать», почему решил «остаться при факте».

Метод мышления Ивана — составление антиномий. В одном суждении он сводит воедино истину и догмат веры — получается нелепость, если исходить из разумности догмата веры, но ложь, если «остаться при факте». Для Ивана это пока неразрешенное противоречие — окончательного выбора он еще не сделал, дорожа своими «нелепостями». Но его доказательства абсурда исторической действительности таковы, что и кроткий Алеша втягивается в «бунт». «Расстрелять!» — для удовлетворения нравственного чувства требует Алеша.

Иван хочет знать, «для чего все так было»: «На этом желании зиждутся все религии на земле, а я верую» (14, 222). И не находя ответа, отказывается и от гармонии в религиозной концепции мира, и от творения бога — «божьего мира», в котором он не видит ни смысла, ни порядка. Более того, Иван второй раз провоцирует Алешу на «бунт», предлагая Алеше быть «архитектором здания судьбы человеческой» на «неотомщенных слезках» ребенка. Алеша не согласен быть им на тех условиях, которые принял «высший творец». Своим отказом Алеша и Иван выше «бога», выше «нравственности» его. Правда, Алеша все-таки напоминает Ивану о «существе», которое «может все простить, всех и вся и за все, потому что само отдало неповинную кровь свою за всех и за все» (14, 224). Иван давно поджидает это недоуменное напоминание Алеши о Христе, он готов к ответу.

Аргумент Ивана — поэма «Великий инквизитор». Поэма — исповедь великого инквизитора, Христос «ничего и не говорит в поэме, а только появляется и проходит» (14, 225). Эта исповедь — саморазоблачение великого инквизитора. Ее характер верно почувствовал Алеша, который перебивает Ивана, правда, не зная еще конца поэмы: «Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел этого» (14, 237). Но не хвала Христу поэма Ивана. Давно идет спор о конце поэмы — поцелуе Христа. Но благословил ли, пожалел ли Христос великого инквизитора, любые другие оттенки чувств — все это в конце концов гадательное. У Достоевского этот поступок подан отнюдь не в однозначной трактовке. «Весь ответ» — поцелуй Христа, этим все и сказано. Только так в фантазии Ивана мог поступить Христос, любой другой поступок — ложь, в любом другом поступке Христос перестал бы быть Христом. Для читателя такой поступок неожидан, но по «христовой любви» — это самый естественный, самый логичный поступок, вытекающий из сущности христианского вероучения, так глубоко и трагически прочувствованного Иваном. «Поцелуй Христа» — образ, передающий и раскрывающий сущность христианства, «христо-

вой любви» (христианского гуманизма). Исповедь Ивана и разворачивает перед читателем трагедию христианского гуманизма.

Так отрицание религиозной и любой иной концепции мира в «окончательном результате» (по отношению к «вечной гармонии», основанной на «неотомщенных слезках» ребенка) перерастает в исповеди Ивана в трагедию христианского гуманизма, не могущего удовлетворить нравственное чувство человека.

Этот «ад в груди и в голове» носит Иван. И «сознательных» возражений против «атеистических выражений»[11] Ивана Достоевский не дал, он представил только альтернативу: либо безысходная трагедия безверия (Иван в книге «Pro и contra»), либо благость веры — духовной опоры человека, дающей надежду на осуществление высшей справедливости если не на земле, то «там» или в «окончательном результате» (блажь веры старца Зосимы в книге «Русский инок»). Так и Алеша в романе не переживает трагически то, что составляет «ад» для Ивана.

В седьмой, девятой и одиннадцатой книгах романа Достоевский использует прием сюжетного предварения ключевых фантастических сцен — прием, ранее не встречавшийся у него: басня о луковке предваряет сон Алеши «Кана Галилейская», легенда об аде — сон Мити «Дитё», сон Лизы Хохлаковой о чертях — кошмар Ивана Федоровича.

Седьмая книга романа «Алеша» продолжает возражение «атеистическим выражениям» Ивана, начатое в шестой книге,— возражение, обращенное не к сознанию, а чувству. С той лишь разницею, что старец Зосима умер — Алеша начинает свое дело на земле.

Сон Алеши «Кана Галилейская» разворачивается на фоне чтения текстов из евангелия о первом чуде Христа в Кане Галилейской — чтения над усопшим старцем Зосимой (*«Тексты по мере засыпания»* — 15, 257). Цитаты из евангелия, мысли Алеши во время засыпания, поучения старца Зосимы, смысл рассказанной Грушенькой басни образуют в видении Алеши сложное смысловое единство.

Для Достоевского религиозное чувство — прежде всего нравственное чувство. И поучения старца Зосимы, и тексты из евангелия, и басня Грушеньки, и сон Алеши, призвавший его к духовному подвижничеству, пронизаны общим этическим пафосом.

«Луковка» — басня о значении единичного добра, хотя в контексте эпизода она имеет и второе значение — определенную дидактическую направленность: обособление («мое») уничтожает всякую надежду на спасение[12].

---

[11] Литературное наследство, т. 83.— М.: Наука, 1971, с. 696 (формулировка из записных тетрадей Достоевского).

[12] Ср. мысли Алеши во время засыпания: «Ракитин ушел в переулок. Пока Ракитин будет думать о своих обидах, он будет всегда уходить

В сне Алеши среди званных гостей есть и старец Зосима, который объясняет: «Я луковку подал, вот я и здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке... Что наши дела? И ты, тихий, и ты, кроткий мой мальчик, и ты сегодня луковку сумел подать алчущей. Начинай, милый, кроткий, дело свое!..» (14, 327). Как напутствие, вспоминает Алеша «одну из главнейших мыслей» старца Зосимы: «Кто любит людей, тот и радость их любит...» (14, 326).

Смысл совмещения в видении Алеши текста из евангелия о первом чуде Христа в Кане Галилейской, мыслей его во время засыпания, басни Грушеньки о луковке, поучений старца Зосимы — в утверждении: нет больших и малых дел, если дело доброе. Сон вызывает «переворот духовный» в сознании Алеши, утверждает «раннего человеколюбца» в идеале деятельной любви. Как о подвиге помышляет Алеша о «сотворении радости бедных, очень бедных людей».

На взаимосвязь фантастических сцен в романе обращают внимание не только заметки из подготовительных материалов (о сне Мити «Дитё»: «Начало очищения духовного (патетически, как и главу «Кана Галилейская»)» — 15, 297). Так, в девятой книге «Предварительное следствие» на фоне событий, казалось бы, не имеющих прямого отношения к «страданиям человеческим вообще» и «страданиям детей» особенно, все происшедшее осмысливается Митей именно с точки зрения этих вопросов, известных нам уже по исповеди Ивана. «Начало очищения духовного» Мити — осознание им социальной вины, своей и всех «господ», «для кого ад предназначен» («Господа, все мы жестоки, все мы изверги, все мы плакать заставляем людей, матерей и грудных детей...» (14, 458) — обращается после «хорошего сна» Митя к судьям своим, судьям не в буквальном, но в прямом, хотя и общем смысле). Такой взгляд на мир устанавливает народная легенда об аде, рассказанная Мите ямщиком по дороге в Мокрое: «И сказал тогда аду (освобожденному от грешников.— *В. З.*) господь: «Не стони, аде, ибо приидут к тебе отселева всякие вельможи, управители, главные судьи и богачи, и будешь восполнен так же точно, как был во веки веков, до того времени, пока снова приду». Это точно, это было такое слово...» (14, 372).

В сне Мити «Дитё» «слезинка ребенка» приобретает конкретное, социальное значение — и возникает вопрос, уничтожающий любую попытку примирения с действительностью, оправдания творения господа бога — «мира божьего»: «почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целу-

---

в переулок... А дорога... дорога-то большая, прямая, светлая, хрустальная, и солнце в конце ее...» (14, 326).

ются, почему они не поют песен радостных, почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дитё?» (14, 456). Этот вопрос побуждает и Митю к «деятельной любви»: «хочет он всем сделать что-то такое, чтобы не плакала бы и черная иссохшая мать дити, чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем карамазовским» (14, 457). Но пока «хороший сон» Мити — еще только желание, подготовка себя к будущей деятельности, «начало очищения духовного».

В одиннадцатой книге «Брат Иван Федорович» кошмар героя предваряется «смешным» сном Лизы Хохлаковой о чертях. Но оказывается, и у Алеши «бывал этот самый сон» (15, 23). Лиза поражена: «Не сон важен, а то, что вы могли видеть этот же самый сон, как и я» (15, 23). Есть в этом сне о чертях нечто общее, что ставит в один ряд и Лизу, и Алешу, и Ивана: жизнь человека предстает в этом сне как «игра с чертями», как балансирование меж двух бездн — захватывающее дух двойничество.

Сон Лизы и Алеши — экспозиция будущего кошмара Ивана, где тоже «игра», но не с чертями, а с чертом.

В начале кошмара — «разбросанные мысли». Иван спорит с чертом, отстаивающим свое существование, постепенно черт занимает определенное место в сознании Ивана, и «разбросанные мысли» трансформируются в исповедь черта. Патетика «Великого инквизитора» здесь дана в пародийном, сниженном стиле. Там «*умный* дух» — здесь дрянной и пошловатый мелкий черт, «самозванец», «приживальщик», сам себя к тому же рассматривающий как нелепость. Откровенничая, черт признается, что «любит истину и искренне желает добра», но «творит неразумное по приказу», «единственно по долгу службы и по социальному моему положению» (15, 82, 77). Пожалуй, это самое парадоксальное откровение черта: и он убежден в бессмысленности зла, у него нет воли к злу, черт отрицает самого себя и свое «довременное назначение». Потешается черт и над философским честолюбием Ивана, сочинителя «анекдотцев», автора поэм «Великий инквизитор» и «Геологический переворот». Посмеиваясь и дразня, предъявляет ему моральный счет за «мошенничество с санкцией истины» («уж таков наш русский современный человечек: без санкции и смошенничать не решится, до того уж истину возлюбил...» — 15, 84). Тут уже не Иван, а черт играет Иваном.

Глава «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» имеет продолжение—следующую главу «Это он говорил». Но если «кошмар» Ивана — фантастическая сцена в романе[13]: черт на самом деле

[13] О характере фантастики в этой главе см.: Захаров В. Н. Концепция фантастического в эстетике Достоевского, с. 117—118.

черт, субъект со своим характером («приживальщик»), со своим самосознанием и языком («Умоляю пропустите так: Это ведь черт говорит, он не может говорить иначе»,— писал Достоевский Н. Любимову: П, IV, 190), то следующая глава передает уже внутреннее раздвоение Ивана, она без фантастики: черт исчезает, «это он говорил» — сомнения самого Ивана, его слова, а не черта. Слов, которые Иван приписывает черту, в предшествующей главе нет, их сочиняет сам Иван — это он говорит.

В целом же следует отметить, что за философскими исканиями запутавшегося в неразрешимых противоречиях Ивана и следствием этого — жутким двойничеством, «игрой с чертями», за исповедью черта в кошмаре Ивана, за «началом очищения духовного» Алеши и Дмитрия, утвердившихся в общем идеале «деятельной любви», за дидактической направленностью басни о луковке и легенды об аде угадывается пронизанность этих сцен общим настроением, открывающим широкую перспективу второму роману задуманной дилогии: «сделать себя ответчиком за весь грех людской», за «страдания человечества вообще» и особенно за «страдания детей». Эти и другие «сцепления» фантастических сцен создают в романе второй, поэтический план повествования.

Творчество Достоевского в «фантастическом роде» искусства было напряженным поиском и постоянным обновлением форм. Фантастика Достоевского эволюционизировала от подчеркнуто условных к *«завуалированным»* формам фантастического[14]. После 1865 года в творчестве Достоевского отчетливо выражено стремление к тому, чтобы фантастическое «соприкасалось с реальным». Чаще всего Достоевский прибегает к психологической мотивировке фантастики (сны, иногда кошмары). Но Достоевский не абсолютизировал этот принцип фантастики, его формы фантастического разнообразны по способам сочетания фантастического и реального: наряду с «психологической» фантастикой существуют и подчеркнуто условные формы фантастического, чье «изначальное» эстетическое качество не преображалось при сочетании с реальным (цитаты из евангелия, басня о луковке и народная легенда об аде, поэма «Великий инквизитор») либо преображалось, но незначительно (расска-

[14] При всех индивидуальных отличиях те же процессы протекали ранее в фантастике Пушкина и Гоголя. Ср.: Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика». (К проблеме интерпретации произведения).— В кн.: Контекст — 1973. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1974, с. 196—230; Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М.: Наука, 1974, с. 186—206; Манн Ю. В. Эволюция гоголевской фантастики.— В кн.: К истории русского романтизма. М.: Наука, 1973, с. 219—258.

зы о фантастическом в романах и фантастические рассказы в «Дневнике писателя»).

Так выглядит разрешение обозначившегося в ранний период творчества Достоевского конфликта его поэтических принципов в «фантастическом роде» искусства с эстетическим сознанием современников. Для Достоевского этот художественный поиск был выигрышем без потерь, приобретением без утрат. В историко-литературном контексте это был естественный и закономерный процесс, отражающий общие тенденции развития реализма в русской литературе XIX века.

*А. Е. КУНИЛЬСКИЙ*

# «ЖИЗНЬ» В СТРУКТУРЕ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

## 1

Александр Блок, называя в поэме «Возмездие» главные явления духовной жизни «века девятнадцатого, железного», пишет:

А человек? — Он жил безвольно:
Не он — машины, города,
*«Жизнь»* так бескровно и безбольно
Пытала дух, как никогда...

(Курсив мой.— *А. К.*)

Действительно, слово «жизнь» (не случайно у Блока оно взято в кавычки) приобретало какой-то магический смысл в устах представителей разных, часто противоположных направлений в развитии русской культуры (этому способствовала и многозначность слова, размытость его смысловых границ). К жизни, как к последней инстанции, апеллировали в идейных спорах. «Жизнь» становилась ключевым представлением в эстетико-философских концепциях. Прийти к единому мнению о содержании этого гибридного образования — не то понятия, не то образа — было, конечно же, трудно: жизнь коварно выскальзывала из тех рамок, в которые ее загоняли, а ее кусочек, пойманный в прокрустово ложе дефиниций, умирал буквально на глазах, лишаясь связи с целым. Уловить биение пульса жизни помогало искусство [1].

В литературе о Достоевском имеются указания на то, что «жизнь» была одним из ведущих мотивов всего его творчества,

---

[1] В этой связи можно привести замечание М. М. Бахтина о том, что даже в плане обычного (не эстетического.— *А. К.*) мышления «жизнь» «уже существенно эстетизирована: это — уже художественный образ действительности, но гибридный и неустойчивый».— Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики (Исследования разных лет).— М.: Художественная литература, 1975, с. 26.

одним из главных компонентов его духовного опыта[2]. (Вполне возможно, что А. Блок, создавая приведенные выше стихи, опирался прежде всего на Достоевского: в пользу этого предположения говорит другая строка: «век расшибанья лбов о стену» — явная реминисценция из «Записок из подполья»). Причем писатель часто не удовлетворяется просто «жизнью» и употребляет словосочетание «живая жизнь» (впервые — в тех же «Записках из подполья»)[3]. Как считают исследователи, к Достоевскому это понятие пришло из сочинений старших славянофилов, которые, в свою очередь, позаимствовали его из шеллингианской философии, а также склонны были отождествлять его с кантовской «вещью в себе» («истинно сущей, независимо от субъективных форм логического познания»[4]). Необходимо добавить, что к моменту создания романа «Преступление и наказание» в отношение его автора к «жизни» вплетались мотивы из сферы народных и христианских представлений[5].

«Жизнь» была необычайно притягательным образом-понятием и для людей из окружения Достоевского. Н. Н. Страхов в 1860 году опубликовал в журнале «Светоч» (кн. 3, 5, 8) свои «Письма о жизни». «Жизнь есть ничто иное, как развитие; в нравственной сфере вы впрочем это знаете очень хорошо; кто не развивается, тот не живет, тот мертв духом»,— писал он[6]. «Истинно человеческие, истинно жизненные явления состоят не в слепом подчинении среде, а в выходе из-под ее влияний, в развитии высшей жизни на ступенях низшей. Таков характер человеческой жизни вообще, всех ее организмов»[7]. Созвучие идей (но не тождество их) послужило одной из причин, побудивших Достоевского пригласить автора этих статей в журнал «Время», который вскоре начал издаваться[8].

---

[2] См., например: Анненский И. Ф. Книга отражений.— СПб, 1906, с. 48; его же. Вторая книга отражений.— СПб, 1909, с. 9, 25; Отверженный Н. Штирнер и Достоевский.— М.: Голос труда, 1925, с. 71—72. Цвейг С. Три мастера.— Л., 1929; Карякин Ю. Самообман Раскольникова.— М., 1976, с. 109—113. Существует, правда, и прямо противоположная точка зрения — ср.: Вересаев В. Живая жизнь (О Достоевском и Льве Толстом).— Собр. соч. в 5-ти томах. Т. 3. М., 1961.

[3] Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30-ти томах.— Л.: Наука, 1973, т. 5, с. 176. В дальнейшем ссылки на это издание непосредственно в тексте: после цитаты в скобках римскими цифрами обозначается том, арабскими — страница.

[4] Комарович В. Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство.— В сб.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. II/Под ред. А. С. Долинина. Л.—М.: Мысль, 1924, с. 33. См. также комментарии Г. Я. Галаган к роману «Подросток» (XVII, 286—287).

[5] Этим, в частности, взгляды Достоевского на жизнь отличались от концепций, возникших в лоне «философии жизни».

[6] Страхов Н. Письма о жизни. Письмо II.— Светоч, 1860, кн. 3, с. 25.

[7] Страхов Н. Письма о жизни. Письмо III.— Светоч, 1860, кн. 5, с. 23.

[8] Об этом см.: Долинин А. С. Ф. М. Достоевский и Н. Н. Страхов.—

Гегельянец Страхов делал акцент на развитии как проявлении жизни (этому противодействуют мертвящие явления кругооборота). Жизнь приобретала характер элевации, очищения, подъема со ступени на ступень.

Для Аполлона Григорьева жизнь — это скорее стихия, вечная и благостная, всемирный организм, источник нравственного здоровья — то, что противопоставляется рутине и косности доктринерства, ущербной мечтательности. Григорьев призывал «жизнь любить — и в жизнь одну верить, подслушивать биение ее пульса в массах, внимать голосам ее в созданиях искусства и религиозно радоваться, когда она приподнимает свои покровы»[9].

Несомненно, общение со Страховым и Ап. Григорьевым отразилось на интерпретации Достоевским «жизни» в его публицистике и художественных произведениях. Однако здесь правильнее будет, видимо, говорить не о влиянии Страхова и Григорьева на Достоевского, а о сходной ориентации. В статье А. Л. Осповата, посвященной Достоевскому и Ап. Григорьеву, показано, что этих двух людей еще тогда, когда они не были знакомы, многое объединяло: «Противопоставляя любому целостному — или взыскующему целостность — миросозерцанию («силе») разрозненные взгляды, не всегда сопрягающиеся друг с другом, но непременно укорененные в жизненной эмпирии, Достоевский и Григорьев, таким образом, уже в 40-е годы закладывали фундамент почвенничества»[10].

Начиная с «Бедных людей», где Девушкин обращается к Вареньке со словами «жизненочек вы мой» (1, 70)[11], жизнь становится не только сферой существования для героев Достоевского, но и входит в их рефлексию, кажется явлением глубоко проблематичным. В «Хозяйке» — этом первом этюде о жизни в духе Достоевского — автор, предвосхищая позднейшие прозрения мечтателя Ордынова, говорит о нем: «Он одичал, не замечая того; ему покамест и в голову не приходило, что есть другая жизнь — шумная, гремящая, вечно волнующаяся, вечно меняющаяся, вечно зовущая и всегда, рано ли, поздно ли, неизбежная» (I, 265). Мечтатель из «Белых ночей»

---

В кн.: Шестидесятые годы. Материалы по истории литературы и общественному движению./Под ред. Н. К. Пиксанова и О. В. Цехновицера. М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1940, с. 238—255.

[9] «Сочинения Аполлона Григорьева». / Под ред. Н. Н. Страхова.— СПб, 1876, с. 459.

[10] Осповат А. Л. К изучению почвенничества (Достоевский и Ап. Григорьев).— В сб.: Достоевский. Материалы и исследования. 3. Л.: Наука, 1978, с. 146—147.

[11] Слово «жизненочек» было редким уже в 30-е годы XIX века, когда оно употреблялось в переписке родителями Достоевского. (Об этом см.: Нечаева В. С. Ранний Достоевский, 1821—1849.— М.: Наука, 1979, с. 151).

сравнивает свою жизнь с «их» жизнью: «<...> их жизнь вечно обновляющаяся, вечно юная и ни один час ее непохож на другой, тогда как уныла и до пошлости однообразна пугливая фантазия...» (II, 118). Как заклинание звучат слова из повести «Неточка Незванова»: «Хотя бы с бурями, с грозами, но только бы с жизнию» (II, 239). Герой «Записок из Мертвого дома» думает об оставшихся на воле: «Много ль прожили они там без меня <...>?» (IV, 229). И наконец, «человек из подполья» признается: «<...> я уже до того успел растлить себя нравственно, до того от «живой жизни» отвык <...>. Спокойствия я желал, остаться один в подполье желал. «Живая жизнь» с непривычки придавила меня до того, что даже дышать стало трудно» (V, 176).

В художественных произведениях молодого Достоевского отражался опыт их творца. Та же антитеза мечтательство — жизнь дает о себе знать в письме к брату (17 сентября 1847): «*Вне* должно быть уравновешено с *внутренним*. Иначе, с отсутствием внешних явлений, внутреннее возьмет слишком опасный верх. Нервы и фантазия займут очень много места в существе. Всякое внешнее явление с непривычки кажется колоссальным и пугает как-то. Начинаешь бояться жизни»[12]. Как ни мучительны были дни заключения в Петропавловской крепости и ожидание казни на Семеновском плацу, но именно они помогают понять истинную цену жизни, обнаружить в себе неисчерпаемые запасы жизненности: «В человеке бездна тягучести и живучести, и я, право, не думал, чтобы было столько, а теперь узнал по опыту» (П., I, 125). Перед отправкой на каторгу Достоевский пишет: «Брат! Я не уныл и не упал духом. Жизнь везде жизнь, жизнь в нас самих, а не во внешнем. Подле меня будут люди, и быть *человеком* между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях не уныть и не пасть — вот в чем жизнь, в чем задача ее. Я сознал это. Эта идея вошла в плоть и кровь мою» (П., I, 129). Томящийся в Сибири Достоевский жалуется: «Эта долгая, тяжелая физически и нравственно, бесцветная жизнь сломила меня» (П., I, 142). Эта констатация оказалась преждевременной. Прошедший через многие испытания, только что похоронивший самых близких ему людей, отчаянно бьющийся за спасение «Эпохи», Достоевский удивляется самому себе: «А между тем все мне кажется, что я только что собираюсь жить. Смешно, не правда ли? Кошачья живучесть» (П., I, 402).

Последняя цитата взята из письма, совпадающего по времени с работой над романом «Преступление и наказание». Через все произведение, как отметил Н. М. Чирков, «исступленная

[12] Достоевский Ф. М. Письма. Т. 1.— М.— Л.: Госиздат, 1928, с. 106. В дальнейшем ссылки на это издание непосредственно в тексте: после цитаты в скобках—П., том — римская цифра, страница — арабская.

любовь к жизни проходит в качестве основного лейтмотива»[13]. Исследователь указал на связанные с этим «тематические узлы» романа: третья встреча Раскольникова с Порфирием Петровичем, чтение Соней главы о воскресении Лазаря, эпилог. Есть смысл пристальнее приглядеться к тому, как данный мотив проводится в «Преступлении и наказании» по разным голосам, как «жизнь» из формулы-клише превращается в многомерный образ. Это поможет яснее представить значение и содержание его в творчестве Достоевского.

## 2

На первый взгляд, знание о жизни в романе «Преступление и наказание» легкодоступно и лежит на поверхности. Особый смысл вкладывают в это слово Соня, Порфирий Петрович, Свидригайлов, Дуня. В рукописной редакции Достоевский собирался дать возможность прямо высказаться на эту тему Мармеладову («Без страдания сего я бы и жить не стал» — VII, 104), Пульхерии Александровне («Ах, жизнь-то какое тяжелое поле, дети» — VII, 192).

Самые правильные для почвенника речи, горячась, произносит Разумихин. Так, сбитый с толку непонятным поведением Раскольникова, он кричит ему: «Объявляю тебе, что все вы, до единого,— болтунишки и фанфаронишки! Заведется у вас страданьице — вы с ним как курица с яйцом носитесь! Даже и тут воруете чужих авторов. Ни признака жизни в вас самостоятельной! Из спермацетовой мази вы сделаны, а вместо крови сыворотка!». Пульхерии Александровне и Дуне разъясняет: «Я люблю, когда врут! Вранье есть единственная человеческая привилегия перед всеми организмами. Соврешь — до правды дойдешь... Соврать по-своему — ведь это почти лучше, чем правда по одному по-чужому: в первом случае ты человек, а во втором ты только что птица! Правда не уйдет, а жизнь-то заколотить можно; примеры были». Громит «социалистов»: «У них не человечество, развившееся историческим, *живым* путем до конца, само собою обратится наконец в нормальное общество, а, напротив, социальная система, выйдя из какой-нибудь математической головы, тотчас же и устроит все человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным, раньше всякого живого процесса, без всякого исторического и живого пути! Оттого-то они так инстинктивно и не любят историю: «безобразия одни в ней да глупости» — и все одною только глупостью объясняется! Оттого так и не любят *живого* процесса жизни: не надо *живой души!* Живая душа жизни требует,

[13] Чирков Н. М. О стиле Достоевского. Проблематика, идеи, образы.— М.: Наука, 1967, с. 104.

живая душа не послушается механики, живая душа подозрительна, живая душа ретроградна!» (VI, 130, 155, 197; ср. с инвективами «человека из подполья» — V, 178—179).

В сознании Раскольникова присутствуют все эти точки зрения на жизнь. Однако жизнь в тех ее формах, с которыми он соприкасается, герой воспринимает как проявление «тупой тягости инстинкта» (выражение, встречающееся в конце романа,— см. VI, 418; хотя уже в самом начале Раскольников с брезгливостью замечает о себе: «Один какой-нибудь стакан пива, кусок сухаря,— и вот, в один миг, крепнет ум, яснеет мысль, твердеют намерения! Тьфу, какое все это ничтожество!..» — VI, 11). А то, что должно наступить для него после осуществления задуманного,— это будет «новая жизнь», высшая по сравнению с той, какую он до сих пор знал. Колебания ведут Раскольникова к Разумихину, но в последний момент визит этот был отложен: «Что ж, неужели я все дело хотел поправить одним Разумихиным и всему исход нашел в Разумихине?» «Гм... к Разумихину <...> к Разумихину я пойду, это конечно... но — не теперь... я к нему... на другой день, после *того* пойду, когда уже то будет кончено и когда все по-новому пойдет...» (VI, 44—45). И вот старуха убита: «Ну началось, так и началось, черт с ней и с новой жизнью!» (VI, 86).

Рвущийся к высшим формам жизни герой после преступления действительно в какой-то момент ясно ощущает свое вознесение: «<...> *внизу* <...> показалось ему теперь все то прежнее прошлое <...> казалось, он улетал куда-то *вверх* и все исчезало в глазах его...» (VI, 90, курсив мой.— *А. К.*). Так мы встречаемся с нарушением обычных ценностных представлений о высшем и низшем: верх и низ как будто меняются местами, а вознесение Раскольникова напоминает полет вверх тормашками.

Здесь, мне кажется, уместным будет сказать об отношении замысла Раскольникова к идеям, изложенным в пресловутом «Единственном» Макса Штирнера. В. Я. Кирпотин утверждает: «Если уж нужно «привязывать» статью Раскольникова к определенной книге, то, вероятней всего, пришлось бы назвать в этом случае «Единственного и его собственность»[14]. У Штирнера дело обстоит так: Единственный воюет против представлений, преграждающих, по его мнению, путь к эгоистическому счастью. По Штирнеру, люди на каждом шагу грешат против принципов, «блудодействуют», но тем святее делаются от этого принципы в их глазах. «От власти обычая некоторые освобождаются сравнительно легко, но очень трудно освободиться

---

[14] Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. — М.: Советский писатель, 1971, с. 68.

от представления»[15]. Над «духовным», «свободомыслящим» человеком обычаи уже не властвуют (они для этого «слишком материальны»), над ним властвуют идеи — семьи, нравственности и т. п. Убить принцип, по Штирнеру,— значит освободиться до конца. У Достоевского дело обстоит несколько иначе. Если Единственный для того, чтобы освободить себя, расчищает «верхние этажи» человеческой личности, сферу идеологии,— отделаться от обыденных вещей, таких, например, как конкретная «тривиальная» любовь к близким, для него не составляет никакого труда, то в случае с Раскольниковым все как раз наоборот. Выточенная как бритва, его казуистика легко расправляется в области теории с запретом убивать. Но вот убийство «принципа» совершено: голый принцип облекся плотью, и начинает вступать в права обыденная, «подлая», расслабляющая жизнь. Сопротивляющийся изо всех сил Раскольников оправдывает свою «слабость» исступленно: «О если б я был один и никто не любил меня, и сам бы я никого не любил! Не было бы всего этого!» (VI, 401).

«Новая жизнь» грозит обернуться для Раскольникова жизнью на «аршине пространства». Причем в его представлении этот «аршин пространства» помещается опять же «где-нибудь *на высоте,* на скале» (VI, 123; курсив мой.— *А. К.*). По мере того как карикатурою начинает казаться жизнь в ее «высших», по представлению героя, формах, все сильнее и сильнее становится голос жизни в ее «низших», инстинктивных проявлениях: «Только бы жить, жить и жить! Как бы ни жить — только жить!.. Экая правда! Господи, какая правда! Подлец человек! И подлец тот, кто его за это подлецом называет»,— прибавил он через минуту» (VI, 123).

В подготовительных материалах к роману смерть Мармеладова сопровождается такой записью: «Главная идея (evrika!) «Жизнь кончилась с одной стороны, начинается с другой. С одной стороны похороны и проклятия, с другой — воскресение» (VII, 138). Дело в том, что Раскольников оставляет в семье Мармеладовых все свои деньги, и наградой ему становится поцелуй ребенка — Полечки. Герой испытывает «необъятное ощущение вдруг прихлынувшей полной и могучей жизни» (VI, 176). Однако выводы для себя он делает прямо противоположные тем, каких следовало бы ожидать: «Есть жизнь! Разве я сейчас не жил? Не умерла еще моя жизнь вместе со старою старухой! Царство ей небесное и — довольно, матушка, пора на покой. Царство рассудка и света теперь и... и воли, и силы... и посмотрим теперь! Померяемся теперь!— прибавил он заносчиво, как бы обращаясь к какой-то темной силе и вызывая

---

[15] Штирнер М. Единственный и его собственность. Часть I. Человек.— СПб, 1907, с. 293.

ее.— А ведь я уже соглашался жить на аршине пространства» (VI, 147). Настойчивое стремление утвердить свою «новую жизнь» в качестве «царства рассудка и света... и воли, и силы» вновь сопровождается вызовом темной силе, заставляющей принять жизнь на аршине пространства.

Однако Раскольникову трудно выдержать оптимистическую, просветительскую линию в подходе к своей «новой жизни». Герой романа слишком развитая личность для того, чтобы не рефлектируя принять выгодную для себя версию и успокоиться на ней. Так поступает Лужин. «Царство рассудка и света, и воли, и силы» постепенно рассеивается, как туман, и остается все тот же инстинкт — инстинкт самосохранения в сочетании с иррациональной волей к власти: «Нет, мне жизнь однажды дается, и никогда ее больше не будет: я не хочу дожидаться «всеобщего счастья». Я и сам хочу жить, а то уж лучше и не жить» (VI, 211). Но и это не последнее слово, так как Раскольников чувствует свою неспособность идти и по этому пути (ср. в черновом наброске: «Смиренно опять: «Не хочу. *Мастера жизни* не так делали. Они весь свет переворачивали. Они сотнями тысяч как по шахматной доске ходили! Отчего ж они не колебались? Оттого, что были сильны...»— VII, 144; курсив мой.— *А. К.*).

Спор о жизни, не прекращающийся в сознании Раскольникова, побуждает его искать опору в Соне. Говоря о низости той жизни, которую она ведет, герой указывает ей на другую возможность: «Ты могла бы жить духом и разумом <...>» (VI, 252). Но Соня интуитивно понимает, что прорыв к этому «царству рассудка, света» и т. д. закончится не чем иным, как гордым прозябанием на аршине пространства, где самому-то едва можно уместиться: «А жить-то, жить-то как будешь? Жить-то с чем будешь?.. Ну как же, как же без человека-то прожить!» (VI, 322). Соней жизнь мыслится как всеобщая связь между людьми, причем один конец этой связи уходит *вверх* — к богу, другой — *вниз*, в землю. Поэтому частное преступление Раскольникова приобретает вселенские масштабы, становится преступлением перед жизнью, и признаваться в нем надо на миру — поцеловать *землю*, которую «осквернил», поклониться «всему свету»: «Тогда бог опять тебе жизни пошлет» (VI, 322).

Всеобщая связь между людьми — то, что Соней воспринимается просто и естественно,— Раскольников стремится расценивать как косность, рутину, связывающую руки всякому, кто не хочет оставаться пассивным в жизни. Неспособность порвать до конца эту связь кажется слабостью, обращение в его положении к другому человеку в поисках сочувствия — малодушием, подлостью. Раскольников думает о своих отношениях с Соней: «Зачем ходил он к ней просить ее слез? Зачем ему так необходимо заедать ее жизнь? О, подлость!» (VI, 326).

Попытки утвердить свою «новую жизнь» в качестве «царства рассудка и света» и т. д. не увенчались успехом. Образ жизни «на аршине пространства» появляется в романе в третий раз и теперь уже прочно овладевает сознанием героя: «Какая-то особенная тоска начала сказываться ему в последнее время. В ней не было чего-нибудь особенно едкого, жгучего (момент новизны исчез.— *А. К.*); но от нее веяло чем-то постоянным, вечным, предчувствовались безысходные годы этой холодной, мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то вечность на «аршине пространства» (VI, 327).

На этом этапе Раскольников пытается в опыте Свидригайлова почерпнуть для себя указания на то, как жить: «О, как ему все это надоело! А между тем он все-таки спешил к Свидригайлову; уж не ожидал ли он чего-нибудь от него *нового*, указаний, выхода?» (VI, 354). Однако ничего нового для себя Раскольников здесь не находит. Как разновидность вечности «на аршине пространства» — вечность в виде тесной деревенской бани с пауками. Свидригайлову присуще жизнеотрицание — и как утрата связей с другими людьми, и как полная внутренняя опустошенность, «холодность». Завороженность смертью и сосредоточенность на мысли переступить через собственную жизнь (колебания воспринимаются как слабость, подлость): «Сознаюсь в непростительной слабости, но что делать: боюсь смерти и не люблю, когда говорят о ней» (VI, 362). Думает о Раскольникове: «теперь *слишком* уж жить ему хочется! Насчет этого пункта этот народ — подлецы» (VI, 390). Все это знакомо Раскольникову («в ощущении присутствия смерти <...> что-то тяжелое и мистически ужасное»— VI, 337; «Зачем я теперь-то соглашаюсь так жить? О, я знал, что я подлец, когда я сегодня, на рассвете, стоял над Невой!»— VI, 401).

Раскольников тем и отличается от Свидригайлова, что связь с жизнью в нем не рвется, это его и спасает. То, что он не покончил с собой, Родион объясняет гордостью, желанием испить чашу до конца, но это ведь есть проявление (пусть в отрицательной форме, сублимированное) веры в жизнь: испить чашу с людьми, а не без них; слабостью в данном случае было бы самоубийство. «Стало быть, ты в жизнь еще веруешь <...>» — радуется Дуня (VI, 399).

Жизнь являет себя в романе «Преступление и наказание» не в рафинированном виде, а как стихия, в которой соприкасаются противоположности. Порфирий, этот интеллектуальный шут, трикстер, «буффон-с», постоянно огрубляет, заземляет, принижает, опошляет концепцию Раскольникова. Но это и «мудрец» (по выражению Ю. Н. Тынянова), и свое знание о жизни он не стремится подавать как нечто тайное, эзотерическое, а маскирует его под «рацею заученную»: «Ну и найдите (веру иль бога.— *А. К.*) и будете жить. Вам, во-первых, давно

уже воздух переменить надо. Что ж, страдание тоже дело хорошее <...>. Знаю, что не веруется,— а вы лукаво не мудрствуйте; отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь,— прямо на берег вынесет и на ноги поставит. На какой берег? А я почем знаю? Я только верую, что вам еще много жить. Знаю, что вы слова мои как рацею теперь принимаете заученную; да, может, после вспомните, пригодится когда-нибудь; для того и говорю <...>. Знаю, что не веруете, а ей-богу, жизнь вынесет» (VI, 351).

В словах Порфирия жизнь предстает как река, поток, который может вынести героя «на берег», но благополучный исход отнюдь не гарантирован: «вам бог жизнь приготовил (а кто знает, может, и у вас так только дымом пройдет, ничего не будет)» (VI, 352). Этот образ жизни предвосхищается в сцене признания Раскольникова Соне: «Оба сидели рядом, грустные и убитые, как бы после бури выброшенные на пустой берег одни» (VI, 324). И наконец, окончательное возвращение героя к жизни тоже происходит на берегу сибирской реки.

На каторге завершается процесс перестройки мироощущения Раскольникова. Вначале все как бы замерло в нем, он чувствует, что жизнь будто умерла в нем: «Зачем ему жить? Что иметь в виду? К чему стремиться? Жить, чтобы существовать? Но он тысячу раз и прежде готов был отдать свое существование за идею, за надежду, даже за фантазию». Раскольников, чувствуя заторможенность жизненного процесса в себе (это кризис), начинает тосковать даже по отрицательным эмоциям: «Муки и слезы — ведь это тоже жизнь» (VI, 417).

В конце концов перелом наступает: былая оторванность от непосредственного ощущения жизни, отвлеченность и односторонность возмещаются теперь повышенной чувствительностью, бессознательным приятием радости жить: «Он, впрочем, не мог в этот вечер долго и постоянно о чем-нибудь думать, сосредоточиться на чем-нибудь мыслью, да он ничего бы и не разрешил теперь сознательно; он только чувствовал. Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое» (VI, 422).

Понять важность и силу непосредственности жизнеощущения (и даже не столько понять, сколько переоценить) Раскольникову помогли каторжники: «Он смотрел на каторжных товарищей своих и удивлялся: как тоже все они любили жизнь, как они дорожили ею! Именно ему показалось, что в остроге ее еще больше любят и ценят, и более дорожат ею, чем на свободе. Каких страшных мук и истязаний не перенесли иные из них, например бродяги! Неужели уж столько может для них значить один какой-нибудь луч солнца, дремучий лес, где-нибудь в неведомой глуши холодный ключ, отмеченный еще с третьего года, и о свидании с которым бродяга мечтает, как о свидании

с любовницей, видит его во сне, зеленую травку кругом его, поющую птичку в кусте? Всматриваясь дальше, он видел примеры, еще более необъяснимые» (VI, 418).

Сонина любовь, связь человеческая, то, что он в свое время проклинал, но от чего не смог отрешиться, заставляют пробудиться в душе Раскольникова почти совсем уже задавленные ростки жизнеутверждения. Сразу же начинает зреть и связь Раскольникова с товарищами по каторге, т. е. с народным, «почвенным» миром.

## 3

Предложенный разбор *некоторых* аспектов романа призван, в частности, показать, что образ «жизни» в нем является не только определенной концепцией действительности[16], но и структурообразующим фактором. При этом его композиция[17] не страдает разорванностью, и эпилог — не аппендикс, который может быть безболезненно удален из «организма» произведения[18].

Говоря о «жизни» в «Преступлении и наказании», необходимо помнить, что она выступает здесь не в качестве истины, венчающей путь исканий героя. Это не так, потому что в противном случае следовало бы рассматривать роман как историю о запоздалом узнавании главным героем того, что всем остальным (Разумихину, Дуне, Порфирию, Соне) известно уже давным давно. Отношения Раскольникова с жизнью предельно обострены, они в полном смысле этого слова *«пытают»* друг друга, а не ведут вежливый диалог. Этим постановка проблемы жизни в романе отличается от той, какой она выглядит в философских декларациях (например, у славянофилов; И. В. Киреевский писал о человеке XIX века: «<...> жизнь явилась ему существом разумным и мыслящим, способным понимать его и отвечать ему, как художнику Пигмалиону его одушевленная статуя»[19]). Жизнь оказывается живой лишь в художественном целом романа, а не в устах отдельных его героев (того же Разумихина).

---

[16] Без этого невозможно ни одно значительное произведение литературы, в особенности роман.

[17] М. М. Бахтин называет композицией «структуру произведения, понятую телеологически, как осуществляющую эстетический объект».— См.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики, с. 17.

[18] А. Бем говорил об иллюзии «воскресения» Раскольникова (Бем А. Гоголь и Пушкин в творчестве Достоевского.— «Slavia», 1929, т. VIII, вып. 2, с. 301). Однако, на мой взгляд, прав Ю. И. Селезнев, который пишет: «Сюжетное «вдруг» — воскресение Раскольникова — подготовлено исподволь». (Селезнев Ю. И. Многоголосие стилевой системы.— В сб.: Типология стилевого развития XIX века. М.: Наука, 1977, с. 200).

[19] Киреевский И. В. Девятнадцатый век.— Киреевский И. В. Полное собрание сочинений. Т. 1, отд. II. М., 1861, с. 72.

Сюжетной основой романа становится актуализация ценности жизни. Она происходит в результате всего трагического опыта Раскольникова (в который входят и истории Мармеладовых, Свидригайлова и т. д.). Реальным содержанием наполняется известное высказывание Достоевского из черновых записей к «Преступлению и наказанию»: «жизненное знание и сознание (т. е. непосредственно чувствуемое телом и духом, т. е. жизненным всем процессом) приобретается опытом pro и contra, которое нужно перетащить на себе» (VII, 155). Одним из его результатов должно было стать, по мысли автора, решение героя: «Нет, это была не глупость, это была не молодость, это была не нечаянность, а это было убеждение, неуважение к личности» (VII, 152) [20].

Связь человеческая является тем, что вопреки желаниям Раскольникова мешает обеспечить его эксперименту «чистоту». Важная роль здесь принадлежит *осмеянию*, которому герой подвергается со стороны толпы, каторжников, Настасьи, Порфирия. Этим снижением, *заземлением* образа главного героя в романе компенсируется губительная для жизни односторонность идеи Раскольникова, его истошная серьезность, «арифметичность», механистичность его теории. Образ человека, который «бледным ангелом ходит» (так говорит о нем Порфирий — VI, 348), в структуре романа Достоевского неизбежно тяготеет к гротескности [21].

Однако итогом опыта Раскольникова является не обретение им покоя, не растворение его в жизни. Это было бы уклонением в другую сторону. Не случайно в конце романа Достоевский подчеркивает: «Он даже и не знал, что новая жизнь не даром же ему достается, что ее надо еще дорого купить, заплатить за нее великим будущим подвигом...» (VI, 422). Диалектический образ жизни в романе характеризуется единством гармонии и дисгармонии, и адекватным отношением к ней будет приятие и борение одновременно, а не экстремизм или резиньяция.

Здесь же необходимо отметить, что даже «живая жизнь» не является у Достоевского точкой над i. Для него этой точки вообще не существует. Так, об одном из своих многочисленных замыслов он пишет: «Это будет уже настоящий героический тип, выше публики и ее живой жизни, а потому понравится ей обязательно» (XVI, 7).

---

[20] В XX столетии, когда жизнеотрицательные и антикультурные тенденции проявились особенно сильно и зловеще, Альберт Швейцер, проповедуя культуротворящую энергию этики благоговения перед жизнью, выдвинул формулу нового гуманизма: «Я есть жизнь, которая хочет жить, я есть жизнь среди жизни, которая хочет жить».— Швейцер А. Культура и этика. М.: Прогресс, 1973, с. 306.

[21] О гротескности у Достоевского образов, подобных Раскольникову, см.: Gibian G. The Grotesque in Dostoevsky. - Modern Fiction Studies, 1958 4, N 3, p.265-266.

*Т. В. ИВАНОВА*

# КОМПОЗИЦИОННАЯ РОЛЬ ФОЛЬКЛОРА В ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТРИЛОГИИ А. К. ТОЛСТОГО

А. К. Толстой в отдаленном минувшем ищет ответы на актуальные вопросы современности, волновавшие и других русских писателей XIX века. Это были вопросы социально-политические и нравственно-философские: об исторической судьбе России, о законах ее общественного развития, о роли личности и народных масс в истории и т. д.

Своеобразие А. Толстого заключалось в том, что названные проблемы он ставит и решает в основном опосредованно, на материале русской истории. Так, например, он пытался выяснить, откуда в России появился деспотизм, чуждый, по мысли писателя, национальному духу страны и народа. Потому особое внимание в своем творчестве он уделяет времени Ивана Грозного и его личности. (Эта тема намечается еще в поэзии Толстого 40-х годов — баллады «Князь Михайло Репнин», «Василий Шибанов», «Старицкий воевода», вошла она и в прозу — роман «Князь Серебряный», и в драматургию — трагедия «Смерть Иоанна Грозного»).

Пристальное изучение эпохи Ивана IV объясняется, прежде всего, ненавистью писателя к деспотизму в любых его проявлениях и желанием изобличить «отатарившуюся», заразившуюся диким произволом власть, показать ее пагубное влияние как на личность, так и на всю нацию.

11 октября 1868 года он сообщал М. М. Стасюлевичу: «Я начал «Царя Бориса» и почти кончил вступление. Эта работа меня очень занимает. Если она удастся, то составится полная органическая трилогия...»[1]. Толстому это удалось. Трагедии «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868) и «Царь Борис» (1870) составили драматическую трилогию и принесли писателю заслуженную славу.

---

[1] Толстой А. К. Собр. соч. в 4-х томах.— М.: Художественная литература, 1964, т. 4, с. 234. Далее ссылки даются непосредственно после цитаты: римская цифра обозначает том, арабская — страницу данного издания.

Во всех названных драматических произведениях Толстой говорит о неизбежной пагубности власти и нравственной гибели людей, если власть оказывается неограниченно деспотической и заражает своим беззаконием и верхушку, и покорных ей исполнителей. В этой коллизии писатель видел правду бóльшую, чем только конкретно-историческую, — правду общечеловеческую, то есть такие последствия произвола, которые могут проявиться в самые разные эпохи, принося все те же трагические результаты.

Как автор исторического романа и исторических драм Толстой широко пользовался «Историей государства Российского» Н. М. Карамзина, «Сказаниями князя Курбского», изданными Н. Устряловым, и др.[2], причем Толстого особенно привлекают такие исторические сочинения, которые отличает художественно-живописный стиль. Все эти исторические источники воспринимались им как некое собрание документов, зарегистрировавших те или иные факты. Однако они не давали представления об эпохе в ее живом, эмоциональном выражении. Большую роль для писателя в постижении «духа эпохи» сыграл русский фольклор, интерес к которому он испытывал в течение всей своей жизни. Особое значение приобретает тот факт, что Толстой оценивает фольклор как материал не менее достоверный, чем исторические документы.

Фольклорные жанры, использованные писателем в драматической трилогии, не столь многочисленны и значительны, как, например, в романе «Князь Серебряный», где фольклор определяет и композицию отдельных глав, и характеры почти всех исторических и вымышленных персонажей, и манеру повествования и т. д. В драматической трилогии использование устной народной поэзии носит фрагментарный характер, что обусловлено, в первую очередь, особенностями жанра.

Однако в обращении к устной народной поэзии писатель развивает те же принципы, которые сложились в процессе его работы над «Князем Серебряным». Так, в соответствии с «мнением народным», выраженным в исторических песнях (в романе это «Гнев Грозного на сына», а в драме «Царь Федор Иоаннович» — «Оборона Пскова от Стефана Батория»), созданы им образы Малюты Скуратова, Никиты Романовича Серебряного и, в значительной мере, Ивана Грозного («Князь Серебряный»), а также Никиты Романовича Захарьина («Смерть Иоанна Грозного») и Ивана Петровича Шуйского («Царь Федор Иоаннович»).

Для решения композиционно-структурных задач в трагедии

---

[2] Более подробные сведения об исторических источниках трилогии см. в кн.: Толстой А. К. Драматическая трилогия. Редакция и примечания И. Ямпольского. [«Библиотека поэта». Большая серия].— Л., 1939.

Толстой использует песню-пляску скоморохов в «Смерти Иоанна Грозного», народную историческую песню в «Царе Федоре Иоанновиче», легенду о «возвращающемся избавителе» в «Царе Борисе».

Действие в трагедии «Смерть Иоанна Грозного» происходит в 1584 году, в год смерти царя, хотя здесь же говорится и об осаде Пскова (1581), и о Борисе Годунове как о ближайшем преемнике государя, что противоречит действительным событиям [3]. «Анахронисмы» Толстого умышленны, этим путем он стремится сконцентрированно воспроизвести существенные особенности определенного времени. Правление Грозного в целом представлялось Толстому временем, завершившим формирование «деспотической Руси», поэтому писателя интересует характер человека, облеченного такой полнотой власти, которая порождает в государе — человеке с моральными изъянами «азиатского» тирана и насаждает многовековое зло — деспотизм.

«Ни народ, ни бояре не заботились об общих началах <...>. Никто не искал от произвола другого средства, кроме произвола; он был и болезнью и лекарством. Ни в боярах, ни в народе не было чувства законности, и в этом заключается их вина и трагическая сторона, которую я старался выразить» (III, 488—489),— так сам Толстой определял смысл трагедии «Смерть Иоанна Грозного».

Кульминация трагедии — сцена смерти царя. Иоанну, дух и плоть которого истерзаны тем, что в стране «болезни, голод, мор», а Псков «король Батур» «войском обложил», «в Ливонию ворвался швед», «хан опять орду взимает» и т. д., волхвы именно в это время предсказывали смерть — в «Кириллин день — осьмнадцатого марта». Годунов от царского врача узнает: малейшего волнения достаточно, чтоб сердце государя не выдержало. В царских палатах напряженное волнение. Чтобы отвлечь царя от дел, рассеять его тревожное состояние, боярин Бельский собрал шутов и скоморохов.

Вначале скоморохи являлись перед Бельским, демонстрируя свое мастерство, прежде чем быть допущенными к царю. С гудками, волынками, сковородами, приплясывая, они поют:

Ой жги! жги!
Настежь, баба, ворота!
Тащи козла за рога!
Ой жги, жги, жги!
Пошла баба в три ноги!

(II, 245)

---

[3] См., например.: Скрынников Р. Г. Борис Годунов. М.: Наука, 1978.

Песня эта представляет соединение припева («Ой жги, ой жги! Говори!») и отдельных строк (например, «Пошла-б баба в три ноги, в три ноги»), заимствованных из песни «Ай, вдоль по улице молодчик идет...»[4]. К ним Толстой добавил такие строчки: «Настежь, баба, ворота! Тащи козла за рога!».

Спрятанные до поры до времени скоморохи на возглас «Люди!» должны вбежать в царскую палату и грянуть песню. Толстой так строит сцену, что психологическое напряжение достигает в ней высшего предела.

Иоанн, сраженный нервическим припадком от слов и взгляда Годунова (тот принес ответ волхвов, что Кириллин день еще не кончился и что «их наука достоверна»), падает. В самую последнюю минуту жизни он вдруг понимает, что в Годунове обманулся, что «Федор и вся Россия будут в руках его убийцы» (III, 460); царь зовет духовника. На растерянный возглас Бельского «Люди! Люди!» вбегает толпа скоморохов, ждавших за дверью этого условленного сигнала, чтобы начать тешить царя-батюшку.

Вместо духовника царь видит перед собой безобразные существа, которые кажутся ему исчадием ада, готовыми ввергнуть туда его душу; оставленные Толстым строчки их песни усиливали этот намек:

Ой жги, жги, жги!
Тащи козла за рога!

(II, 255)

В черновых набросках появление скоморохов длилось долее: они пели все пять строк своей «бессмысленной песни» (III, 460) и даже начинали ее еще раз (II, 660—661). Затем Толстой сократил их выход, на что обращал внимание и в «Проекте...»: «Скоморохов не следует представлять страшными; они только уродливы, одна нечистая совесть Иоанна может насчет их ошибиться» (III, 480). Грозный не выдерживает, он умирает. Таким образом, песня скоморохов ставила как бы последнюю кульминационную точку в развитии действия.

Еще в работе над «Князем Серебряным» Толстой ввел народную историческую песню в развитие сюжета, причем он не только процитировал ее, но и строил отдельные эпизоды в соответствии с ее содержанием, «реконструировал» диалоги на ее основе и т. п.[5] В трагедии «Царь Федор Иоаннович» Толстой воспользовался народной исторической песней «Оборона Пскова

---

[4] Сахаров И. П. Сказания русского народа о семейной жизни своих предков, т. 1, кн. 3.— СПб, 1841, с. 84.

[5] Подробнее об этом см.: Иванова Т. В. «Народная историческая песня», «Гнев Грозного на сына» и роман «Князь Серебряный» А. К. Толстого. — В сб.: Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск, 1974, с. 27—38.

от Стефана Батория», чтобы композиционно решить «народную сцену на Яузском мосту» (III, 542) (текст песни он позаимствовал в собраниях И. П. Сахарова) [6].

Б. Н. Путилов в комментариях к собранию «Исторических песен XIII—XVI веков» указывает, что Сахаров, перепечатав текст без ссылки на первоисточник, всюду заменил Семена Константиновича Карамышева Иваном Петровичем Шуйским, Опсков и Волок — Псковом. Подделку Сахарова обнаружил П. И. Якушкин. (Якушкин П. И. Народные русские песни.— СПб, 1860, с. 4—8)[7]. Сопоставление текстов «Обороны Пскова...», помещенных в названных сборниках, с текстом, приведенным в «Царе Федоре Иоанновиче» Толстого, позволяет говорить, что писатель на этот раз воспользовался вариантом Сахарова (текст песни в двух сборниках Сахарова одинаков): в варианте Толстого герой тоже Иван Петрович Шуйский.

«Воинская слава князя Ивана Петровича Шуйского, — писал Толстой в «Проекте постановки на сцену трагедии «Царь Федор Иоаннович»,— гремела не только по всей России, но в целом образованном мире, читавшем еще недавно на всех европейских языках описания знаменитой осады Пскова и восторженные хвалы его защитнику» (III, 528). В трагедии Шуйский предстает как доблестный, неукротимый воин и одновременно прямолинейно-прямодушный человек. Он понимает, что Годунов вершит делами при безвольном Федоре, и, наконец, решается идти «кривым путем»: посадить на престол малолетнего царевича Дмитрия. Шуйский схвачен, его ведут в тюрьму. Сторонники Шуйских собирают народ, гусляр начинает песню, чтобы напомнить о Шуйском как защитнике русской земли.

На страницах «Князя Серебряного» Толстой писал о ценности и важности для него, как для художника, народных исторических песен. Но если в романе он приводит текст песни «Гнев Грозного на сына» почти полностью (изменения в тексте незначительны), то песню «Оборона Пскова...» драматург значительно переделал. Из варианта Сахарова Толстой взял для начала своей песни первую и слегка измененную 13-ю строку (ср.: «Подходил он под Опсков-город» — I, 378 и «Подходил он под (батюшку) под Опсков-град» — Сахаров. «Сказания...», 256). Далее писатель несколько изменил сюжет (в его песне сам король похваляется, что «возьмет город», причем эти строки не

---

[6] К 1868 году записи этой песни имелись в следующих сборниках: Деница.— М., 1834, с. 158—162; Песни, собранные П. В. Киреевским, VI, 1867, с. 187—190; без ссылки на первоисточник текст перепечатан Сахаровым: Сахаров И. П. Песни русского народа, ч. IV.— СПб, 1839, с. 346—351; его же. Сказания русского народа.., т. 1, кн. 3.— СПб, 1841, с. 255—256.

[7] Исторические песни XIII—XVI веков.— М.— Л.: Изд-во АН СССР, 1960. Комментарий Б. Н. Путилова, с. 667.

имеют сходства с народной песней). У Толстого Иван Петрович Шуйский появляется на городской стене (в народной песне сходятся два войска):

Он идет по стене не сторонится,
Ядрам сустречь глядит не морщится.

(II, 378)

Толстой включает эпизод (в котором князь побивает войско короля), неизвестный народной песне:

И пять месяцев король облегает Псков,
На шестой повесил голову.
А тем часом князь сделал вылазку
И побил всю силу литовскую...

(II, 379)

И после этого эпизода идут строки, полностью заимствованные из народной песни:

Насилу король сам-третий убежал,
Бегучи, он, собака, заклинается:
«Не дай, боже, мне на Руси бывать,
Ни детям моим, ни внучатам,
Ни внучатам, ни правнучатам!»

(II, 379)

Заканчивает гусляр свое пение традиционным припевом «Слава!», характерным для многих фольклорных жанров, к которым Толстой обращался в своем творчестве.

Такая концовка показывает драматический талант писателя, хорошо знающего законы сценического исполнения. Толстой учитывает, что гусляр **поет** песню, не случайно он в «Проекте...» обращает внимание, что подходящие мотивы для нее можно найти в собрании песен М. А. Стаховича (III, 542).

Художественное чутье подсказывало Толстому, что народная песня жила в единстве музыкально-напевной выразительности и исполнительского мастерства. Поэтому уже в «Князе Серебряном» он не только цитирует тексты, но и воссоздает обстановку их исполнения. В сцене на Яузском мосту песня не просто исполняется от начала до конца, пение гусляра непрерывно прерывают возгласы, реплики, замечания людей из народа, слушающих певца. Например, один: «Царство русское насквозь пройду! Ха-ха! Малого захотел!» — Другой: «Ивана Петровича скую! Да, скуешь его! Попробуй!..» — Женщина: «Пресвятая богородица, какие страхи!» — Один: «И поделом ему! Знай наших! Знай князь Иван Петровича!» и т. д. Все это придает динамику массовой сцене, передает впечатление живой жизни народной толпы.

Смысл этой сцены ясен. Толстой возвращается к излюбленной мысли о возможности гармонических отношений между боярами и народом. И хотя подобная гармония никогда, тем более во времена Грозного, не существовала, а боярство в массе своей было столь же поражено деспотизмом, как и царь, все-таки, считал Толстой, находились еще в их среде люди честные и справедливые, подобно смелому Ивану Петровичу Шуйскому. Историческая песня становится для А. К. Толстого определяющей в оценке наиболее значительных политических явлений эпохи и одновременно помогает художнику в решении композиционных задач трагедии.

В «Царе Борисе», как показал И. Г. Ямпольский, сюжетная линия Лжедмитрия, которая, по первоначальному замыслу, должна в пьесе занимать существенное место, была уничтожена. Однако в трагедии — в ее композиционном решении, в постижении характеров основных действующих лиц — важное место заняла легенда о «возвращающемся царевиче — избавителе». Характерно, что сам «царевич» так и не появляется на сцене, о нем лишь ходят различного рода слухи. Легенда в трагедии — это своеобразная ось, вокруг которой движется действие. Народная социально-утопическая легенда о «возвращающемся царевиче» представлена в «Царе Борисе» не непосредственно, а с помощью драматургического отражения слуха о царевиче,— о нем рассказывают действующие лица трагедии, и в этих рассказах преломляется психология героев. В народных социально-утопических легендах, как показал К. В. Чистов, важнейшей частью является представление, а не текст легенды( слухи). А. К. Толстой в «Царе Борисе» нашел способ вернуть этому представлению (слухам) (легенда о «царевиче Дмитрии») живую душу. К. В. Чистов, исследовавший народные легенды о «возвращающихся избавителях», не только выделил лежащий в их основе устойчивый сюжет, но и схематически представил основные его мотивы[8]. Исходя из названной схемы, можно определить и большинство мотивов в варианте легенды о царевиче Дмитрии, использованной А. К. Толстым.

Мотив социальных преобразований, которые намерен осуществить «избавитель» (А), драматург использует в двух сценах (последняя сцена второго действия и первая — в четвертом). Посадский, появившийся в разбойничьем стане, куда стекаются толпы беглых крестьян, говорит: «Православные! Когда сядет Дмитрий на свой отцовский стол, всем Юрьев день отдаст, все кабалы порешит, всем свобода по-старому!» (II, 463). Толкует на площади «о милостях» и народ.

Внимание драматурга сосредоточено не столько на изображении взаимоотношений народа и царя, сколько на психоло-

[8] Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв.— М.: Наука, 1967, с. 30—33.

гии главного персонажа трагедии — царя Бориса. Поэтому в трагедии указанный мотив звучит как бы приглушенно, другие же мотивы, способствующие драматизации характера главного персонажа, разработаны в «Царе Борисе» полнее и многограннее. Например, мотив отстранения «избавителя» (B) возникает несколько раз как напоминание Борису о страшном угличском деле; слухи о нем проникают во дворец, их передают царю близкие и дорогие ему люди — любимая дочь Ксения, ее жених, сын Бориса и др. (II, 472, 473).

Рождается молва о спасении Дмитрия (см.: C. Чудесное спасение «избавителя»): «Убийцы, мол, ошиблися — зарезали другого»,— отвечает Семен Годунов на недоуменный вопрос царя, откуда мог явиться Дмитрий.

Как и в народной легенде, в трагедии «избавитель» дает о себе знать (мотив E. Встречи с избавителем или вести от него). От его имени распространяются «прелестные письма» среди народа (II, 503); самозванец дерзнул писать и царю Борису. «Идем воссесть на царский наш престол,— говорилось в послании,— и суд держать великий над тобою» (II, 520).

Все устремления, заботы Бориса с момента, когда известили его о распространившихся слухах о появлении Дмитрия, направлены на то, чтобы «помешать «избавителю» осуществить его намерения (мотив F). По царскому приказу начинают сажать в тюрьму бояр и народ. Борис решает придумать имя и биографию «явившемуся» Дмитрию, чтобы рассеять смуту. По совету Семена Годунова, его именем нарекают бродячего монаха Гришку Отрепьева; царь же приказывает в церквах провозглашать анафему Отрепьеву.

«Бой, в котором погибает мой герой,— писал Толстой Сайн-Витгенштейн 17 октября 1869 года,— это бой с призраком его преступления, воплощенным в таинственное существо, которое грозит ему издалека и разрушает все здание его жизни. Я думаю, что я достиг этим бóльшего единства, и вся моя драма, которая начинается венчанием Бориса на царство, не что иное, как гигантское падение, оканчивающееся смертью Бориса, происшедшей не от отравы, а от упадка сил виновного, который понимает, что его преступление было *ошибкой*» (IV, 313).

Основные мотивы народной социально-утопической легенды о «царевиче Дмитрии», использованные Толстым, и дали возможность драматургу показать этот «катастрофический» «бой», который ведет Борис Годунов[9].

Таким образом, в драматургической трилогии А. К. Толстого фольклор выступил в двух важнейших функциях — композиционной и оценочной.

[9] Приключения самозванца и легенда о Дмитрии стали одним из излюбленных сюжетов мировой литературы.— См. Frensel E. Stoffe der Weltliteratur.— Stuttgart, 1962, S. 122—123.

*Е. А. ЧЕРНОВА*

# О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ ИСТОРИЧЕСКИХ ХРОНИК Н. С. ЛЕСКОВА

Во второй половине XX столетия возрос интерес исследователей к творчеству Н. С. Лескова, при этом особое внимание уделяется жанровой специфике его произведений. В статьях, посвященных историческим хроникам «Старые годы в селе Плодомасове» и «Захудалый род», В. А. Лебедев, Е. М. Пульхритудова, И. Видуэцкая, И. В. Столярова раскрыли проблематику, основные элементы композиции и жанра этих хроник, существенно пересмотрев традиционную сдержанную оценку их, а также коснулись историко-философских воззрений Лескова, однако полного представления об этих хрониках названные работы не дают[1]. Собственно исторических взглядов Лескова касается Л. В. Черепнин, но не на материале названных хроник[2].

Современный уровень изученности публицистики 60-х годов XIX века дает возможность внести ряд уточнений в наши представления об актуальности проблематики исторических хроник Лескова 70-х годов, природе их жанра и особенностях историко-философской концепции Лескова.

В 60—70-е годы XIX века в центре внимания русской общественности стояла проблема будущего России. Революционные демократы, как известно, связывали будущее России с революцией, коренными социально-политическими преобразованиями общества. Либеральная и консервативная журналистика пред-

---

[1] Столярова И. В. Роман-хроника Лескова.— В кн.: История русского романа: В 2-х т. М.—Л.: Наука, 1964, т. 2, с. 416—439; Лебедев В. А. Хроникальный жанр и проблема личности в творчестве Н. С. Лескова. Автореферат канд. диссертации.— Якутск, 1971; Пульхритудова Е. М. Достоевский и Лесков (К истории творческих взаимоотношений).— В кн.: Достоевский и русские писатели. М.: Советский писатель, 1971, с. 87—138; Видуэцкая И. Н. С. Лесков.— В кн.: Развитие реализма в русской литературе: В 3-х т. М.: Наука, 1973, т. 2, кн. 2, с. 215—253.

[2] Черепнин Л. В. Пореформенная Россия и исторические взгляды Лескова.— В кн.: Исторические взгляды классиков русской литературы. М.: Мысль, 1968.

почитала перевести дискуссию в историко-философский и нравственно-психологический план. Примером может служить дискуссия о дворянстве («бой о дворянстве»), разыгравшаяся на страницах таких журналов, как «Наше время» Н. Павлова, «Русский вестник» Каткова, «Время» братьев Достоевских[3].

Позицию консервативного дворянства отстаивал сотрудник «Нашего времени» Б. Н. Чичерин. Залог будущего России он видел в сплочении дворян вокруг государства. Они, якобы, всегда были и будут опорой государства, являя пример высокой образованности и нравственных принципов. Государство, помня о былых заслугах дворян перед отечеством, должно позаботиться о сохранении их привилегий, их руководящей роли в государстве. С опровержением этих взглядов выступил журнал «Время», в мартовском номере которого появилась статья без подписи «Дворянство и земство», высмеивающая претензии Чичерина на особое положение в обществе дворянства, привыкшего к власти, сплоченного «на основе преданий, чести и прав»[4].

Проблему современности автор статьи формулирует так: «Куда мы пойдем? В противную сторону от народа, или туда, где он стоит, ожидая нас?». Опору государства автор видит не в дворянстве, а в народе, сельском населении. Дворянство же, по его мнению, к настоящему времени «захирело и представляет собой горсть людей без прежней взаимной спайки», поэтому не может быть опорой государства. Да и в прошлом вплоть до 1812 года важные государственные дела решал Земский собор. Автор не признает особых заслуг дворян перед государством даже в 1812 г., так как дворяне служили и за это получали от государства плату — земли, крестьян, жалование. Главной задачей времени автор считает образование народа.

Активный сотрудник «Северной пчелы» и «Времени», Лесков откликнулся на полемику хрониками 1869—1874 годов, в которых проявилась наиболее полно его историко-философская концепция, сходная во многом с основными положениями статьи «Дворянство и земство» вплоть до текстуальной переклички, что дает основание предполагать авторство Лескова.

Проблема — Лесков и почвенничество — до сих пор не возникала, хотя исследователи, говоря о творчестве писателя, невольно обращались к специфической терминологии почвенников, в частности Ап. Григорьева, одного из идеологов этого направления. Так, И. В. Столярова пишет о «связи» героев Лескова с «родной почвой», о воплощении в них «национального духа»;

---

[3] Подробно об этой полемике см. в кн.: Нечаева В. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время» (1861—1863).— М.: Наука, 1972.

[4] Там же, с. 85.

Е. М. Пульхритудова отмечает присущую Лескову «веру в неразложимость коренных и национальных устоев»[5] — это излюбленная терминология Ап. Григорьева, автора «органической» теории. Подобная терминология часто встречается и в произведениях Лескова, ибо ему оказалась в значительной степени созвучной историко-философская концепция Ап. Григорьева, на что обратил внимание Л. Гроссман, подобным соответствием объясняя сотрудничество Лескова в таких изданиях, как «Время», «Эпоха» и «Якорь»[6].

Творчески восприняв идею Шеллинга о том, что каждый народ является носителем своей идеи или «самости» и вносит ее в «мировую» жизнь, Ап. Григорьев настойчиво пропагандировал идею эволюционного развития общества, считая, что ни революции, ни реформы, ни деятельность великих исторических личностей не способны изменить жизнь народа. В статье «Развитие идеи народности со смерти Пушкина» Григорьев писал: «Наша „самость", особенность, народность постепенно уходит из-под различных тесных рамок. Жизнь преодолевает их и удерживает все свое язычество <...>, как растение расползается в расколы<...> и упорно хранит соки своих местностей в уродливом виде самозванщины и раскола»[7].

Лескову была понятна эта вера Ап. Григорьева в силу «народного, местного, органического», не подвластного внешним воздействиям. Ему близка была попытка критика прояснить национальную сущность русского характера так же, как и полемика с идеей революции. Прояснение национальной сущности русского характера поставил в заслугу Ап. Григорьеву советский исследователь Б. Егоров, видя в этом важный шаг «в развитии историзма мышления: от идеи обусловленности человека жизнью своей страны недалеко до социального детерминизма»[8]. Это можно сказать и о Лескове.

Лесков перенял у Ап. Григорьева термин «органическая» жизнь, «органическое» чувство, «органическое» в художнике как синоним непосредственного, народного, растущего, как трава, в силу внутренней инерции роста, извечно присущее народу. Так, в статье 1869 года «Герои Отечественной войны по гр. Л. Н. Толстому» Лесков, подобно Ап. Григорьеву, пишет: «Дело Отечества живет „духом народа"... той органической силой, которая была тверда в государе, фельдмаршале, солда-

---

[5] Столярова И. В. Указ. раб., с. 432; Пульхритудова Е. М. Указ. раб., с. 126.

[6] Гроссман Л. Лесков. Жизнь. Творчество. Поэтика.— М.: ГИХЛ, 1945, с. 4—5.

[7] Григорьев Ап. Собр. соч. под редакцией Саводника В. Вып. I—XIV. — М.— Пг.— Казань, 1915—1916, вып. III, с. 76. Далее ссылки на это издание в сокращении: вып., стр.

[8] Егоров Б. Ап. Григорьев — литературный критик.— В кн.: Ап. Григорьев. Литературная критика. М.: Художественная литература, 1967, с. 15.

тах, во всем народе... даже, если угодно, в барыне, которая убежала из Москвы в Самару со своими карликами и шутихами, потому что не хотела покоряться Наполеону, тогда как Берлин и Вена его приняли торжественно, как победителя, и плясали на балах во время постыдного чужеземного владычества»[9]. Лесков присоединяется к мысли автора «Войны и мира» о том, что теории и планы «действительно только писались и почти никогда не выполнялись» (X, 128), а исторические события — война 1812 года, крымская война «дают нам тысячу примеров, оправдывающих выводы Толстого...» (X, 129). Лесков вознамерился показать эту «органическую силу» народа в романе из русской истории конца XVIII — начала XIX века; эту силу обычно игнорируют историки в своих исследованиях, но хорошо сохраняют «источники не печатные, и даже не писанные, но тем не менее достоверные: это семейные предания» (X, 128).

Историческая концепция диктовала Лескову соответствующую жанрово-повествовательную форму. Выбор писателя пал на хронику, или, как писал сам Лесков, «мемуарную форму вымышленного художественного произведения» (X, 452). Прелесть этой формы заключалась для Лескова в том, что давала ему возможность, бегло очертив исторический фон, сосредоточить все внимание на колоритных характерах частных людей того врмени, отражая в них «коренные основы жизни».

Традиционная форма фабульного романа казалась Лескову «искусственной и неестественной», так как заставляла писателя «искажать картину жизни в угоду тенденции», акцентировать внимание на событиях, якобы, определивших судьбу героя (V, 279).

Лесков предпочитал свободную композицию, при которой повествование организуется не вымышленной фабулой, а ходом исторического и биографического времени (V, 279). Именно так строится первая хроника «Старые годы в селе Плодомасове».

В 1868—1869 годах были опубликованы первые три очерка этого цикла: «Боярин Никита Юрьевич», «Боярыня Марфа Андреевна», «Плодомасовские карлики», в каждом из которых в качестве героя фигурирует лицо сугубо частное, с точки зрения истории ничем не примечательное. Таков Никита Плодомасов, герой первого очерка, не имеющий никаких особых заслуг перед государством. А между тем род его очень древний. «Имена Плодомасовых встречаются в росписях служилых людей Ивана III и Ивана Грозного». При Петре I этот «опальный» род

---

[9] Лесков Н. С. Собрание сочинений в 11 томах.— М.: ГИХЛ, 1957, т. X, с. 108, 128. Далее ссылки на это издание в тексте (римская цифра — том, арабская — страница).

«широко жил в своем родном гнезде» и никакие реформы его почти не коснулись (III, 193).

В соответствии с поэтикой хроникального жанра Лесков ведет повествование нарочито бесстрастным тоном, воздерживается от прямых авторских оценок и деклараций, перечисляя исторические имена, факты, даты, постоянно ссылаясь на свидетелей: в 1715 году юный Никита Плодомасов отправлен Петром I за границу учиться разным наукам. В 1720 году он вернулся в Россию, откупился у «жадных вельмож царя» от царской службы, вернулся в Плодомасово и сел здесь феодалом, реставрировав «старые дедовские порядки» (III, 194). Это перечисление дат и событий, независимо от степени их важности, давало возможность создать полную картину реальной исторической действительности.

Историческое и биографическое время стало в хронике Лескова главным композиционным стержнем.

Заботясь о точности воспроизведения «духа времени», Лесков тщательно отбирает выразительные языковые средства (лексику, эпитеты, сравнения, синтаксис), исторические детали, характерные исторические факты. Рассказывая о жизни Плодомасова в имении и его «развлечениях», Лесков называет их одновременно «подвигами» и «дикими забавами», что создает определенный сатирический эффект, который усиливается от подробного перечисления барских забав. Плодомасов «завел соколиные и псовые охоты с крепостными псарями, сокольничными, стремянными и доезжачими, которые все вместе составили одну разбойничью ватагу, не знавшую ни стыда, ни совести, ни удержа и не уважавшую никакого закона, кроме своего полудикого владыки» (III, 194). Боярин «ради потехи брал приступом села и маленькие беззащитные города, брил попов и дьяков, вытаптывал у соседей поля, произвольно брал с проезжающих купцов дань, грабил, умыкал, насиловал девиц» (III, 194). Подобные «подвиги» делали мало чести герою.

Лесков сохранил и второй признак хроникального жанра, так называемую «объективную» манеру повествования. Для нее характерно самоустранение автора. Образец подобной манеры Лесков видел в прозе Пушкина 30-х годов, в частности в «Истории села Горюхина» и «Капитанской дочке». В приведенных выше примерах нет прямых авторских оценок, однако в них трудно увидеть поэтизацию старины, своим антикрепостническим пафосом и манерой повествования они явно напоминают «Историю села Горюхина» или «Псовую охоту» Некрасова.

Средством депоэтизации героя и формой выражения «духа времени» в хронике Лескова является конфликт. В 1848 году пятидесятилетний всесильный феодал встретил и полюбил пятнадцатилетнюю Марфу Байцурову, дочь петровского отставного потешного, и, получив при сватовстве отказ, похитил ее.

Введение подобного конфликта открывало перед писателем возможноть повысить занимательность повествования, придать ему новеллистический характер, но Лесков не использовал эту возможность. Писателю было важно показать, что там, где сам Петр Первый, «несмотря на всю строгость свою», не смог одержать победу «над безграничным русским произволом, мирволем и безрассудством, царившем, как в оны времена, так и в дни гораздо позднейшие» (III, 198), восторжествовала юная героиня, носительница высокого нравственного народного идеала. Лесков верил, что «в каждом сердце еще есть добро» (X, 451), и оно откликается не на реляции, реформы, теории, а на нравственную чистоту и подвиг самоотречения личности, даже самой незначительной в глазах общества. В соответствии с этой почвеннической идеей Лесков мирно разрешает острый социальный конфликт.

Марфа пробуждает в Плодомасове потребность искупить грехи, опроститься, пробуждает его «детскость»: ею «он разрешон от власти, отныне будет выше всего она, а не он, и весь дикий мятеж его диких страстей покорен... и он рад этому, смятен, как застенчивое дитя» (III, 219). Мотив «детскости» как изначальной человеческой сущности не был нововведением Лескова, он был характерен для литературы 60—70-х годов, так же как проблема опрощения. Все это, как сказал бы Ап. Григорьев, «веяния» эпохи народничества. «Страх смерти» и того, что ждет его после нее, заставляет Плодомасова одеться в грубую свиту, опоясаться ремнем, молиться и плакать, искать заступничества у Марфы. Ребенок выступает у Лескова, как и у Достоевского, носителем нравственной внутренней и в то же самое время всеобщей меры. Поэтому образ Марфы Байцуровой и выдержан в народно-поэтической традиции. «Сонной царевной, которые по народному преданию всегда чисты и прекрасны», вошла пленная героиня в плодомасовский дом «беспутства и оргий» (III, 210, 194).

Детская чистота, непосредственность религиозного чувства и органически присущий ей такт справедливости помогли Марфе в сложной драматической ситуации принять единственно правильное решение: «Пусть за меня никому зла не будет». В этом решении с героиней солидарна ее мать: «У нас род такой, что мы до свар и до суда неповадливы» (III, 218). Так шаг за шагом обнажает Лесков перед читателем «органические» черты русского народного характера, обеспечившие жизнестойкость нации.

Поиски наиболее оптимальной формы современного романа заставили Лескова обратиться не только к традиции хроники, но и жития, на что обратил внимание еще В. А. Лебедев: «Произведения Лескова явились модификацией и своеобразным гибридом двух жанров: хроники и жития. От хроники он берет

изображение цепи событий как бы непрерывных, а от жития то, что вся эта цепь нанизывается на героя»[10].

Нравственный облик героини определил структуру второго очерка «Боярыня Марфа Андреевна». Его композиционным центром, как и положено в житии, становится образ идеально прекрасной героини, воплотившей нравственно-этические христианские представления народа.

В житийную традицию вводит уже конец первого очерка, где изображена нравственная победа героини. Как известно, житие всегда полемически заострено против тех, кто наслаждается роскошью и властью. У Лескова посрамлен Плодомасов. Он не только опростился, в Марфе он видит свою спасительницу в прошлом и заступницу перед богом в будущем: «Защити, защити меня, праведница! При тебе меня гром божий не ударит!» (III, 221). Вся последующая жизнь Байцуровой вполне укладывается в это определение.

Для жития показательно построение сюжета от новеллы к новелле, от одного мучения будущего святого к другому. Этот принцип композиции использует и Лесков. Размеренную тишину жизни героини, оставшейся тридцатилетней «хрустальной вдовой», писатель нарушает двумя событиями: испытанием ее моральной стойкости, в связи с недостойным, с точки зрения Марфы, поступком ее сына, блестящего екатерининского гвардейца, совратившего сенную девушку; и народным восстанием 1784 года, во время которого Марфа подвергается физическим пыткам.

Плодомасова с честью выходит из этих испытаний. Несмотря на безмерную любовь к сыну, она наказывает его розгами и до времени отправляет назад в гвардию, напутствуя: «В деревне надо трудиться, а то здесь и без тебя дворянских пастухов болтается много...» (III, 234).

Житийная традиция переосмыслена Лесковым в соответствии с требованиями критического реализма. Мученичество героини лишено религиозного фанатизма и мотивировано социально-историческими обстоятельствами: восставшие жаждут обогащения, мстят своей барыне жестокими пытками (бунтовщики «вывертывали ей пальцы и локти, таскали ее по полу за волосы» и т. д.) (III, 242).

Переосмысливая хроникальную традицию, Лесков отказывается от изображения исторических событий и фактов, он дает их через сознание героев, используя при этом опыт таких современников, как Достоевский. Седьмая глава — «Незванные гости» — своим названием перекликается с восьмой главой «Капитанской дочки» — «Незванный гость». Но подход писателей

---

[10] Лебедев В. А. Хроникальный жанр в творчестве Н. С. Лескова.— Ученые зап. Томского ун-та, 1967, № 67, с. 139.

к теме народного восстания различен. У Пушкина Пугачевское восстание является композиционным стержнем и оказывает решающее влияние на судьбы всех героев, выявляя сущность каждого характера. Пушкина интересуют причины и ход восстания, его антикрепостническая направленность и психология восставших.

Лесков берет не само восстание Пугачева, а один из откликов на него — восстание осени 1784 г. и делает его лишь фоном вымышленного действия, стремясь раскрыть колоритность характеров той эпохи, в которых проявилось «органическое» начало русской нации. Этим определяется жанровая специфика хроники: отсутствие сквозного действия превращает ее в очерки характеров и нравов и повышает роль концепции народного характера.

Подобно Ап. Григорьеву ведущими чертами народного русского характера Лесков считает «синтез смирного и активного начал», незлобливость, умение прощать, естественное влечение к евангельскому слову, к добру, с одной стороны, и чувство независимости, с другой. Поэтому восставшие крестьяне Плодомасовой быстро переходят от бунта и насилия к смирению и раскаянию. Поэтому же, создавая образ Плодомасовой, Лесков убрал первоначальные сцены, обличающие садистские наклонности крепостницы.

Близость Лескова с Пушкиным проявляется в их отношении к «семейному началу» — семья представляется писателям безусловной ценностью; в выборе формы повествования — семейное предание, сказ.

«Капитанская дочка» была задумана Пушкиным как записки Гринева и поэтому исторические события — восстание Пугачева — и исторические деятели — Екатерина II, Пугачев — даны через восприятие героев. Их точка зрения не совпадает с пушкинской. Например, Екатерина II в «Заметках по русской истории XVIII века» дана совсем иной, чем в «Капитанской дочке», где она изображена через восприятие Маши Мироновой.

Точно так же поступает и Лесков. В очерке «Плодомасовские карлики» он предоставляет слово «фаворитному» карлику Плодомасовой Николаю Афанасьевичу и не солидаризируется с его мнением о крепостническом быте дома Плодомасовой. Сентиментально-слащавое изображение «старой сказки» Николаем Афанасьевичем не сливается с позицией самого Лескова, который видит страшные трагедии крепостных вроде насильственных браков или безбрачия, купли-продажи людей. Эта «старая сказка» потеряла для Лескова «значение абсолютной ценности» не ко времени создания «Захудалого рода», как считает Пульхритудова, а к моменту работы над хроникой «Старые годы в селе Плодомасове».

Ориентация Лескова на «Капитанскую дочку» и «Историю села Горюхина» может рассматриваться как проявление близости писателю взглядов Ап. Григорьева, который в этих произведениях Пушкина усматривал «зерно всех прямых отношений к народу и быту, дедам нашим и прадедам, зерно «Семейной хроники», например»[11]. Сущность этого отношения сказалась в словах критика о том, что он любит «старую извечную Русь, с ее дурным и хорошим, с ее самобытностью и, пожалуй, с ее подражательностью, чертой, которою славян попрекали»[12]. Подобную любовь «без изъятья» к историческому прошлому, к нашим семейным преданиям, к народности и «коренным началам быта» находили у Пушкина Ап. Григорьев и Лесков. Но высоко ценя семейные предания — важнейший источник наших знаний о прошлом, Лесков не искал в нем идеала жизни общества. Он ценил в нем проявление того «органического» начала, которым, как писал Ап. Григорьев, «сильна нация» и которое возникает «как будто из-под спуда... как что-то растительное»[13].

Недоверие Лескова к научным исследованиям и теориям определялось тем, что их авторы «подцвечивают» исторические факты, подгоняют их под какую-либо схему. Семейные же предания — это «простые, не подкрашенные подогретым патриотическим задором, рассказы о событиях», притом вполне достоверные (X, 128—129, 104).

Эти рассуждения Лескова соотносятся с его намерением написать трилогию из русской истории XVIII—XIX веков, раскрыв ее «со стороны самой легкой и поверхностной, со стороны изображения каких-нибудь неважных людей, которые, однако, самою своей жизнью до известной степени выражают историю своего времени» (III, 600). Историю времени Лесков задумал воплотить в образах бабушки-боярыни Плодомасовой, ее дочери г-жи Тугановой и внучки (III, 599). Наиболее полно этот замысел воплотился в произведении 1874 года «Захудалый род. Семейная хроника князей Протазановых. (Из записок княжны В. Д. П.)».

Писатель, как видим, сам определяет жанровую природу своего произведения — семейная хроника, записки... Сообщив имя автора записок, Лесков заранее отмежевывается от точки зрения княжны В. Д. П. и с этим авторским желанием мы обязаны считаться.

«Захудалый род» представляет собой образец сложной

---

[11] Григорьев Ап. Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина, вып. III, с. 35—36.

[12] Ап. Григорьев. Материалы для биографии. Под ред. Княжнина.— Пг., 1917, т. 1, с. 151.

[13] Там же, с. 45.

формы сказа. «Автор» записок постоянно ссылается на рассказы различных очевидцев событий прошлого: княгини Протазановой, ее горничной, бывшего солдата, участника войны 1812 года Грайвороны, сохраняя при этом особенности речи, интонации и точку зрения каждого рассказчика и делая такие оговорки: «...я запишу это словами ее же собственной речи». Все эти средства не только подчеркивают достоверность описываемых событий, но и дают возможность стереографически воспроизвести быт и нравы 10—20-х годов XIX века, или, говоря словами А. Н. Островского, перенести читателя «на самое место действия»... сделать его «участником событий»[14], т. е. сообщают повествованию предельный драматизм и объективность.

Как уже отмечалось выше, Лесков вслед за Пушкиным обогатил семейную хронику сказовой манерой повествования. Но главное различие писателей проявилось в отношении к речевой характеристике. Еще Ап. Григорьев заметил, что Пушкин ни разу не позволил себе написать повесть «с народными разговорами», чувствуя, что для этого не пришло время: «нет еще красок, неоткуда их взять, пока не последуют его совету и не будут учиться русскому языку у московских просфирен»[15]. Таким знанием народного языка обладал Лесков. Он учился ему не у кучеров и дворни, а «собирал много лет по словечкам, по пословицам и по отдельным выражениям, схваченным на лету в толпе, на барках, в рекрутских присутствиях и в монастырях», подслушивая его «у мужика, у полуинтеллигента, у краснобаев, у юродивых и святош», внимательно прислушиваясь «к выговору и произношению людей на разных ступенях их социального положения»[16]. Лесков познавал мир через живую разговорную речь. Это и помогло ему творчески отнестись к пушкинской традиции, обогатить мемуарную форму сказовой манерой повествования, заставив заговорить представителей различных сословий.

В процессе работы над «Захудалым родом» первоначальный замысел мало изменился. Бабушка получает фамилию Протазановой. Сущность же образа (по сравнению с Плодомасовской хроникой) изменилась мало. Как и Плодомасова, княгиня Протазанова выступает носительницей русской самобытности и семейного начала. Да и прототип у героинь, как отмечал сам Лесков, один — помещица Зиновьева. Создан также и образ дочери княгини — княжны Анастасии, в замужестве Функендорф. Она воплотила особенности нового дворянства, разорвавшего связи с национальными традициями и «почвой», поэтому противостоящего старой «самодумной» Руси. Образ внучки, ав-

[14] Островский А. Н. О театре.—М., 1947, с. 66.
[15] Григорьев Ап. Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина, вып. III, с. 41.
[16] Гроссман Л. Лесков. Жизнь. Творчество. Поэтика, с. 4—5.

тора вымышленных мемуаров, полного раскрытия не получил. Все ее симпатии явно на стороне бабушки, однако это не означало идеализации старины. Подобно самой Протазановой, В. Д. П. не верила, что «древле все лучше и дешевле было», но ей нравились большие характеры. «Там есть кому подражать и есть на чем воспитывать дитя» (V, 191). Таким самобытным «большим характером» Лесков наделяет княгиню Протазанову, поэтому вся первая часть книги написана в той же манере, что и «Старые годы в селе Плодомасове». Это преимущественно жизнеописание «настоящей народной княгини и госпожи» (V, 61).

Главная идея книги подчеркнута эпиграфом: «Род проходит и род приходит, земля же вовек пребывает».

Лесков нарочито избегает говорить об особых заслугах перед Отечеством, о выдающихся нравственных принципах и образованности Протазановых. Свою родословную они вели от первых владетельных князей, живших еще до Ивана Калиты. При Иване III Протазановы заняли «видное положение», а при Иване IV вновь все потеряли из-за «политической невзгоды», «одни из них казнены, другие биты и разосланы в разные места». Протазановский род был зачислен в «захудалые». Новое возвышение рода началось при Петре I. Отправленный, как и Плодомасов, за границу, Яков Львович блестяще учился и выдержал экзамен, а потом верно служил Петру I и «государь отметил его своим особым вниманием», наградив землею. Лесков не уточняет, какие «знатные услуги» оказал Петру князь, ему важна сама мысль о том, что род прославляют не богатство и не древность, а дела на пользу Отечества, а земли дворянство получало за свою службу царям. Эта идея положена была и в основу статьи «Дворянство и земство».

Рассказывая историю рода Протазановых, Лесков стремится показать семейные черты — независимость, презрение к «искательству» и «самовознаграждению». Этим качеством наделен князь Яков Львович, не нажививший богатства при Петре, а в царствование Анны Иоановны сосланный Бироном в Оренбург. Князь не пошел на поклон, погрузился в чтение религиозных книг и прослыл мудрецом и праведником.

Сын его Левушка, живший при Екатерине, был «не к масти козырь»: он презирал, как и его отец, «искательства», не подавал руки людям, приятным императрице, не ездил к ним в дома с поклонами и поэтому не сделал карьеры, жил вдали от двора. «Он в себе человека уважал, как немногие уважают», — говорит о нем Протазанова (V, 7—8).

История рода Протазановых дает возможность выяснить авторскую концепцию человека, наиболее полно воплотившуюся в образе Варвары Никаноровны. Вся ее жизнь — пример христианского гуманизма и стихийного демократизма.

«Влиятельная и пышная» княгиня всегда готова была «помочь всякому, требующему помощи», не отделяла нравственность от религии и руководствовалась простым правилом: «вынь из кармана, подай да и иди с Богом своею дорогой» (V, 123).

Демократизм княгини проявлялся в ее убеждении, что крепостное право не вечно, она «никогда не боялась освобождения крестьян» (V, 162). От человека княгиня требовала ответственности за каждый поступок и сама была готова ответить за каждый свой поступок (V, 123). Ее твердый и открытый характер, привычка «иметь свои мнения, далеко не согласные с мнениями большинства», снискали ей репутацию «чудачки, женщины резкой, беспокойной и, пожалуй, даже немножко опасной», у которой «ни бога, ни религии, никаких правил» (V, 123—124).

Авторская концепция личности предопределила основной конфликт: высоконравственная личность — общество 10—20-х годов XIX века. Развитие конфликта идет по восходящей от конца первой части к концу второй части, где конфликт приобретает остродраматический характер, чем и определяется главное отличие книги «Захудалый род» от хроники «Старые годы в селе Плодомасове», написанной еще в очерковой манере.

Нарастание драматизма во второй части книги «Старое старится — молодое растет» определяется приездом Протазановой в Петербург. Знакомство княгини с жизнью петербургского дворянства вызывает принципиальное осуждение всех основ этой жизни от бытовых и религиозно-нравственных до политических. Протазановой не нравилось, «что люди из общества ревниво обособились от всего остального мира и старались менее всего походить на русских». Она же была убеждена, что «надо свой обычай уважать и подражать не всему, а только хорошему» (V, 122). Протазанова осуждала модные религиозные увлечения светских дам, например Хотетовой (в действительности Орлова), которые делали богатые приношения монастырям и церквям, обирая своих крестьян. Княгиня открыто возмущалась этим: «Надо бедным тяготы посбавить, а не гробы золотить и не башни строить, тогда скорее начнется Христово царствие» (V, 122). Не одобряла она и атеистов и масон, считая, что неверующие потеряли смысл жизни, а масоны с их страстью к таинственным ритуалам не менее атеистов далеки от бога.

Конфликт Протазановой с обществом принимает политический характер. «Демократическая княгиня» осуждала раболепие общества перед всесильным Аракчеевым, возмущала ее «жестокость» подавления чугуевского бунта. Само это событие Лесков не изображает, оставив за рамками сюжета, но показывает тот резонанс, который оно получило в обществе. Услышав от Функендорфа, как «Аракчеев с Клейнмихелем из Харькова без сердец прикатили» (V, 105), Протазанова заявляет: «...По-

милуйте: сорок гробов перед экзекуциею на площади было поставлено... Разве это в христианской земле так можно?» (V, 105). В этой сцене Лесков явно любуется самобытной красотой характера своей героини, ее гражданской смелостью, честностью и независимостью: «Безбожное дело сделалось! Люди были верные, семь лет назад все на верную смерть шли. Не избыть срама тем, кем не по истине это дело государю представлено». Узнав, что представление делал сам Аракчеев, она замечает: «Аракчеева не сужу, но опасаюсь, что через это неблагодарностью родину клепать станут, а через то верных род ослабеет, а лицемерные возвысятся» (V, 106). Так обозначилась в произведении актуальная в 60—70-е годы XIX века тема дворянства. Подобно Б. Н. Чичерину Функендорф отвечает княгине: «Истинной верности, как хочет княгиня, можно ждать только от родовой аристократии» (V, 106). В ответ на это замечание княгиня отвечает: аристократии в России «не было и нет, да и быть не должно» (V, 106). Княгиня считает, что сам принцип майоратов, передачи всего состояния одному старшему сыну, противоречит русской жизни: «Русский человек никогда того не захочет, чтобы всех детей для одного заделить... У нас есть знать, именитые роды, от знатных дел и услуг государству прославившиеся, вот это помнить надо, а у нас родовое-то все с Петра раскрадено да в посмех дано... Горе тому, у кого имя важнее дел его» (V, 107). Сохранились еще на Руси одинокие благородные дворяне, но они кажутся всем чудаками.

Концепция Протазановой близка программе автора статьи «Дворянство и земство», она и содержит ответ писателя на полемику 1862 года. Мнения Б. Чичерина высказывает, как правило, Функендорф, например, о том, что «дворянство все-таки вечная сила» (V, 107—108). Устами Протазановой Лесков отвечает :«Нет, не вечная...» (V, 107—108). Протазанова не находит среди дворян, стоящих у трона, людей, способных «правду говорить», она почти дословно повторяет слова автора статьи «Дворянство и земство» (см. стр. 76 данной работы), говоря о дворянах: «Все они вроссыпь приходят... склейки нет, без призвания к делу наша дворянская сила в пустоцвет идет, а заботливые люди чудаками кажутся» (V, 106—108).

Своеобразным откликом на полемику о дворянстве звучат и возражения княгини против либеральных «политических комбинаций», и спор ее с консерваторами, которые кичились своими заслугами перед Отечеством в 1812 году. Она говорит: «Свое де дело сделали, тогда ведь все жертвовали — одни купцы наживались, а мужики больше всех пострадали» (V, 125). Такой подход к теме 1812 года объясняет, почему Лесков вынес это событие за рамки сюжета, рассказывая о гибели князя Льва Львовича. Как и сам писатель, Протазанова недоверчиво относится ко всем «мечтательным утопиям» о переустройстве об-

щества, считая их чуждыми русскому созерцательному уму (V, 124). Протазановой близка почвенническая вера в органическое начало русской жизни и русского человека. «Проще все надо: дайте ему (народу.— *Е. Ч.*) наесться, в бане попариться да не голому на мороз выйти..., а тогда он сам за ум возьмется.., нам прежде всего надо себя пообчистить, умы просветить знанием, а сердце от ран и поношений, иначе он (народ.— *Е. Ч.*) будет не с вами, а вы без него все, что трости, ветром колеблемые, к земле падете» (V, 124—125). Под этими словами героини свободно мог подписаться сам автор, в них заключается его ответ на вопрос «Куда мы пойдем? Куда пойдет народ?». Таким образом, носителем авторской идеи в хронике является не чудак Рогожин, которого автор называет «полусумасшедшим», а Протазанова. Она, любуясь рогожинским благородством, осознает несостоятельность и утопизм его бунта. Сама княгиня приходит к признанию греховности дворянских привилегий, к идее разрыва со своим классом. Таков был ответ Лескова на вопрос: «Куда мы пойдем?».

Можно отметить и другие совпадения хроники со статьей «Дворянство и земство», например, рассуждение о знати «второй руки», о купечестве. В этом же плане следует рассматривать и тему воспитания молодого поколения. Это рассказ о воспитании княжны Анастасии в институте, куда ее отвезли «в угоду основательнице заведения» и несмотря на предубеждение княгини против воспитания детей вне семьи. Во второй части книги это рассказ о поисках княгиней учителей для княжат Дмитрия и Якова. Лесков осуждает дворян за нерадивое отношение к воспитанию юношества. Выбор княгини падает на семинарского товарища Сперанского Червева, который был прежде «профессором в семинарии, но чем-то проштрафился, и выйдя в отставку, насилу добыл себе место в частном училище» (V, 127). Это неуступчивый, бескомпромиссный человек, христианский социалист (V, 164), бессребреник. Он против государства как такового и против государственной власти вообще, против суда, наград, почестей. Он сторонник принципа: каждый живет для всех, все для одного (V, 203—207). Познакомившись с взглядами Червева, Протазанова заявляет ему: «Вы отнимаете у меня не только веру во все то, во что я всю жизнь мою верила, но даже лишаете меня самой надежды найти гармонию в устройстве отношений моих детей с религией отцов и с условиями общественного быта» (V, 207).

Хотетова, Функендорф, губернатор добиваются отстранения княгини от воспитания сыновей, которых забирают у нее в казенные заведения. В свете распространяется слух о том, будто Протазанова «одержима черной меланхолией» (V, 209). Это напомнило Рогожину судьбу медика Якова Несмеянова, жившего в 1744 году, которого «за меланхолию» сослали в мона-

стырь, чтобы «усматривать: не имеет ли в законе божием сомнения» (V, 209). В связи с этим княгиня начала бояться подобного же наказания, тем более что не избежал его и Червев (V, 209). При одном упоминании имени Хотетовой или архимандрита Фотия княгиня бледнела, Фотий «начал являться ей во сне и стучать костылем» (V, 209). Так создался неразрешимый конфликт высоконравственной личности и общества. Но будучи противником идеи революции и разделяя представление Ап. Григорьева об эволюционном характере общественного развития, Лесков приводит свою героиню к идее опрощения. Протазанова упрекает себя в том, что жизнь свою «прожила... дурно и нечестно»: «Меня барство испортило — я ему предалась и лучшее проглядела», ту истину, которая, как это понимал Червев, делает человека свободным (V, 210).

Когда Функендорф присваивает земли, купленные крестьянами на имя прежних своих господ Протазановых, княгиня отпустила своих крестьян на волю за небольшой выкуп, а деньги отдала обиженным. Сама она была готова пойти в нахлебницы к дьяконице, и сыновьям стоило большого труда уговорить ее по-прежнему управлять их имениями; все это заставило княгиню резко измениться. Она «навсегда перестала шутить, никого не осуждала и часто, как в мечте, сама говорила с собою: лучшего не стоим» (V, 208).

Таким образом, хроника «Захудалый род», в которой отчетливо проявились историко-философские взгляды Лескова, дает все основания говорить о последовательном демократизме писателя. Лесков, как видим, в полемике о судьбах России и дворянства выступил на стороне автора статьи «Дворянство и земство», на стороне Ап. Григорьева против Чичерина и Каткова. Именно поэтому хроника явилась причиной разрыва Лескова с «Русским вестником», на что указывал сам автор (IX, 509).

Историческая концепция Лескова в значительной мере созвучна взглядам автора статьи «Дворянство и земство». Это сказалось в утверждении закономерности духовного и экономического оскудения дворянства и признании исторической миссии народа. В отличие же от автора статьи Лесков не касается роли Земского собора в истории России.

Размышляя о будущем России, Лесков считал ошибочной идею революции, он был сторонником эволюционного развития мира и, подобно Ап. Григорьеву, делал ставку на «стихийно-историческое начало», которое и должно изменить мир. Солидаризируясь во многом с Ап. Григорьевым, он, тем не менее, не был безоговорочным последователем его идей. Это же можно сказать относительно почвеннических идей Ф. М. Достоевского и учения Толстого. Как свидетельствует хроника «Захудалый род», Лесков в 70-е годы осознавал недостаточную эффектив-

ность идеи деятельного добра, христианского гуманизма, а также героических усилий одиноких борцов.

Историческая концепция Лескова определила жанрово-композиционную структуру его хроник 70-х годов. В поисках наиболее оптимальной формы исторического повествования Лесков шел от очерка характеров к семейной хронике, написанной в форме вымышленных мемуаров вымышленных героев, частных представителей общества своего времени. В создании новой формы исторического романа Лескову помогло то, что он сумел найти свой подход к традиционному для русской литературы конфликту — столкновению высоконравственной личности с обществом.

*И. В. АНИКИЕВА*

# О СТРУКТУРНОЙ ФУНКЦИИ ОБРАЗА «ВИШНЕВОГО САДА» В ОДНОИМЕННОЙ ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА

По поводу жанра пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» спорили с момента появления ее в печати и на сцене: драма или комедия? «Драма», — утверждал К. С. Станиславский. «Комедия»,— опровергал это мнение Чехов. И вся история сценических постановок этой пьесы и ее литературоведческих интерпретаций почти до последнего времени тяготела то к одному, то к другому полюсу, при этом предполагалось, что один полюс абсолютно исключает присутствие другого. Обращаясь сегодня к спору Чехова и Станиславского, невольно замечаешь, что в сущности они говорят о разных вещах, хотя предполагают, что говорят об одном. Станиславский отказывается видеть в «Вишневом саде» комедию в традиционном понимании этого слова, он улавливает в ней элементы драматизма. И он прав. Чехов, утверждая, что «Вишневый сад» — комедия, наполняет это понятие совершенно новым содержанием, он создает новый тип комедии, которой до него не было. В этой связи хочется привести одно любопытное воспоминание Т. Л. Щепкиной-Куперник:

«Помню, раз как-то мы возвращались в усадьбу после долгой прогулки. Нас настиг дождь, и мы пережидали его в пустой риге. Чехов, держа мокрый зонтик, сказал:

— Вот надо бы написать такой водевиль: пережидают двое дождь в пустой риге, шутят, смеются, сушат зонты, в любви объясняются — потом дождь проходит, солнце — и вдруг он умирает от разрыва сердца!

— Бог с вами! — изумилась я.— Какой же это будет водевиль?

— А зато жизненно. Разве так не бывает? Вот шутим, смеемся — и вдруг — хлоп! Конец» [1].

[1] Щепкина-Куперник Т. Л. О Чехове.— В кн.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1947, с. 216—217.

Знакомясь с пьесами Чехова, невольно вспоминаешь про этот «водевиль». Он объясняет понимание Чеховым природы комического, с одной стороны, а с другой стороны, Чехов опрокидывает устоявшиеся, сложившиеся представления о возможностях того или иного жанра. З. Паперный прав, говоря о том, что в произведениях Чехова «преодолеваются жанровые рамки — жанр как бы выходит из самого себя»[2]. Об этом исследователь говорит в связи с чеховским анекдотом, но это в равной степени относится и к пьесам Чехова.

Что такое комедия в дочеховской драматургии? Это либо комедия положений, либо комедия характеров, либо комедия идей, либо трагикомедия, в которой смех вызван пороками и недостатками общества, людей и сливается с осознанием несовершенства жизни [3]. Ни в одно из этих определений чеховская пьеса не укладывается. Если это и комедия, то особого рода, некое новообразование, четкого определения которому еще не найдено. К этому выводу приходят и многие исследователи Чехова (Шах-Азизова, Лакшин, Паперный и др.) [4]. Лакшин дает определение этому новообразованию — психологическая драма, утверждает, что этот жанр возник на рубеже XIX—XX веков и вобрал в себя черты эпоса и лирики. Появление этого нового синтетического жанра было связано с самой жизнью, где «все переворотилось и только устанавливалось», жизнь потеряла устойчивость, бег времени стал более стремительным, поэтому прежние рамки реализма, пытающиеся воссоздать «типические характеры в типических обстоятельствах», оказались стеснительными и невозможными. Не случайно Горький писал в это время Чехову: «...Знаете, что вы делаете? Убиваете реализм. И убьете его скоро — насмерть, надолго. Эта форма отжила свое время — факт. Дальше вас — никто не может идти по сей стезе» [5]. Формулировка Горького не совсем точна: Чехов не убивал реализм, а развивал его, обогащал теми открытиями, которые нес XX век.

Подвижная жизнь породила новый способ мышления, оно становилось диалектическим, т. е. пыталось уловить самое движение жизни, развитие ее. Отсюда стремление драматургов воссоздать жизнь, какая она есть, создать «иллюзию жизни» — это привело к повествовательности, быт у Чехова — не фон, «не летучий аксессуар, как у Островского, герои погружены в быт,

---

[2] Паперный З. Записные книжки Чехова.— М.: Советский писатель, 1976, с. 35.

[3] Литературная энциклопедия.— М., 1966, т. X, с. 679.

[4] Шах-Азизова Т. К. Современное прочтение чеховских пьес (60—70 гг.)— В кн.: В творческой лаборатории Чехова. М.: Наука, 1974; Лакшин В. Толстой и Чехов. Изд. 1-е.— М.: Советский писатель, 1975; Паперный З. Указ. соч.

[5] М. Горький и А. Чехов. Сб. материалов.— М., 1951, с. 61.

не отделимы от него»[6]. Так драма обогатилась элементами эпоса.

На создание «иллюзии жизни» работает и категория времени у Чехова: мы почти физически ощущаем ритм движущейся жизни, у которой нет начала и нет конца, и герои проверяются этой жизнью, подвергаются ее размывающему влиянию, воздействию.

Но в пьесах Чехова, и в «Вишневом саде» особенно ощутимо, по контрасту с бытом живет пафос мечты о прекрасном будущем, который привносит элемент лиризма. Таким образом, психологическая драма становится сплавом драмы, эпоса и лирики. Границы между этими литературными родами стираются, они взаимно проникают друг в друга, образуя новое диалектическое единство. Но это не все. Размываются границы между традиционной драмой и комедией.

Очень хорошо о природе чеховских произведений сказал в свое время Андрей Лобанов:

«Чехов — это вечер, сумерки, далекий перезвон, свеча трепещет, занавеска, окно, он и она, «люблю, люблю», и вдруг в окне волосатая, пьяная морда мужика: «Овес засыпать лошадям?»[7]. Сочетание напряженного лиризма с фарсом, драматической ситуации с комедийной — особенность Чехова, пытающегося отразить саму жизнь, где смешное и грустное неотделимы, стоят вместе, одновременно, а подчас превращаются друг в друга. Речь идет о соотношении, пропорции этих элементов в пьесе Чехова. Этим, вероятно, и объясняются неудачи всех постановок «Вишневого сада», где играли пьесу только как комедию, либо только как драму, минуя, игнорируя другие ее составные элементы.

Какое место занимает в пьесе образ «вишневого сада»? Каждый из исследователей, обращаясь к анализу этой пьесы, говорил о какой-то грани этого образа, о содержательном значении его, но никто не говорил о том, какое структурное значение в пьесе Чехова имеет образ «вишневого сада».

В чеховском «Вишневом саде» происходит то, о чем писал Выготский по поводу «Легкого дыхания» Бунина[8]: форма перекрывает, преобразует содержание. Параллельно с тривиальным бытовым содержанием живет поэтический образ, который повторяется, трансформируется, преобразуется, приобретает черты обобщенного символа, имеющего глубокий философский и поэтический смысл (и то, и другое вместе). Происходит то

---

[6] Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова.— В кн.: Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972.

[7] Вопросы театра. Сб. статей и материалов.— Всероссийское театральное общество, 1966, с. 65.

[8] Выготский Л. С. Психология искусства.— М.: Искусство, 1965.

же, что в музыке: развитие лейтмотива, который каждый раз, повторяясь, приобретает новые призвуки, новое развитие. О музыкальном строе чеховской новеллы интересно пишет исследователь Фортунатов[9]. Но все его наблюдения могут быть отнесены и к пьесе «Вишневый сад».

В «Вишневом саде» также рядом с прозаическими разговорами, питьем чая, скучной, нищенской жизнью героев живет поэтический образ вишневого сада, который преобразует содержание пьесы, придает ей напряженный лиризм. Образ сада здесь, как и в других произведениях Чехова («Черный монах», «Учитель словесности» и др.),— символ красоты, поэзии, земной гармонии. Этот образ обладает определенной самостоятельностью и имеет свою логику развития. Он главное, хотя и молчаливое, действующее лицо пьесы. Вначале он появляется как зримый фон действия — «Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник».

С первых строчек создается ощущение свежести: утренний холодок, ожидание солнца, восход которого близок,— не случайно выбранные детали. Но главное здесь — сад в белом волнующем цвету. Чехову очень важно с самого начала пьесы показать красоту, великолепие **вишневого** сада, сделать его самым заметным «героем» пьесы. Хотя уже первая ремарка настораживает: «цветут вишневые деревья, но в саду **холодно, утренник**». Несколько ниже Епиходов скажет: «Мороз в три градуса, а вишня вся в цвету. Не могу одобрить нашего климата». Еле уловимо звучит мотив гибели сада: пока он парит над всем, но он уже обречен. И склонившееся вишневое деревце в саду напомнит Раневской покойную мать в белом платье.

Но уже в 1-м действии образ вишневого сада как бы раздваивается: с одной стороны, это ви́шневый сад — коммерческий, предмет притязаний Дериговых, о спасении которого постоянно говорит Лопахин, ви́шневый сад как последняя материальная опора Раневской, в сохранении которой заинтересованы все обитатели имения, ибо это их пристанище. Продадут имение — им некуда идти. Но параллельно развивается мотив вишне́вого сада, поэтического и прекрасного, которым любуются Аня и Любовь Андреевна:

— Аня: Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо!

— Любовь Андреевна: Весь, весь белый! О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы, опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя.

Эти два мотива составляют контраст, переплетаются друг

---

[9] Фортунатов Н. М. Музыкальность чеховской прозы.— В сб.: Пути исканий. М.: Советский писатель, 1974.

с другом, располагаются по принципу противоположения, как говорят музыканты.

Над садом нависла угроза — «на 22 августа назначены торги: он будет продан с аукциона». Эта угроза еще отдаленная, есть еще время, всем хочется верить, что можно найти выход к спасению.

Этот выход предлагает Лопахин: «Снести... вот этот дом... вырубить старый вишневый сад», «Сдавать землю в аренду дачникам: они на своей одной десятине займутся хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым и роскошным».

Лопахин не понимает, что «ви́шневый сад» и «вишне́вый» — «две вещи несовместные». Говорить: «Вишне́вый сад станет счастливым, богатым и роскошным»,— нелепо: его не будет. В том-то и «суть философии всей», что красота, одухотворенная поэзия и деньги, выгода — несовместимы. А Лопахину хочется создать красоту, которая бы приносила доход, как коммерческий человек, он бесполезной красоты не приемлет. Вот почему все его надежды построить новую жизнь для внуков и правнуков бесплодны, хотя он и чувствует красоту, и у него нежные тонкие пальцы, как у артиста. В этом одно из противоречий образа Лопахина, одно из противоречий его деловых начинаний: в нем спорят артист и делец. И это противоречие не надуманное, оно отражает реальное, объективное противоречие русского капитализма, представителем которого и является в пьесе Лопахин.

Трофимов говорит ему: «Не размахивай руками... Отвыкни от этой привычки — размахивать... И тоже вот строить дачи, рассчитывать, что из дачников со временем выйдут отдельные хозяева, рассчитывать так — это тоже значит размахивать».

Приемлем ли выход Лопахина для Раневской? Нет. «Милый мой, вы ничего не понимаете. Если во всей губернии есть что-нибудь интересное, даже замечательное, так это только наш вишневый сад».

Вишневый сад для нее — это дорогие воспоминания, с ним связана вся ее жизнь, это фамильная гордость, традиции, уклад их жизни, это они сами; согласиться, чтоб вырубили вишневый сад во имя ви́шневого, она не в состоянии. Выход Лопахина неприемлем для **дворян** Раневской и Гаева: им претит меркантильный дух нового времени. В этом их сила, но в этом и их слабость. Это люди, оставшиеся верными себе для себя, жизнь ушла вперед, а они не могут к ней примениться, не в состоянии перестроить себя.

Что же предпринять? Как спасти сад? Она не знает: человек она непрактичный, неприспособленный к жизни. Остается надеяться на «авось»: авось тетушка поможет... Возможность лишиться прекрасного вишневого сада заставляет всех с осо-

бенной остротой чувствовать его красоту, поэзию: и Любовь Андреевну, и Гаева, и Варю, и Аню. По контрасту с прозаическими лопахинскими фразами: «Ежели надумаете насчет дач и решите, тогда дайте знать, я взаймы тысяч пятьдесят достану. Серьезно подумайте»,— звучат лирические признания в любви саду других действующих лиц.

— Варя: Какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют.

— Гаев: Сад весь белый. Ты не забыла, Люба? Вот эта длинная аллея идет прямо-прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные ночи.

Но в этом напряженном лиризме уже угадывается нота горечи, поэтому лирический монолог Раневской вдруг прерывается репликой Гаева: «Да, и сад продадут за долги, как это ни странно». Есть в этом диалоге предчувствие гибели вишневого сада, хотя несколькими минутами позднее Гаев будет строить фантастические планы его спасения:

— Честью моей... клянусь, имение не будет продано! Счастьем моим клянусь!

Во 2-м действии угроза над вишневым садом становится более ощутимой и близкой. Развитие второго действия идет по линии нарастания тревоги, каких-то неясных предчувствий близкого краха. В 3-м действии напряжение ожидания достигает крещендо: решается судьба вишневого сада. Все ждут результатов торгов, плачет, утирая слезы, Варя, нервно напряжена Любовь Андреевна. И это состояние внутреннего напряжения находится в резком несоответствии с нелепой вечеринкой, с фокусами Шарлотты Ивановны, с веселой музыкой, которую играет приглашенный еврейский оркестр. И напоминает этот неуместный «вечерок» поминки по вишневому саду, судьба его уже решена, и это ясно всем. Очень интересное, хотя и несколько сгущенное, в стиле а la Метерлинк, решение постановки этого акта дает В. Э. Мейерхольд: «В третьем акте на фоне глупого «топотания»... незаметно для людей входит Ужас. «Вишневый сад продан». Танцуют. «Продан». Танцуют. И так до конца. Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти. ...Люди беспечны и не чувствуют беды. В Художественном театре замедлен слишком темп этого акта. Хотели изобразить скуку. Ошибка. Надо изобразить беспечность. Разница. Беспечность активнее. Тогда трагизм акта сконцентрируется»[10]. Но в пьесе происходит дальнейшая разработка темы сада: она звучит в диалоге Ани и Пети во 2-м действии. Вишневый сад не только прекрасен, у него есть другой лик — он немой свидетель гибели живых душ. Для того, чтоб он цвел и доставлял

---

[10] Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1897—1917.— М.: Искусство, 1968, с. 86.

радость Гаевым, должны были расплачиваться человеческие существа, которые «глядят теперь с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола».

И по контрасту с этим мотивом в речи Ани и Пети мы слышим чеховскую мечту о России-саде, какой она станет когда-то для всех. И создан будет этот чудесный сад непрерывным, необычайным трудом всех. В воображении чеховских героев рождается картина бодрой разумной жизни на земле, когда все будут работать с «любовью и верой». Они полны неизъяснимых предчувствий, предчувствий счастья, звуки шагов которого, им кажется, они слышат.

В конце пьесы топорами рубят сад Раневской, гибнет прекрасный уголок России. Каково отношение Чехова к этому? Сложное и неоднозначное. И не во всем он разделяет молодой энтузиазм Ани и Пети, которые так легко расстаются с садом.

Человек у Чехова нерасторжимыми узами связан с миром природы, он часть ее. Убивая природу, человек что-то убивает в самом себе. Но сад — не только красивые деревья. Сад наложил свой отпечаток на всех людей, с ним связанных, он живет по-своему в каждом: в своеобразном благородстве Гаева, в изяществе и тонкости душевной организации Раневской, в «тонкой и нежной душе» Лопахина, в поэтичности Ани, в духовности Пети. Станиславский писал, толкуя смысл названия пьесы:

«Жаль уничтожать его (вишневый сад), а надо, т. к. процесс экономического развития страны требует этого»[11]. То, что жизнь «требует этого», Чехов понимал, но он понимал и другое: прогресс несет не только благо, люди не только могут приобрести, но многое потерять, сокрушительно ломая старое, потерять то, что так необходимо каждому человеку: культуру и тонкость чувств, потребность красоты, не дающей доход, но дающей счастье.

Поэтому и расстается Чехов со старой жизнью не только смеясь, но и сожалея.

Но в комедии образ вишневого сада имеет и другую функцию: он является своеобразным центром, вокруг которого строится весь сюжет, определяется содержание главного конфликта пьесы, по отношению к саду располагаются все действующие лица: вишневый сад становится мерилом, которым определяется сущность каждого действующего лица.

Французский режиссер Барро, поставивший в Париже «Вишневый сад», определил его как пьесу «о времени, которое проходит», но остается жизнь, принимающая новую форму. Ката-

---

[11] Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми томах.— М.: Искусство, 1954, т. 1, с. 269.

лизатором движения времени в чеховской пьесе он считает «имение с вишневым садом»[12].

Действительно, в пьесе «Вишневый сад» существует два потока времени. Один — это объективная жизнь, которая не имеет ни начала, ни конца, вечная и бесконечная, в которой одновременно существуют и прошлое, и настоящее, и будущее. Другой поток времени связан с субъективным временем, которое отпущено каждому поколению, люди этого поколения могут продолжать жить физически, но их историческое время кончилось, рушится тот уклад жизни, который их взрастил и воспитал. Не случайно Чехов в письме к Комиссаржевской напишет о Раневской: «Вся в прошлом, ничего в настоящем»[13]. В пьесе герои принадлежат разным временным категориям, каждый связан со своим временем, и ему не дано понять другого, их разговор — это разговор глухих, которые слушают и не слышат друг друга. Каждый тщетно пытается достучаться до другого, и все усилия оказываются безуспешными.

Энергично доказывает необходимость вырубить вишневый сад Лопахин, сдать его в аренду под дачи, ему кажется очевидным, что иного выхода нет. Но это невозможно для Раневской и Гаева, и Лопахин не может понять, почему это невозможно для них. «Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду. Не могу! Вы меня замучили!» — кричит он. А в ответ: «Дачи и дачники — это так пошло, простите». И каждый по-своему прав, потому что они говорят о разных вещах, хотя считают, что говорят об одном.

До смешного не понимают друг друга Раневская и Петя.

— Продано ли сегодня имение или не продано — не все ли равно? С ним давно покончено. Нет поворота назад, заросла дорожка. Успокойтесь, дорогая. Не надо обманывать себя, надо хоть раз в жизни взглянуть правде в глаза.

— Какой правде?

Правда, такая очевидная для Пети, вовсе не очевидна для Раневской, потому что у нее своя правда: «Ведь я родилась здесь, здесь жили мой отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не представляю своей жизни».

Эта попытка объяснить друг другу что-то может привести лишь к недоразумению или взаимному раздражению, не более.

Замкнутость в самих себе, в своем времени — характерная черта не только Раневской и Гаева, которые принадлежат прошлому, но и Пети Трофимова, живущего будущим.

«Надо хоть раз в жизни взглянуть правде в глаза»,— гово-

---

[12] Гительман Л. Русская классика на французской сцене.— Л.: Искусство, 1978.

[13] Чехов А. П. Полн. собр. соч. в 20-ти томах.— М.: Гослитиздат, 1951, т. 20, с. 205.

рит он и... падает с лестницы. Вероятно, эта деталь не случайна у Чехова: Петя, прозревая будущее, редко смотрит себе под ноги. В этой устремленности Пети в будущее есть то, что делает по-своему обаятельным Петю, но и в чем-то ограниченным: ему также не дано понять другого человека, он занят собственными идеями. Пламенно призывая «Вперед!», он забывает указывать «пустяк»... направление.

Он упрекает Лопахина: «Не размахивай ты руками, отвыкни от этой привычки размахивать». И тут же, не замечая, что его слова звучат саморазоблачением, утверждает: «Я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас, я силен и горд. Человечество идет к высшей правде... и я в первых рядах!».

«Дойдешь?» — с сомнением и иронией спрашивает Лопахин.

«Дойду... или укажу другим путь, как дойти».

Лопахин это справедливо оценивает так: «Мы тут друг перед другом нос дерем». Петя, как и Лопахин, не лишен этой способности размахивать руками, пытаться взяться за дело, которое ему не по плечу.

Своим идеям он предан самозабвенно и самоотверженно, но нет в нем той силы характера, трезвости, реального знания жизни, которые помогли бы ему выстоять в предстоящей схватке. Пете Трофимову жизни не одолеть.

Сам Чехов понимал, что образ Пети получился несколько неясным и недосказанным. Об этом он писал в письме к Книппер.

Долгое время русская и советская сцена разгадывала тайну Пети. Его играли то революционером, то «недотепой», сродни остальным действующим лицам. Пожалуй, одна из самых точных интерпретаций была дана на эстонской сцене в постановке А. Шапиро. Вот как толкует образ Пети в исполнении Тона Тамма Шах-Азизова:

«Он из тех, кто жертвенно и упоенно несется на вооруженного до зубов противника и гибнет нелепо, от шальной пули, а может быть, от чахотки, где-нибудь в остроге или по пути в Сибирь»[14].

Завершает галерею «глухих» людей Фирс, которого Чехов делает по-настоящему глухим. Это отделяет его от всех окружающих, заставляет его говорить невпопад и некстати. Все недоумевают по поводу его бормотания некстати и невпопад, но за собой этого не замечают.

Следует отметить еще одну особенность пьесы «Вишневый сад». Многие исследователи (Ревякин, Скафтымов, Ермилов и др.) отмечают, что второстепенные образы в пьесе являются

---

[14] Шах-Азизова Т. К. Два вечера с Чеховым.— Театр, 1974, № 3, с. 31.

смешным эхом главных действующих лиц, своего рода кривыми зеркалами их [15]. Но зачем использует Чехов такой прием, что дает это пьесе в целом, они не говорят. Дело в том, что нельзя локально рассматривать характеры Чехова в пьесе, они находятся в постоянном взаимодействии и взаимопроникновении, образуя сложную систему, из которой нельзя вынуть ни одного элемента отдельно. Это касается любого художественного произведения, но в отношении Чехова это особенно разрушительно, почти губительно. Отблеск свойств одних действующих лиц изменяет наше представление о других. Происходит то же, что в живописи: белый цвет рядом с красным не будет белым, отблеск красного цвета сделает его розоватым. Также и в пьесах Чехова: рефлектирующий фон снижает то, что заслуживает внимания и сочувствия.

Вот Раневская произносит свой монолог о любви к Родине: «Видит бог, я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, все плакала. Однако же надо пить кофе». Уже это тонкое сведение Чеховым понятий разного порядка в один ряд не дает нам возможности верить в глубину искреннего чувства Раневской. Но это не все. В третьем акте Яша, офранцуженный лакей Раневской, обращается к ней: «Если опять поедете в Париж, то возьмите меня с собой, сделайте милость. Здесь мне оставаться положительно невозможно. (**Оглядываясь, вполголоса**). Что там говорить, вы сами видите, страна необразованная, народ безнравственный, притом скука». Он говорит это Раневской, не желая, чтоб слышали другие. Почему молчит Раневская? Почему не ставит Яшу на место? И что дает право Яше разговаривать с Раневской таким тоном заговорщика и единомышленника, уверенного в том, что его понимают («вы сами видите»). Яша хорошо успел изучить свою хозяйку, он чувствует, что она уже давно успела утратить органическую связь с родиной, понимает, что у нее нет к ней той любви, нежности, о которых она говорила. Яша с его рассуждениями о необразованной стране новым светом освещает патриотизм Раневской, но и не только патриотизм.

«Праздная» жизнь не может быть чистой»,— утверждает один из чеховских героев. Мы очень мало знаем о жизни Раневской, связанной с Парижем. Живой свидетель этой жизни — Яша. Пребывание в Париже возле Раневской развратило его. Хам и подлец с вывернутыми наизнанку нравственными понятиями, навсегда утративший чувство родины, не помнящий родства — вот каким предстает перед нами Яша, притязающий на

---

[15] Ревякин А. И. «Вишневый сад» А. П. Чехова.— М.: Учпедгиз, 1960; Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова.— В кн.: Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972; Ермилов В. В. Драматургия Чехова.— М.: Гослитиздат, 1954.

изысканность и образованность. Чьим «хорошим манерам» подражает Яша, чьим смешным эхом он является? Невольно возникает ассоциация с оставленным Раневской парижским знакомым, не на него ли хочет походить Яша? И не потому ли так снисходительна к нему Раневская, которая, как она говорит, «ниже любви»?

Есть в Раневской и Гаеве то, что делает их симпатичными, они олицетворяют собой эпоху людей, умеющих красиво одеваться, красиво говорить, красиво чувствовать и мыслить. Это люди странные, даже нелепые сегодня, но по-своему очаровательные и трогательные сами по себе. Но в них есть и другое: безответственное легкомыслие, граничащее с жестокостью и эгоизмом. И как раз эта сторона их облика раскрывается Чеховым через рефлектирующий фон пьесы, через людей, составляющих окружение Гаева и Раневской.

Гаев — большой ребенок, капризный и безвольный, не знающий труда, до старости лет любящий сладости и игры, а ребенку нужна нянька. Такой нянькой для Гаева является старый Фирс. Всегда, когда Гаев начинает замахиваться на серьезные дела, строить грандиозные планы, появляется Фирс, напоминая барину, что он (чисто чеховская деталь) «не те брючки одел» или не то пальто. И Гаев ворчит, ворчит не только потому, что ему надоела докучная опека, но и потому, что его снимают с пьедестала, заставляют влезть в свою одежду. И все-таки, несмотря на воркотню, чувствуется, что он по-своему привязан к Фирсу, даже любит его. И именно Гаев с чисто детской жестокостью не вспомнит своего старого слугу при расставании со старым домом ни разу. Раневская в отличие от Гаева помнит о Фирсе: «Уезжаю я с двумя заботами. Первая — это больной Фирс»,— и в конце концов, оставляет его умирать в заколоченном доме.

Странны и нелепы, но сложны и многогранны не только Гаев и Раневская, но и окружение их, несущее на себе отблеск черт хозяев, но утрированных, доведенных до фарса, до буффонности. В обостренно-комедийном плане черты Раневской проявляются у Шарлотты. Раневская привыкла сорить деньгами, даже когда их мало или совсем нет. Шарлотта также. Аня рассказывает: «Сядем в вокзале обедать, и она требует самое дорогое и на чай лакеям дает по рублю. Шарлотта тоже». Возвратившись домой после пятилетнего отсутствия, Раневская радуется тому, что все осталось прежним, не замечая перемен ни в себе, ни вокруг. «Я тут спала, когда была маленькой... И теперь я как маленькая»,— восклицает она. «...Я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая»,— вторит ей Шарлотта.

Само существование в доме Раневской странной фигуры Шарлотты, бывшей циркачки, а теперь гувернантки, наставницы

Ани, возможно только в таком нелепом доме, каким является дом Гаевых — Раневских, где все занимаются как раз не тем, чем надо. И поэтому предназначение Шарлотты Ивановны — увеселять публику, удивлять фокусами и иллюзионистскими трюками. Не случайно Чехов в III акте заставляет плясать Шарлотту среди гостей в костюме, излюбленном в балаганном театре марионеток,— черном фраке и клетчатых панталонах. Ее бесцеремонно просят показать фокус даже тогда, когда ей не хочется этого. И тогда она отвечает: «Не надо. Я спать желаю». Это своеобразный протест против того, что ее сделали игрушкой, арлекином, ведь она человек. Вот она рассказывает о себе: «У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет... А откуда я и кто я — не знаю... Кто мои родители... не знаю». Но автор комментирует эту реплику следующей ремаркой: «Достает огурец и ест», снимая драматизм признания Шарлотты Ивановны. Но тем не менее возникает какое-то щемящее чувство жалости к ней, и все, что будет в дальнейшем связано с Шарлоттой Ивановной, мы будем воспринимать с учетом этой исповеди. Человек одинок. И чем сильнее одиночество, тем сильнее желание его скрыть. Эксцентрика и трюки для Шарлотты — своеобразное бегство от мыслей о своей ненужности и одиночестве. И лишь в последней сцене, разыгрываемой Шарлоттой Ивановной, в ее последнем фокусе с узлом, похожем на свернутого ребенка, с нее слетает маска Арлекина — и под ней предстает трагедия.

«Так вы, пожалуйста, найдите мне место. Я не могу так!»,— говорит она, как бы отвечая на предыдущую реплику Гаева: «Счастливая Шарлотта, поет!».

Говорить это со стороны Гаева бесчеловечно и жестоко, с гибелью имения все как-то пристроены, кроме Шарлотты, ей действительно некуда идти. Поэтому слова Гаева: «Все нас бросают... мы стали вдруг не нужны»,— больше относятся к ней: с ней поиграли, как с куклой, и бросили. Судьба Шарлотты Ивановны — укор беспечности и легкомыслию хозяев усадьбы.

Примеров действия рефлектирующего фона в пьесе можно было бы привести много. Все они доказывают необходимость рассматривать всю систему образов в их взаимосвязях и взаимопроникновениях, что даст более верное, объективное и многогранное представление о каждом действующем лице и обо всей пьесе, станет ключом к раскрытию жанровой природы чеховской драмы с ее нерасторжимым слиянием смешного и грустного, драматического и лирического, высокого и низкого.

*Н. О. ОСИПОВА*

# ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ ТВОРЧЕСТВА М. ГОРЬКОГО 90-х ГОДОВ (К постановке проблемы)

В последнее время в современном литературоведении значительно возрос интерес к проблеме жанра как в теоретическом, так и в историко-литературном аспекте. Появление многочисленных монографий и статей [1], посвященных определению категории жанра и намечающих классификации жанров и связь их с литературными родами, вызвано требованиями всего хода историко-литературного процесса. При этом следует иметь в виду не только изменчивость и смену жанров, но и определение их функции в историко-литературном процессе, обусловленной, с одной стороны, тягой к устойчивым формам, с другой — стремлением к их разрушению. Проблематика, стиль, эстетический пафос, творческий метод получают дальнейшее свое развитие, концентрируясь в жанре.

«Показатель жанровой природы произведения,— отмечает современный исследователь,— устанавливается как регулятор структурных возможностей художественного воплощения определенной идеи, соотносясь всегда с уровнем эстетического сознания эпохи»[2].

Одним из показателей такого функционального подхода является категория жанровой системы (или системы жанров). При этом система жанров в данном случае понимается не только в историко-генетическом плане (такой смысл придавали ей, например, Д. Лихачев, Ю. Тынянов, которые широко оперировали этим понятием), но и как одно из важных звеньев творчества отдельного писателя, даже отдельного периода его твор-

---

[1] См.: Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы.— М., 1972; Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр.— М., 1968; Чернец Л. В. К типологии жанров по содержанию.— Вестник МГУ, 1969, серия X, № 6; Утехин Н. П. Принципы типологии эпических форм и проблема жанра повести. Автореф. канд. дис.— Л., 1975.

[2] Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе.— В кн.: Историко-литературный процесс. Л., 1974, с. 175.

чества. Изучая эволюцию и характерные особенности отдельных жанровых систем, мы сможем в некоторой мере постигнуть общие закономерности всех художественных систем историко-литературного процесса [3].

Поскольку в жанре сконцентрированы закономерности целого ряда художественных явлений (стиль, метод и т. д.), то, естественно, несомненный интерес представляет изучение жанров в переломные периоды, которые в свою очередь связаны с мировоззренческими, философскими, общественными устремлениями эпохи, воплощаясь в творчестве наиболее ярких представителей литературы и искусства. Одним из таких периодов и является литература рубежа XIX—XX веков со своей многоликостью философских и художественных систем, с ломкой старого и рождением нового. И вполне оправданно (после долгих дискуссий) выделение здесь самостоятельного периода 90-х годов, когда происходит переоценка эстетических ценностей и русский реализм вступает в новую стадию; в этот период начинают творческую деятельность писатели, которым суждено будет сыграть ведущую роль в русской литературе XX века; наконец, к этому периоду относится начало творческой деятельности М. Горького. В 90-е годы в основном складывается тип русской культуры XX столетия — в литературе, музыке, живописи.

В 90-е годы зародились **все** основы **всех** сторон художественного процесса России XX века. И это не только общая закономерность. Она дает себя знать и в каждом отдельном проявлении. Вот почему творчество М. Горького 90-х годов представляет несомненный интерес: в этот период складываются почти все жанры его творчества и подготавливается основа для более сложных — драматургии и многотомного романа, свойственных высшей стадии искусства слова. Это обусловлено, во-первых, особым местом Горького в литературе 90-х годов, когда классический реализм приобретает новые формы, когда художественная и философская полемика находят выражение в творческой практике писателей, когда объединяются, создавая новую эстетическую субстанцию, традиции и новаторство... Это обусловлено, во-вторых, и неоднородностью мировоззренческих позиций молодого писателя, вернее, ускоренным процессом развития его мировоззрения от стихийного демократизма к демократизму осознанному, от гуманизма абстрактного к гуманизму пролетарскому. Именно поэтому изучение процесса формирования жанровой системы его творчества плодотворно во всех отношениях: и как особый аспект горьковедения, и как

[3] Мы не касаемся здесь полемики вокруг определения самой категории «жанр». Этот специальный вопрос не нашел в науке однозначного решения, и рассмотрение его в рамках настоящей статьи отвлекло бы нас от основной темы.

подход к изучению жанровых систем русской литературы на переломных ее этапах.

Современное советское литературоведение богато исследованиями творчества М. Горького в связи с развитием метода социалистического реализма, стиля, идейно-тематических и художественных особенностей отдельных жанров. Последний аспект представлен довольно широко: это изучение композиции ранних рассказов и повестей писателя, постановка проблемы героя, стилевые принципы ранней горьковской прозы и т. д. Интересные наблюдения и обобщения в области жанра Горького включены и в работы наших ведущих горьковедов (Б. А. Бялика, К. Д. Муратовой[4]). Примечательна с точки зрения исследования жанра и недавно вышедшая монография А. Волкова (Художественный мир Горького. М., 1978), рассматривающая послеоктябрьское творчество писателя как образ мира, преломленный через систему различных жанров. В целом же наблюдения над жанрами связаны у А. Волкова с постановкой проблемы соотношения человека и действительности, и внимание автора сосредоточено на проблеме литературного мастерства, на средствах изображения характеров.

Нас же интересует непосредственно процесс **формирования** жанровой системы писателя как закономерность и в то же время как явление, индивидуальное на общем фоне русской литературы 90-х годов. Статья при этом не претендует на исчерпывающее исследование этого процесса, необычайно сложного и неординарного — в ней намечаются лишь некоторые пути такого изучения. В этой связи мы ограничиваемся становлением в творчестве М. Горького так называемых малых жанров — рассказа и очерка, написанных в глубоко реалистическом «ключе». Разумеется, что эту группу произведений нельзя рассматривать обособленно от романтического пласта, тем более, что многие образы, реалистические в основе, как бы впитывают романтические тенденции («Мальва»,«На плотах» и др.). И все же становление жанров легенды, сказки шло у М. Горького несколько иными путями, что требует и иного литературоведческого подхода.

В самом общем виде постановку проблемы жанра в эстетике М. Горького встречаем у Е. Никулиной[5]. Рассматривая горьковское понимание жанра как категории эстетической оценки жизненного материала, автор статьи подробно анализирует жанровые аспекты драматургических принципов писателя,

---

[4] Бялик Б. А. Судьба М. Горького.— М., 1973; Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе.— М.—Л., 1966.

[5] Никулина Е. А. Проблема жанра в эстетике М. Горького.— Вестник ЛГУ, 1974, № 14. Серия истории, языка, литературы, вып. 3.

что естественно приводит к выводу о том, что многообразие жанров определяется многообразием жизни, и чем богаче литература жанровыми формами, тем глубже в ней освещение действительности.

Очевидно, что при изучении частного вопроса следует иметь в виду особенности историко-литературного процесса России в 90-е годы. На рубеже веков наблюдаются значительные жанровые изменения. Прежде всего, резко обостряется интерес к индивидуальной судьбе. «Конфликт между обществом и отвергнувшим его индивидом предстает часто в формах более напряженных и драматичных, чем раньше»,— отмечает в своем исследовании о реализме XX века В. Келдыш[6]. Понятно отсюда пристальное внимание художников к индивиду, что сказывается и на характере жанра. В творчестве ряда крупных писателей намечается своего рода жанровая перестройка и переосмысление прежних жанровых принципов. Литература тяготеет к более сжатому и динамичному повествованию (Л. Толстой, например, в эти годы отходит от широких эпических полотен), к поискам новых форм осмысления действительности. Сам Л. Толстой интуицией большого и чуткого художника уловил особенности складывающейся системы письма: «Напрашивается то, чтобы писать вне всякой формы: не как статьи, рассуждения, и не как художественное, а высказывать, выливать, как можешь, то, что сильно чувствуешь...»[7]. И позднее — более определенно: «Начал было продолжать одну художественную вещь... Что-то не то. Форма ли это художественная изжила, повести отживают, или я отживаю?»[8].

В. Келдыш в цитированной выше книге объясняет эти изменения «отсутствием количественной полноты познания» и художественными исканиями писателей. Однако, как нам представляется, дело не в количественной неполноте познания, а наоборот — в мощной концентрации свойств эпохи, ее динамике, ускоренном развитии именно в 90-е годы, когда каждая из сторон этой эпохи способна стать самостоятельной художественной проблемой. Стремление уловить, запечатлеть то или иное явление, случай, поставить его на одну ступень с историей в целом — вот что характерно для жанровых решений реалистической литературы 90-х годов. Бурно развивается «очерковая» литература, повести, рассказы — произведения, «ограниченные в основном одним повествовательным планом» и «заключающие в себе потенциальную многоплановость»[9] («Крыжовник», «Дом с мезонином» — А. П. Чехова, «Хаджи-Мурат»,

[6] Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века.— М., 1975, с. 38.
[7] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 томах.— М.—Л., 1928—1958, т. 57, с. 9.
[8] Там же, т. 66, с. 366.
[9] Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века, с. 172.

«Фальшивый купон» — Л. Толстого, «Дознание», «Молох» — А. Куприна и т. д.).

Обильно представлена в 90-е годы беллетристика столичных журналов и газет («Русское богатство», «Мир божий», «Северный вестник» и др.). В произведениях многих писателей демократического направления (П. Якубовича, В. Короленко, Н. Лескова) звучит публицистический тон — достойное продолжение традиций русской очерковой школы. Причиной тому — своеобразие характера времени, когда «целый ряд вопросов политического и общественного значения... требует неотложного решения и привлекает внимание общества»[10].

В целом литературе 90-х годов свойственно «динамическое» понимание жанра, т. е. в художественной практике границы жанров четко не обозначены, становятся условными, особенно в определении повести, рассказа, очерка. Из 70-х годов в литературу переходит тенденция к «открытости» очерковой структуры, постижению ее мощного философского пласта. Обнаруживается стремление почерпнуть название новой содержательной структуры в смежных искусствах[11]. Классический реализм ныне обретает новое качество — энергию и концентрированность художественного образа, тяготение к художественному синтезу.

Две линии, на наш взгляд, формируют в этот период жанровую систему русского реализма: классическая, представленная Л. Толстым, А. Чеховым, В. Короленко, отчасти писателями-шестидесятниками, и новая, только что складывающаяся и потому противоречивая, рождающаяся в философской и творческой полемике вокруг журналов, кружков (М. Горький, Л. Андреев, А. Куприн, И. Бунин и др.), противопоставленная тенденциозному чтиву Боборыкина, И. Потапенко...

Отдельные статьи и исследования, освещающие проблему личных и творческих связей М. Горького с его современниками, посвящены, в основном, типологии метода, взаимным оценкам, полемике, личным контактам[12]. Мы же ставим вопрос иначе: как сказались на формировании жанровой системы М. Горького общие жанровые тенденции литературы 90-х годов и как отразилась на этом процессе творческая полемика, связанная с особенностями мировоззрения, творческой индивидуальности писателя. В литературе 90-х годов выяснение этого вопроса особенно важно, так как в этот период все названные писатели

---

[10] Горин Н. Основные идеи произведений М. Горького.— СПб, 1902, с. 3.

[11] Так, у Н. Лескова мы находим в определении жанра — «рассказы кстати», «рапсодия», «пейзаж и жанр»; у Горького и Л. Андреева — «этюды», «эскизы», «картинки с натуры» и т. д.

[12] См., например: М. Горький и его современники. Сб. статей.— Л., 1968.

— «младшие реалисты» занимают примерно равное место в литературе, их мировоззренческие и эстетические принципы еще не обозначены такими кричащими противоречиями, которые приведут некоторых из них в 1900-е годы к серьезным расхождениям друг с другом. И тем значительнее появление в литературном мире имени молодого М. Горького с его поисками новых тем и новых форм в литературе.

Об эстетических воззрениях молодого А. Пешкова мы можем составить лишь приблизительную картину, собирая по крупицам материал писем, корреспонденций и других текстов. Сведения о его жанровых представлениях этого периода весьма скудны. Несомненно, писатель тщательно работал над теорией В. Г. Белинского о литературных родах и видах, был в курсе современных учений о жанрах и родах литературы (сам термин «жанр» был введен в литературный обиход А. Н. Веселовским). В письмах и статьях М. Горького этого периода мы находим только отдельные высказывания о тех или иных жанровых формах литературы; это высказывания не теоретика литературы, а художника, основывающегося на материале творческой практики.

Термин «жанр» в работах и письмах М. Горького 90-х годов еще не употребляется в принятом ныне понятии, а соотносится с жанром в живописи как содержательно-тематической стороной картины (ср.: «жанровая сценка» как бытовая зарисовка, «жанровая живопись» и т. д.), что обусловлено традициями изобразительного искусства, идущими от 40—50-х годов XIX века[13]. И все-таки Горький расширяет понятие жанра, связывая его еще и с глубиной проникновения в народную жизнь. Так, отмечая «отсутствие жанра» в русской живописи, представленной на Нижегородской выставке, М. Горький обращается к тем «жанровым картинам» финской живописи, в которых «ярче, чем огонь костра, горит сердце художника любовью к своей суровой стране и к людям ее»[14]. Жанровые понятия, связанные с изобразительным искусством, писатель вводит и в творческую практику: немалое место занимают здесь так называемые «жанровые картинки» именно в том понимании, которое им придавал сам писатель, называя их то «этюдами», то «эскизами», то «сценками».

Что же касается собственно литературных жанров, то вы-

---

[13] Подобнее об этом см.: Сарабьянов Д. П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х гг. XIX века.— М., 1973.

[14] Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти томах.— М., 1953, т. 23, с. 254. В дальнейшем все ссылки на публицистические и эпистолярные источники даны в тексте с указанием в скобках арабскими цифрами тома и страницы. Все ссылки на художественный текст даны по Полн. собр. соч. А. М. Горького (М., 1968) с указанием в скобках тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими).

сказывания о них освещены мыслью о цели литературного творчества, о том, чтобы «способствовало оно подъему духа человеческого на должную, для борьбы за жизнь, высоту...» (28, 250). Начиная литературную деятельность как автор очерков и рассказов, Горький стремится к уточнению жанра; одним из критериев является степень «документальности» произведения. Произведения, обладающие большей фактичностью, писатель называет «очерком», иногда рассказом, не определяя границ жанра, но соотнося его с беллетристикой в целом. В предисловии к «Рассказу Клавдии Гросс» он запишет: «Предлагаемый рассказ не «беллетристика» — он нечто более ценное и важное. Это подлинное показание потерпевшего от нелепых и позорных условий нашей жизни» (23, 293).

Особенности нового этапа в развитии рассказа, как подмечает писатель, в его внутренней многоплановости при внешней концентрации сюжета, лаконизме. Если «последовательно излагать содержание его (Чехова.— *Н. О.*) рассказа, то... изложение было бы больше по размерам, чем самый рассказ» (28, 313).

Большое значение в характеристике жанра Горький придает способу воплощения окружающей действительности и человека в ней. При этом взаимоотношения личности и среды требуют широкого социального фона, концентрирующего в себе основные проблемы современности. Все эти начала свойственны повести, работа над которой доставляла писателю, по его же признанию, большие трудности. Ему казалось, что огромный материал не укладывается в компактную «схему», что слишком медленно по сравнению с малыми жанрами идет развитие характера. Но молодой А. Пешков очень тонко уловил потребности времени именно в таком воплощении материала, когда почувствовал в своем творчестве «переход к новой форме литературного бытия» (28, 87).

«Эта повесть...— пишет он о «Фоме Гордееве»,— должна быть широкой, содержательной картиной современности, и в то же время на фоне ее должен бешено биться энергичный, здоровый человек...» (28, 61). Мы привели эти высказывания не для того, чтобы объяснить ими художественную практику раннего М. Горького (которая в какой-то мере формировалась «стихийно» с точки зрения знаний теории жанров и которая значительно шире, противоречивее теоретических воззрений), а для того, чтобы определить факторы, обусловившие жанровые поиски этого периода: и значительное влияние жанровых традиций русской литературы, и становление писателя как реалиста, и резко полемический характер его творчества, и факты биографического плана, и черты творческой индивидуальности.

Журналистско-корреспондентский опыт Горького наложил определенный отпечаток на жанровую картину его творчества

уже в начальный период. Идейный аспект этих произведений, выявляющийся как «проблема Человека и Судьбы, столкновение активной, творчески преобразующей мир воли с мнимо непререкаемой властью обступивших человека обстоятельств»[15], определил место данной жанровой системы и в русле критического реализма, и в русле нового метода.

Характерно, что молодой писатель «заявил» об этих особенностях своего творчества, выступая вначале как публицист. Этим объясняются как достижения, так и художественные «издержки» его первых литературных опытов, этим объясняется и указанная выше нечеткость в определении жанров. Известно, что значительное влияние на становление жанра очерка Горького оказало творчество его старших современников — Г. Помяловского, Н. Успенского, Н. Лескова и др. Но было бы односторонне объяснять «очерковый» характер ранней горьковской прозы только литературной традицией. Формирование некоторых малых жанров связано и с журналистской деятельностью А. Пешкова, с актуальностью ее тем, необходимостью немедленной реакции на происходящие события, оперативностью вмешательства газетной статьи. Горьковская публицистика 90-х годов — это в основном очерки и наброски мгновенно схваченных явлений, например, «впечатления, наблюдения, сцены, наброски» со Всероссийской выставки. Подобное же свойство характерно в начале 90-х годов и для его художественного творчества — стремление «схватить» и несколькими штрихами (порой с излишней торопливостью и небрежностью) создать графически резкий и четкий рисунок, своего рода «эскиз» для более широких полотен, которые выйдут из-под пера уже более зрелого художника. Не удивительно, что, чувствуя небрежность некоторых ранних своих произведений, писатель часто возвращается к ним, переделывает, «оттачивает», готовя их к переизданию. А странствия по Руси только усиливали и подчеркивали все эти черты ранней прозы, обостряя художническое чутье быстрой и резкой сменой картин, событий, впечатлений, встреч. Позже писатель запишет: «Наступают на меня десятками эти российские люди, и каждый просит меня: «Запиши!»[16].

«Эскизный» характер набросков как подготовительного материала подтверждается не только частой редакцией этих произведений[17], но и постоянным включением этих тем в широкие эпические полотна («По Руси», «Жизнь Клима Самгина»

---

[15] Тагер Е. Б. Революционный романтизм Горького.— В кн.: Русская литература конца XIX — начала XX в. (Девяностые годы). М., 1968, с. 218.

[16] Цит. по кн.: Касторский С. В. Повести М. Горького «Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина».— М.—Л., 1960, с. 133.

[17] Подробнее о работе М. Горького над текстами ранних произведений см.: Белкина Н. П. В творческой лаборатории М. Горького.— М., 1940.

и др.), в которых, кроме тематического, явственно обозначен и стилевой пласт рассказов и очерков 90-х годов.

Большую роль в «контексте» жанров раннего горьковского творчества сыграла фигура босяка, «вышвырнутого» из «нормальных» границ в ночлежки, но несущего черты здоровой, независимой психологии. В связи с последовательным развитием этой темы произошло переключение авторского внимания с динамики развития событий на углубленное рассмотрение внутреннего мира. Горький использует здесь положение участника, очевидца, свидетеля, непосредственного наблюдателя.

Основное звено в жанровой структуре горьковского очерка — позиция автора-повествователя, «проходящего» сквозь галерею типов, лиц, то касаясь их мимолетно, то задерживаясь надолго среди некоторых, наиболее интересных. Роль рассказчика и позиция повествователя как организационная и эстетическая сторона рассказов-очерков М. Горького довольно широко представлена в литературоведении[18]; более того, место авторского «Я» в художественном произведении по отношению к изображенному в нем миру становится критерием определения жанра[19].

Позиция автора-повествователя в процессе становления жанра у Горького выполняет и явно полемическую функцию. Композиционные принципы введения рассказчика активно использовали в изображении босячества и современники писателя: А. Свирский («Ростовские трущобы», 1893; «Погибшие люди»), С. Подъячев («Мытарства», «По этапу»). Но бродяги и босяки в произведениях А. Свирского, например, представляют лишь «экзотический интерес» для рассказчика, стоящего над этим миром, пребывающего в нем лишь временно и спешащего из закоулков трущоб в тепло комнат, дабы поморализировать за чашкой чая об отвратительности судьбы этих несчастных.

Рассказчик же Горького — плоть от плоти той среды, которую он представляет, он «высвечивает» жизнь как бы изнутри, являясь активным действующим лицом и даже воплощая некоторые черты эстетического идеала писателя. Он не только фиксирует, но и исследует вопросы духовной жизни людей «дна», открывает богатые возможности, заключенные в характерах, не реализованные сегодня, но способные проявиться или закрепиться в будущем. Такая позиция позволяет сосредоточить внимание не только на нравственных началах человека, но и на его разуме. Целый ряд очерков 90-х годов пронизан

---

[18] См., например: Келдыш В. А. Тип рассказчика в новеллах и очерках Горького.— В сб.: О художественном мастерстве М. Горького. М., 1960.

[19] Ковач А. О закономерностях развития литературных родов.— В сб.: Проблемы теории и истории литературы. М., 1971.

резкой болью ощущения несправедливости мира: «Черт бы драл эту жизнь, в которой все порядочное так быстро умирает» (28, 44). Воссоздавая жизнь «дна», современники Горького тоже остро ставили вопрос о пути на «дно» человека, зачастую обладающего недюжинными способностями, духовным и интеллектуальным богатством. И часто причины эти обусловливались фактами личной жизни (случайная ссора, трагическая любовь и т. д.), приводившими героя к нищете, бродяжничеству. Таков, например, рассказ А. Куприна «Погибшая сила», навеянный, по-видимому, «Вешними водами» И. С. Тургенева. Встреча с бродягой и пьяницей Ильиным, в котором рассказчик с трудом узнает бывшую «надежду» русской живописи, вызывает чувство брезгливой жалости, бесполезного сострадания к существу опустившемуся, потерявшему достоинство.

Повествователь Горького не идеализирует босяка, но видит в нем то ценное, самобытное, что оставляет человека на ступени человеческой и не дает ему опуститься до животного существования. Бродяги Горького удивительно ценят жизнь: трагедии здесь обусловлены социальными условиями жизни, где «все порядочное так быстро умирает». Герои Горького погибают либо тяжело, принудительно («Два босяка», «Колюша»), либо добровольно приносят себя в жертву справедливости (как в романтических произведениях героического плана).

Характерной чертой жанровой структуры очерков 90-х годов является особый сплав эпического, лирического и драматического пластов, введенных особыми методами сочетания конкретно-социального, изобразительного и философского материала, накопленного сознанием писателя в странствиях по Руси. Событийный пласт очерков не ограничен «камерным» планом, как у А. Свирского; это часть огромного живого мира, в который вводится читатель.

Уже в самом начале повествования среда «разуплотняется», приобретает характер закономерности, документальной конкретности: «Пришлось мне недавно поехать верст за сто вниз по Волге, и на обратном пути видел я голодающих. Они хлынули на наш пароход с одной из пристаней; их было около сотни, все больше старики, старухи, бабы с грудными ребятами на руках и дети — много детей!» (V, 334). Общий фон ни на минуту не выходит из повествования, оформляясь, в силу особенности жанра, чаще всего в звуках, голосах («Два босяка»). И даже в рассказы-очерки, посвященные одному лицу и ограниченные в пространственном отношении теснотой каморки или подвала, врывается большой мир голосов и красок, стихии неосознанной, слепой, но могучей жизни. В «Коновалове» это «широкая картина труда», «ропот и гул», голоса «темных и серых», «хлопотливые фигурки людей». Писатель находит удивительно верное жанровое решение, совмещая разные прост-

ранственные рамки, сочетая крупный план изображения с общим, «желая... посмотреть на работу как на картину» и в то же время предельно приближаясь к образу, укрупняя детали портрета, в которых он не стремится передать нечто открытое для всех, а как бы вглядывается, постигает глубину характера. Так небольшим штрихом Горький пользуется в описании внешности босяка в ряде очерков и рассказов — это нечто «ласковое». Ласковое, детски доверчивое проходит через рассказы-очерки, в центре внимания которых так называемые «вольнолюбивые» или двойственные по натуре босяки — Коновалов, Маслов, Емельян Пиляй, Семага. Такой взгляд обусловлен раздумьями писателя о будущем этих людей, об их возможности стать другими:

«Он (Маслов.— *Н. О.*) гораздо более походил на замечтавшегося ребенка, чем на разбойника. Его черные глаза уже не были мрачны и хотя были глубоки, но в них светилось только **ласковое** добродушие и что-то очень печальное» (II, 161) (выделено здесь и далее нами.— *Н. О.*).

«Продолговатое, бледное, изнуренное лицо освещалось большими, голубыми глазами, они смотрели **ласково**» (III, 10) — о Коновалове.

«И Семага вдруг тихо и, насколько мог, **нежно** и протяжно запел...» (II, 360).

И зачастую эти детали в очерках перерастают точность факта и становятся средством художественного воплощения внутренней природы человека. «Избирая определенный жанр,— заметил в свое время В. Шкловский,— автор часто тут же разрушает его...»[20]. Многогранность художественного дарования М. Горького разрушает традиционную очерковую структуру, создавая новую художественную систему, приближающуюся к повести, которая открывает возможности более подробного исследования действительности, открывает простор для авторских оценок.

Этим задачам подчинены и особенности пространственно-временной композиции рассказов и очерков 90-х годов. Временная структура произведений в основном «открытая», т. е., как определяет ее Д. Лихачев, предполагающая «другие события, совершающиеся одновременно за пределами произведения, его сюжета»[21]. Такого рода структуру помогает создать форма «странствия», которая позволяет расширить рамки повествования и в то же время ограничить его четким временным промежутком — встречей с людьми через определенное время («Коновалов», «Два босяка», «Горемыка Павел» и др.). Иногда по-

[20] Шкловский В. Жанры и разрешение конфликтов.— Вопросы литературы, 1965, № 8, с. 92.

[21] Лихачев Д. С. Поэтика древней русской литературы.— Л., 1971, с. 238.

добную же функцию выполняют воспоминания («Емельян Пиляй», «Ма-а-ленькая»). Есть у Горького еще одно средство создания открытого времени — это характер авторской концепции, устремленной в будущее, пока только неясное, стихийно понятое, но справедливое — своего рода «третья действительность», входящая наряду с прошлым и настоящим в сюжет. В рассказы и очерки проникают мощные ораторские интонации, связанные с «третьей действительностью»: «Нужно такую жизнь строить, чтоб в ней всем было просторно и никто никому не мешал»,— говорят Коновалову. «А кто должен строить жизнь?— победносно вопрошает он...— Мы! Сами мы! А как же мы будем строить жизнь, если мы этого не умеем и наша жизнь не удалась?» (III, 31—32).

Эти интонации, иногда ораторские, иногда просто лирические, проходя через многие реалистические произведения 90-х годов, сообщают основной экспрессивный тон повествования, как бы цементируют его. Характерно, что названные особенности достигаются писателем при максимальном лаконизме, сжатости авторского текста, диалогическим ведением действия [22].

В марте 1896 года выходит первая книга А. Куприна «Киевские типы», представляющая собой серию очерков, посвященных раскрытию типологии социальных слоев города. Очерки «списаны» как бы с натуры, отличаются точностью воспроизведения нравов, бытовых деталей. Автор очерков — бесстрастный и точный наблюдатель, открывающий для читателя серию любопытных вещей, талантливо воссоздающий психологию и социальное лицо того или иного «типа».

Характерно, что в том же году, только позже, М. Горький публикует в «Нижегородском листке» серию очерков, «картинок с натуры» и при этом обращается к тем же социальным типам общества, что и Куприн: «Артист», «Трубочист», «Вор» и т. д. Был ли он знаком с «Киевскими типами»? Возможно... Но не это главное. Писатели по-разному шли к расцвету своего творчества, разными были и «точки отсчета». Позиция молодого Горького здесь иная, чем у Куприна: А. Пешков не сторонний наблюдатель, он знает народ потому, что сам вышел из этого народа, остро ощущает свою связь с его нуждами и заботами. Поэтому и взгляд писателя в этих зарисовках «двойной»— это одновременно взгляд объективно-посторонний и взгляд авторский, «изнутри» происходящего.

Характерна в этом отношении крошечная «сценка с натуры» — «Вор» (ср. с очерком А. Куприна «Вор» из серии «Киев-

---

[22] См. интересное исследование об особенностях диалога в творчестве раннего М. Горького: Келдыш В. А. Тип рассказчика в новеллах и очерках Горького.— В сб.: О художественном мастерстве М. Горького. М., 1960.

ские типы», где вор — это своего рода профессия, со своим уставом, языком).

Начало же горьковской сценки сразу же выдает авторскую позицию:

«**Мальчонка** (подчеркнуто нами.— *Н. О.*), лет семи, давно уже вертелся у лотка торговца разной мелочью...» (II, 462). Название «сценки» предельно четко — «Вор». И потом это слово очень часто появляется в тексте, но почему оно как бы «разбивается» о рядом стоящие фразы, обнажая истинный смысл писательской позиции? Произошла кража, справедливость восторжествовала, порок наказан, но так ли это радует повествователя? Потерпевший **«с удовольствием** в больших темных глазах, с оскаленными улыбкой зубами, сверкавшими из густой рыжей бороды, осматривал мальчишку и молчал, очевидно, придумывая наказание для вора» (II, 463).

И тут же вновь трагически контрастное сочетание: «У **вора** же неровно вздымалась **маленькая грудь и вздрагивали плечи...»** (II, 463). Вся сценка уже проникнута подлинным трагизмом, острым чувством несправедливости происходящего. И так часто повторяющееся слово «вор» наполняется двойственным смыслом: это украденное детство, голод, нищета, это — «патология» «хорошо организованного общества», где воровство неизбежно и только наказуемо. Трагизм сценки усиливается ее драматической структурой: писатель лаконичен, но в этой лаконичности удивительная зримость происходящего. В прозу входит «драматическое начало»: общий план в начале, штрихи внешности, диалоги, вставки повествователя, похожие на ремарки, направленные на создание недостающих деталей. Перед нами своего рода маленький сценарий со своим «видеопланом», динамичностью развития фабулы. Рассказ подвергается воздействию законов драматургии.

Одновременно в горьковской прозе 90-х годов жанр формируется и с развитием лирического начала, которое обусловлено не только особой ролью повествователя или усилением романтического пафоса прозы, но и более сложными свойствами жанра. В этой связи особое положение занимает рассказ «Двадцать шесть и одна» (1899), снабженный подзаголовком «поэма» и имеющий автобиографическую основу.

Рассказ-поэма и вписывается и не вписывается в жанровую систему Горького этого периода. С одной стороны, он приближается к знаменитым песням Горького с их героико-революционным пафосом, с другой — представляет особый сплав реалистических и романтических тенденций, при котором «реализм должен был дополнить себя им же порожденным романтизмом»[23]. Этот момент и определяет его жанровую поэтику. Тра-

[23] Бялик Б. А. Настало время нужды в героическом.— В его кн.: Подвиг литературы. М., 1973, с. 86.

гическое, по сути своей,— это гибель прекрасного, гибель мечты. Гибель идеала для Горького — это высший вид трагизма, ибо оставшийся в живых человек остро ощущает боль и непоправимость утраченного. Но в горьковской «поэме» — это уже не крах романтически-расплывчатого идеала, с которым писатель так светло, грустно-иронично простился в небольшом этюде «Красота» (1896), озаглавленном «Рассказ одного романтика». Поэтизация нравственной чистоты в «Двадцати шести и одной» — это необходимость, потребность людей, погрязших в невыносимом смраде изнуряющей однообразной работы. Поиски особой восприимчивости, нераскрытого чувства красоты в человеке, начатые «Коноваловым», «Семагой», «Емельяном Пиляем», приобретают в этом рассказе особую одухотворенность, придавая ему жанровую окраску поэмы. Кроме того, в этом рассказе одним из жанрообразующих принципов является поэтический язык. «Поэтическая речь произведений того или иного жанра,— отмечает М. Б. Храпченко,— запечатлевает особый вид эстетического освоения действительности, особый строй художественных образов» [24].

Уже само название рассказа «Двадцать шесть и одна» несет предельное обобщение. Двадцать шесть — это одно лицо, одна работа, одна мысль. Безликость, запертая в сыром подвале, замкнутое пространство, тупая, одуряющая работа в стенах «каменной тюрьмы» — все это врывается в повествование быстро, стремительно. Повествование ритмически монотонно; монотонность и однообразие подчеркивается часто повторяющимся ощущением бесконечности времени: «с утра до вечера», «и целый день с утра до десяти часов вечера», «и целый день»... И опять: «с утра до вечера... горели дрова», «изо дня в день», «в продолжение длинных часов» и т. д.

Ритм однообразно работающей машины подчиняет себе души и сердца людей. Но ритм этот имеет лицо — это Молох, поедающий людей ежечасно; поэтому на фоне «двадцати шести» — «огромная печь похожа на уродливую голову сказочного чудовища,— она как бы высунулась из-под пола, открыла широкую пасть, полную яркого огня...» (V, 7—8), а «отблеск пламени... смеется», и «грустно мурлычет кипящая вода», и «зло шаркает лопата...». И только «широкая волна звуков представляется... дорогой куда-то вдаль, освещенной ярким солнцем...» (V, 9). «Солнце», «идол», «звезда, падающая с неба», «священный обряд» — все это пробуждалось в темных, грубых, уродливых душах, вызывая неизвестно откуда берущиеся «особые слова»: «Человек всегда хочет возложить свою любовь на кого-нибудь... Мы должны были любить Таню, ибо больше было некого нам любить» (V, 11).

---

[24] Храпченко М. Б. Системный анализ литературы.— Вопросы литературы, 1975, № 3, с. 96.

Знакомые горьковские интонации определяют повествовательный стержень первой части «поэмы»: повествование переходит в лирический монолог, в поэтизацию красоты; все это исчезает с началом условной второй части рассказа: повествование переходит на второй план, уступая место диалогу, а вместо лирических интонаций — ярко выраженная событийность и конкретность. Упорно акцентируются контрастные повторы, однако, иного плана, чем вначале: «чистые, здоровые (о булочниках.— *Н. О.*) — противные нам» (V, 12), солдат «высокий такой, здоровый» (V, 13), «он... сидел... здоровый, чистый...» (V, 15). Они — «здоровые» — являются в рассказе воплощением моральной нечистоплотности, совершенного преступления, разбившего в людях веру в чистоту.

Проникновенное внимание писателя к малейшим движениям души, к перемене настроений и чувств составляет лирическую основу рассказа. Внешняя замкнутость эпической структуры рассказа предполагает вместе с тем **открытость** психологической стороны. «Поэзия» рассказа лежит за границей «чистого» действия, проявляет себя в трагическом ритме человеческой жизни, а характеры раскрываются не в действии, а в состоянии, в лирических признаниях горьковских героев, которые не в силах воплотить свою мечту в жизнь. В этом сплав классических традиций и новаторских принципов художественного метода М. Горького. И подзаголовок рассказа — «поэма» — дает читателю определенную установку на жанр, концентрирует восприятие и направляет его в необходимом для идейно-эмоционального осмысления направлении.

Мы коснулись здесь лишь самых общих проблем жанровой системы творчества М. Горького, остановившись на некоторых особенностях жанра очерка и рассказа. В стороне остался большой «пласт» произведений героико-романтического плана и характерный для Горького жанр «синтезированной структуры».

Приведенные в статье наблюдения позволяют сделать вывод о том, что развитие жанровой системы раннего М. Горького обусловлено целым рядом особенностей, связанных с особым переосмыслением классических жанровых традиций русской литературы, с характерными чертами литературного процесса 90-х годов XIX века, с эстетическими принципами и своеобразием творческой индивидуальности писателя, полемической направленностью его творчества.

Главная черта — стремление к синтезу, взаимодействию и взаимовлиянию свойств различных жанров, которое проявляется в сюжетно-композиционных закономерностях, поэтике жанра и ведет к новым жанровым решениям, способным художественно воплотить эстетические идеи М. Горького и современной ему эпохи.

*Н. А. СОКОЛОВА*

# ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИКИ Л. МАРТЫНОВА

Обычно исследователи творчества Л. Мартынова как нечто не требующее особых доказательств применяют, характеризуя его стихи с точки зрения жанровой, термин «философская поэзия»[1]. В то же время ощущается недостаточность этого определения, поскольку жанровая специфика философской поэзии Л. Мартынова остается выявленной в литературе о нем не в полной мере, в особенности мало разработан сложный вопрос о традициях, о соотношении в поэтической системе Л. Мартынова традиционных особенностей жанра и индивидуальных поэтических средств, влияющих на жанровую форму, что в сочетании не только определяет творческую манеру художника, но и подтверждает мысль о разнообразных возможностях жанровых форм, их гибкости и взаимодействии.

Общие черты, свойственные философскому поэтическому сознанию, в творчестве Л. Мартынова раскрываются со всей определенностью. Если взглянуть на это с точки зрения Л. Щемелевой[2], утверждающей, что структура философского сознания как такового проявляется в поэзии с особой очевидностью в сфере самовыражения своего внутреннего «я» и в отношении поэта к итогам своего внутреннего опыта, а мне такая точка зрения представляется очень убедительной, то следует безусловно отнести поэзию Л. Мартынова именно к философской. В статье «О русской философской лирике XIX века» Л. Щемелева рассматривает особенности лирики Лермонтова, Баратынского и Тютчева. Она определяет лирику Лермонтова как психологическую, поскольку мир психологических переживаний для Лермонтова — не только сфера, где он обнаруживал и утверждал свою личность, но сам по себе обладал безуслов-

[1] Подробнее см. в моих статьях: «Об этом что ни миг, то новом мире».— Север, 1972, № 3; Ассоциация и аллегория в поэтической системе Леонида Мартынова.— Филологические науки, 1976, № 1; О научной поэзии вообще, о научности поэзии Леонида Мартынова, в частности.— В сб.: Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1978.

[2] См.: Щемелева Л. М. О русской философской лирике XIX века.— Вопросы философии, 1974, № 5.

ной ценностью: «Поэтическое сознание, реализующее... ценностное, заинтересованное отношение поэта к содержанию внутреннего душевного мира, мы называем «психологическим» и будем пользоваться им в оппозиции к философскому сознанию»[3].

Тютчев — поэт с философским типом сознания психологическое содержание своего собственного сознания «воспринимал как материал, который подлежит интерпретации и который только в качестве интерпретируемого и становился значительным. Поэтому сознание его могло быть свободным, неинтимным, незаинтересованным, мы бы даже сказали, вполне бескорыстным в противоположность рефлексирующему поэту»[4].

Если исходить из этих общих положений статьи Л. Щемелевой, поэтическое сознание Л. Мартынова следует определить как философское. Оно тоже свободно, неинтимно, из него полностью исключена рефлексия, а психологическое содержание сознания в обязательном порядке подвергнуто интерпретации. Яркой противоположностью ему является, например, поэтическое сознание А. Вознесенского — поэта открытого чувства, принимающего характер то трагичности, то интимнейшей нежности, то язвительной иронии, возводящего в разряд безусловной значимости самую суть собственного психологического переживания, т. е. поэта с психологическим типом сознания.

Философичность поэзии Л. Мартынова сформировалась не сразу, хотя в общем прав В. Кожинов, который считает, что Л. Мартынов относится к числу тех поэтов, которые в дальнейшем «...сохранили в более или менее полном выражении те черты стиля, которые были выработаны в 20-х годах»[5]. Следовало бы лишь добавить: к концу 20-х годов.

В последнее собрание своих сочинений Л. Мартынов включил из написанного в 20-е годы 37 стихотворений. Далеко не во всех этих ранних романтических произведениях мы ощутим даже и начало философичности Мартынова. Во всяком случае ее нет в стихах 1921—1924 годов. Лишь с 1925 г., с таких произведений, как «Наш путь в тайгу...», «Сахар был сладок» и «Торговцы тенью», она начинает проявляться достаточно отчетливо. Конечно, цельной художественной концепции мира и человека в этой лирике пока нет. Так, «Наш путь в тайгу» — более публицистичен, нежели философичен:

Селенье. Крик младенцев и овец,
От смрада прокисает пища.
Будь проклят тот сентиментальный лжец,

---

[3] Щемелева Л. М. Указ. соч., с. 92.

[4] Там же, с. 93. По мнению автора, это относится ко всей поэзии Ф. Тютчева, за исключением денисьевского цикла.

[5] Кожинов В. В. Смена стилей и поэтическая традиция.— В кн.: Теория литературных стилей. Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М.: Наука, 1978, с. 417.

Что воспевал крестьянское жилище!
Я думаю о нем, как о враге...

Мысль о необходимости переделки старого мира, высказанная прямо, с пафосом публициста,— это характерно для многих поэтов времени революционных преобразований и пока не выделяет Л. Мартынова ни оригинальностью, ни глубиной взгляда на мир. «Сахар был сладок» гораздо сложнее и поэтичнее, здесь острота и яркость чувств, переживаемых в молодости, представлена в лаконичных и контрастных образах, а в «Торговцах тенью» неожиданная жизненная ситуация заставляет задуматься об относительности человеческих ценностей:

...заплатишь и лежишь...
Не ешь кишмиш и не кури гашиш,
А тень купи! Она дешевле дыни
Здесь в городе,— торговец мне шептал.—
Но понимаешь: весь свой капитал
Отдашь ты за нее среди пустыни!

В этих произведениях поэт делает первые шаги к той диалектичности художественного мышления, которая представит мир в поэзии Л. Мартынова в сложнейших превращениях. Нельзя не оценить парадоксальную мысль, как и звукоподражательную аллитерацию, позволяющую «услышать» шепот торговца тенью — лукавого философа.

Если философичность возникла в лирике поэта не сразу, романтическая окраска стихов выражена резко с самого начала. Характерно, например, что позднее, рассказывая о Маяковском и Блоке, называя их первой и второй своей любовью, он писал, что восприняты они были сразу и восторженно, а «...великолепный Тютчев оставался вне поля... зрения чуть ли не четверть века...»[6].

В начале своего творчества Л. Мартынов был приверженцем футуристов: «Принадлежностью к футуризму я и отдал дань школам, чтоб, пережив это, переболев этой детской болезнью, отказаться от принадлежности к каким бы то ни было школам раз и навсегда.

И Маяковский привлекал меня вовсе не как футурист, а просто как художник слова, живописец и график слова, волшебник слова. С помощью Маяковского я понял, что такое поэзия вообще»[7].

Действительно, приверженность Л. Мартынова к футуризму даже и на заре его творчества, как правило, не выражалась ни в подчеркнутом антиэстетизме, хотя в отдельных стихах можно обнаружить и это («Зеваки» и др.), ни в «зауми», ни в утверждении значимости внешней формы стихотворения,

[6] Мартынов Л. Воздушные фрегаты. Собр. соч.— М.: Художественная литература, 1977, т. 3, с. 29.
[7] Там же, с. 27.

т. е. он был далек от крайностей некоторых футуристов. Конечно, на первых порах не обошлось без подражаний. Так, в книге В. Дементьева о Л. Мартынове опубликовано одно из ранних стихотворений поэта «А» (1921), где влияние В. Хлебникова отразилось в образах, свидетельствовавших, что «...поэт не мог еще «отслоить» свои реальные чувства от чувств заимствованных...»[8]. Но органично Л. Мартынов воспринял наиболее общие и наиболее плодотворные тенденции творчества футуристов. Именно с тех пор для него свойственно предпочтительное обращение к явлениям действительности, еще не введенным в поэтическую практику.

В единственной поэтической декларации типа «манифестов» и «приказов» Маяковского, написанной Л. Мартыновым в 1921 году, утверждается полный разрыв с прошлым:

Мы — футуристы невольные
Все, кто живем сейчас.
Звезды остроугольные —
Вот для сердец каркас!

Проволока колючая —
Вот из чего сплетены
Лавры благополучия
После всемирной войны.

Отгородимся от прошлого,
Стертого в порошок,
Прошлого, былью поросшего,
Скошенного под корешок.

Разве что только под лупами
Станет оно видней...
Пахнут землей и тулупами
Девушки наших дней.

В особенности характерным становится для поэта интерес к предметам, недавно вошедшим в обиход (в 20-е годы — из области техники, затем — из мира разных наук). Так, через год, в 1922 году были созданы стихи о революции («Между домами старыми»), где революция предстала в образе шофера, а в поэтический лексикон вошли «бронемашина», «платформа», «бензин» и «керосин» (не говоря уже о том, что в 1924 году было написано стихотворение, где герой «улетел в потоке леонид»). В принципе это почти то же, что сейчас в стихах писать о плеохроических двориках или турбулентности. (У Л. Мартынова есть стихотворения с такими названиями.)

В книге новелл «Воздушные фрегаты», раскрывая историю создания своих ранних стихов, подчеркивая их жизненную основу, Л. Мартынов особенно ясно продемонстрировал, как переплетался в его стихах документальный материал — результат его журналистских поездок — с фантастическим. Это качество его поэзии сформировалось не только как следствие учебы у футуристов, тем более — у символистов, а скорее под влиянием романтической поэзии.

Любопытно, что, с предреволюционных лет восторженно относясь к Блоку, который приобщал «к ощущению России», одарил «...пожалуй, не меньше, чем Маяковский, и предчувст-

[8] Дементьев В. Леонид Мартынов.— М.: Советский писатель, 1971, с. 36.

вием надвигающихся событий»[9], молодой Мартынов не принимал у него «...блеск риз, запах свечей, ладана, запах духов и мехов прихожанок, ни в одной из которых я не мог отыскать и намека на Прекрасную Даму... во всяком случае, у меня не было никакого желания «входить в темные храмы, совершая бедный обряд». Наоборот, как бы под влиянием стихов Блока у меня лишь укрепился контакт с Маяковским, то есть мне хотелось не входить в храмы, а выбегать из них...»[10]. Он, конечно, прав был, когда признал: «Я просто не понимал как следует Блока»[11],— и можно с уверенностью сказать, что Блок привлекал его не символизмом, а романтическими сторонами творчества. Именно такие блоковские мотивы отражаются, например, в одном из лучших стихотворений Мартынова 20-х годов «Воздушные фрегаты». Вот его начало:

Померк багряный свет заката,
Громада туч росла вдали,
Когда воздушные фрегаты
Над самым городом прошли.

Сравните, у Блока:

Ты помнишь, в нашей бухте сонной
Спала зеленая вода,
Когда кильватерной колонной
Вошли военные суда.

Однако Мартынов далек здесь от подражательности. Хотя у Блока в стихотворении тоже романтические дали были противопоставлены будничности, все же это — реальные корабли в реальной бухте, вызвавшие романтические мечты у «нас» — «детей». А у Л. Мартынова — воображаемые фрегаты, воображаемые капитаны. Вся нарисованная картина романтична и аллегорична, в ней символичны образы бури, «больших волн», «качавших» корабли «над этим миром», и непотревоженной жизни глухого города «во мраке страны», на дне моря.

Надо сказать, что даже среди ранних стихов Л. Мартынова редко встретишь подражательные, хотя они есть. Так, «Рассмейтесь» 1922 г. явно навеяно есенинской поэтикой с такими, например, строками:

Дорогая, слышал я не раз,
Что поблек завидный ваш румянец,
Что какой-то жалкий оборванец
Молодость украл у вас.

Не случайно в стихотворении дважды повторяется обращение к женщине «дорогая», появляются «белые яблони», «правда злая» и «длинный нож».

---

[9] Мартынов Л. Воздушные фрегаты. Собр. соч., т. 3, с. 32.
[10] Там же.
[11] Там же.

Своеобразие всей поэзии Л. Мартынова сразу обнаруживается, если обратиться, например, к его стихам о любви, а их у поэта очень мало, ничтожная часть от общего количества стихов, что само по себе характерно: это поэт мысли, а не интимных чувств. Любовная тема вообще в советской философской лирике раскрывается слабо (в поэзии Н. Заболоцкого) или полностью отсутствует (в философской лирике А. Твардовского). Обратимся к книге Л. Мартынова 1972 года «Гиперболы». Здесь лишь примерно десяток из полутора сотен стихотворений можно как-то связать с любовной темой, но только одно из них (может быть, два) выражает непосредственное чувство как таковое:

Он залатан,
Мой косматый парус,
Но исправно служит кораблю
Я тебя люблю; причем тут старость,
Если я тебя люблю!

Может быть,
Обоим и осталось
В самом деле только это нам —
Я тебя люблю, чтоб волновалось,
Море тихое по вечерам.

И на небе тучи,
И скрипучи
Снасти. Но хозяйка кораблю —
Только ты. И ничего нет лучше
Этого, что я тебя люблю!

В то же время здесь нет никаких конкретных примет (кроме старости одного из них, или обоих) этих «я» и «ты», зато вполне конкретны приметы аллегорической картины моря, уже почти тихого, туч на небе, скрипучих снастей корабля с залатанным, косматым парусом. Если бы кто-то стал утверждать, что стихи эти обращены не к женщине, а к поэзии, например, или к жизни, нелегко было бы его переубедить. Такие же обобщенные «я» и «ты», когда «ты» равно может быть и женщиной, и музой поэта, в стихотворении «Как этот лес...» тоже с аллегорическими образами — облетающего осеннего леса и мягкой голубой елки, свежей как бы наперекор осени. Остальные из отобранного десятка — это чистые аллегории. Человек наломал охапку веток с осенними листьями, хотя наверняка знает, что они тут же потеряют свежесть и цвет («В садах за университетом...»),— так трудно примириться со старостью, или с утратой чувства, или с потерей вдохновения и т. п. Человек в стихотворении «Сон» мечтает под скованной «осенним льдом» оболочкой обнаружить скрытое движение (чувство, талант и т. п.). За аллегорическими картинами скрыты размышления, своеобразные «исследования»: как назвать вечное стремление одного любящего завладеть всей душей другого («Ревность»)? Небольшой ряд этих стихотворе-

ний можно увеличить, если к ним присовокупить вполне абстрагированные от конкретных личностей раздумья: как велика может быть сила внешне не проявляемого чувства («Волненье»), что такое вообще истинная любовь («Я знаю, какова любовь»).

Эти раздумья или утверждения преподносятся читателю, хотя бы и от лица «я», адресующего их к «ты», но как некие общечеловеческие свойства. Абстрагирование от определенной личности психологического переживания, его философская интерпретация, в первую очередь, является тем общим, что объединяет таких несхожих поэтов, как Ф. Тютчев и Л. Мартынов, хотя Л. Мартынову это качество присуще в еще большей степени.

В. Кожинов считает свойством поэзии Л. Мартынова, которое сформировалось в 20-е годы как общий стилевой признак всей поэзии 20-х годов,— отсутствие песенности, «романсности», однако в первую половину 20-х годов она присутствует во многих стихах поэта, наряду с разговорностью — в других его стихах. Она отчетливо проявляется не только в подражательном «Рассмейтесь», но и в «Норд-осте», в «Застыли в полете четыре весла...», отчасти определяет поэтичность в «Алле», «Оттепели», в «Грусти» и «Нежности», в «Сонете», «Элегии» и даже в философском стихотворении «Сахар был сладок...» (с рефреном в финале).

Отказ от песенности во второй половине 20-х годов был в творчестве Л. Мартынова действительно одним из шагов формирования стиля его философской поэзии, его, как пишет В. Кожинов, «жесткой системы». «Это, так сказать, стиль закрытый, замкнутый в себе», где «конструктивность стиля выступает со всей очевидностью»[12]. Хотя вполне справедливо определение стиля Л. Мартынова как «жесткой системы», «конструктивного», что связано с выполнением важнейшей эстетической задачи в поэзии Л. Мартынова — «будить в народе дремлющие чувства», научить читателя воспринимать мир поэтически, приобщить его к процессу творчества[13],— вызывает сомнение определение В. Кожиновым этого стиля как «закрытого, замкнутого в себе»: «Он воплощает — в отличие, скажем, от зрелого стиля Заболоцкого — не полноту бытия, а четко отграниченную его сторону, аспект, сектор»[14]. Трудно, правда, понять, что имеется в виду, не очень ясно, как может в стиле поэзии воплощаться «полнота бытия» и какими мерками это измеряется. Кру́гом тем? Он у Мартынова не уже, скорее,— шире, чем у Заболоцкого. Гаммой чувств? И здесь сомнительно: она очень обширна.

---

[12] Кожинов В. В. Указ. соч., с. 436—437.

[13] Подробнее об этом: Соколова Н. А. Ассоциация и аллегория в поэтической системе Леонида Мартынова.— Филологические науки, 1976, № 1.

[14] Кожинов В. В. Указ. соч., с. 436.

В творчестве Мартынова раскрывается огромный мир в разнообразных проявлениях и превращениях, движущийся к совершенству, подвластный могучему разуму человека — творца. Одним из самых великих проявлений творчества, изменяющего мир, у Мартынова выступает поэзия, открывающая человечеству непознанные области мира, делающая людей богаче, добрее, сильнее,— оптимистическая концепция мира и человека, отнюдь не «сектор», а цельный взгляд на мир. Пожалуй, ничто так верно не определит представления Мартынова о мире и человеке, как понятие цельности, гармонического единства. Исследователи поэзии Мартынова (В. Дементьев, А. Урбан, К. Шилова и др.) в своих работах во многом раскрыли эту цельность, как и эволюцию художественных представлений поэта, которая в данной работе привлекается лишь отчасти в связи с определением особенностей жанровой формы.

Так, если вообще в поэзии Мартынова стихотворений о любви, тем более стихотворений песенных, романсных, крайне мало, то в его поэзии 20-х годов они—значительная ее часть: больше четверти всех стихов при этом так или иначе отражают взаимоотношения лирического героя и женщины, причем каждое из них — проявление конкретного чувства к конкретной женщине. Вероятно, имела значение и молодость поэта, но во всяком случае никак не скажешь о неинтимности поэтического сознания Мартынова первой половины 20-х годов, если тогда были написаны «Элегия», «Нежность», «Оттепель», «Грусть».

После 1925 года таких стихов вообще нет, лишь последнее произведение из написанных в 20-е годы «Река Тишина» (1929 г.) — о любви, оно создано в новой для Мартынова манере: диалог с самим собой, столкновение противоречивых чувств и воспоминаний. Стихотворение аллегорично, в нем символичны образы и самой темной реки Тишины «у метели в плену», и ночи ледостава, и переправы, снежных сумерек, дотлевающих поленьев в печи, которые уже не согреют, и воспоминаний «о более теплых ночах», и огней, и низин, и высот. Аллегория связана с основной темой творчества Л. Мартынова 20-х годов — рождения нового мира, нового человека, новых чувств.

В первую половину 20-х годов у Мартынова аллегорических стихов немного, по мере развития его творчества их становится все больше, к концу 20-х годов почти все стихотворения аллегоричны, аллегорический образ усложняется, аллегория меняет свою форму, становится более разомкнутой — обобщается целый круг однотипных явлений. Так, в стихотворении «Ты меня смешишь и раздражаешь...», по мнению В. Дементьева, «поэт ведет личный, трудный разговор с каким-то близким ему человеком, вероятно, женщиной...»[15], однако думается, что «ты»

[15] Дементьев В. Указ. соч., с. 59.

в этом стихотворении — это и какой-то круг людей с ограниченными представлениями о Сибири, и столица, и даже Европа с ее оценками России и русского человека:

Ты меня смешишь и раздражаешь:
С гордо поднятою головой
Ты меня, как встарь, воображаешь
Дикарем в папахе меховой.
Что ты знаешь? Нега льда и снега,
Много бога, вьюга, банный пар,
Печь, телега, иго печенега,
Реки млека, жар еловых чар.

Вот и сон ты видишь нехороший,
Будто я склоняюсь над тобой
Как над незабудкой переросшей,
Над фиалкой тускло-голубой.
Это ты осталась и поныне
Той, которою была и встарь.
Видно, это ты уже пустыня,
Та, в которой я уж не дикарь!

Этот тип аллегории возникает в творчестве Мартынова во второй половине 20-х годов и утверждается как основной. Философичность, выраженная в аллегорической форме,— наиболее индивидуальное проявление ее у Л. Мартынова.

Если в начале 20-х годов поэт создал декларативное и во многом подражательное «Мы — футуристы невольные...», и оно было чуть ли не единственным произведением о поэзии, то во второй половине 20-х годов стихов о поэте и поэзии значительно больше: в последнем собрании сочинений их пять, среди них широко известные «Голый странник», «Писатель слов и сочинитель фраз...» и «Скоморох».

«Скомороха» можно считать решением проблемы искусства в творчестве Мартынова 20-х годов. Задача искусства здесь представлена в самом общем плане и в то же время глубоко и своеобразно. От «Скомороха» — прямой путь к «Прохожему», зовущему в Лукоморье искусства. Его не слышат, не понимают, но флейта пробуждает «дремлющие чувства». Образ творца предельно обобщен. Способность его влиять на людей, приобретать над ними власть превратится в поздней лирике Л. Мартынова в умение «видеть грядущее въявь», открывать «и глубь, и высь», расширять горизонты. В представлениях о поэтическом творчестве будет все возрастать убежденность в могуществе искусства менять мир. Уже в «Скоморохе» Мартынову не нужны пояснения типа: мы — это «все, кто живем сейчас». Здесь «ты» выступает в самом общем выражении, хотя и ограничено рамками словесного искусства. Все стихотворение строится на контрастном противопоставлении «великана» — творца и «их», тех, кто «на площади», с объединением его и их в конце произведения.

Есть на земле высóкое исскуство
Будить в народе дремлющие чувства,
Не требуя даров и предпочтенья,
Чтоб слушали тебя не из почтенья,
Чтоб, слышав раз, прослушали и снова,
Чтоб ни одно не позабыли слово,
Чтобы в душе — не на руках! — носили.

Ты о такой мечтал словесной силе?
. . . . . .
Пускай тебя за скомороха примут,
Пускай тебя на смех они подымут,
Пусть принимают за канатоходца,—
Употреби высокое искусство —
Будить и в них их дремлющее чувство.
И если у тебя оно найдется,
Так и у них, наверное, проснется!

Публицистичность «Скомороха» и в прямых обращениях, и в повелительной форме высказывания, в речевых формах с повторяющимися «пускай», «пусть», в восклицательных интонациях.

Рассматривая особенности философской лирики Ф. Тютчева, Л. Щемелева пишет: «Философскому поэтическому сознанию несвойственны не только конкретная полемика с «толпой», «светом», «другими», но и самый принцип полемического отношения к миру»[16]. Вероятно, не следовало формулировать столь категорично этот закон как общий для любого типа философского поэтического сознания. Полемичность или неполемичность отношения к миру зависима от характера самого философского отношения к миру, оно может быть созерцательным, может быть действенным. Поэт может принимать законы мира и бунтовать против них, скептически смотреть на мир или умиротворенно. Как раз в этом отношении поэтическое сознание Л. Мартынова резко отличается от философского сознания Ф. Тютчева. Поэзия Л. Мартынова обнаруживает такой тип философского сознания, который включает в себя публицистический элемент, связанный с романтическим пафосом переделки мира, стало быть, и полемическое отношение к миру. Сочетание философичности с публицистичностью — одно из основных свойств поэзии Л. Мартынова, причем публицистичность возникла гораздо раньше — с самого начала 20-х годов.

Полемичность как нельзя более ярко определяет композицию стихотворения Л. Мартынова, как правило, основанную на четкой антитезе: «но», явно или неявно выраженное, организует мысль в стихотворении, причем гораздо чаще противопоставление подчеркнуто всеми поэтическими средствами. В десятках стихотворений поэта сам противительный союз, оказываясь в композиционном центре, выделяется в отдельную строку:

Но
Когда чему-то приходит срок,
Я вспоминаю вдруг:
Вот и об этом несколько строк —
Дело моих рук.
(«Начало начал»)

Или:

Но
И в пепле еще
Естество не мертво.
(«Ничего, ничего! Ручеек пересох...»)

Вплоть до утверждения:
Значит,
Нет
Никаких
**Никогда,**
Есть **когда-нибудь**
Или **когда-то**.
Это так,
Но какое-то **но**
Существует и существовало...
Знаю:
Скоро случиться должно,
Что еще **никогда** не бывало!
(«Никогда»)[17]

В форме ли аллегории, в форме ли парадокса, а в последнем случае антитеза связана с парадоксальностью всего поэтическо-

[16] Щемелева Л. М. Указ. соч., с. 96.
[17] Подчеркнуто автором. — *Н. С.*

го рассуждения, ярко выражено активное, действенное отношение поэта к миру.

В. Дементьев в своей книге о Л. Мартынове привел слова поэта, позволяющие «заглянуть» в его «творческую лабораторию»: «Я люблю эмбрионы или заготовки стихов. Я люблю их потому, что иногда в стихотворении есть теза, но нет антитезы, не говоря уже о том диалектическом отрицании отрицания, которое должно венчать стихотворение в целом. Но вот проходит какое-то время, что-то в тебе вызревает, накапливается, нарастает, и часто мелькнувшая — даже во сне! — строка придает стихотворению ту внутреннюю диалектичность, которая служит для меня синонимом законченности и завершенности» [18].

Любопытно отношение самого поэта к тому, что «должно быть» в его стихотворении: теза, антитеза, отрицание отрицания и, наконец, внутренняя диалектичность — чисто философские понятия, определяющие развитие мысли, композицию стихотворения, что как нельзя более ярко свидетельствует о философском типе поэтического сознания.

Иногда стихотворение прямо начинается с антитезы. В начале его категорическое отрицание или утверждение необычного мнения — характерные для поэтики Л. Мартынова полемичные начала:

Нет,
Тени
За людьми не гонятся!
От некоторых эти тени,
Когда к закату солнце клонится,
Бегут как будто бы в смятеньи.
(«Тени»)

В десятках стихотворений «Нет!» или «Да!» выделены в отдельные строки.

Скрытое «но» особенно подчеркнуто в «Гиперболах», где в целом ряде стихов полемическая мысль мастерски концентрируется в гиперболическом образе. Сталкивая очень маленькое и огромное так, что малое совершенно убедительно приобретает черты огромности («Капля крови»), на едва уловимое перенося качества мощного («Волненье»), а на самое простое — свойства бесконечно сложного («Творчество»), поэт достигает особенно яркого художественного эффекта в концовках, где создается образ «еле ощутимого урагана в области сердечного волненья», или слова, блещущего, точно «капля крови — тяжелей земного шара», или искусства, «очень несложного», «как — попросту — солнце, как просто звезда!».

Полемическая мысль в парадоксальной гиперболе концовки

[18] Цит. по кн.: Дементьев В. Леонид Мартынов, с. 274—275.

заострена, либо в начале стихотворения производит впечатление полной неожиданности, когда поэт заявляет, например: «Со смерти все и начинается...», а затем, в силу логизирующей, дидактической особенности поэзии Л. Мартынова, доказывается правомерность парадокса:

Со смерти
Все и начинается,
И выясняется тогда,
Кто дружен с кем, кто с кем не знается
И кем земля твоя горда.
И все яснее освещается,
Кто прав, кто — прах, кто — раб, кто — знать....
А если смертью все кончается,
То нечего и начинать!

Полемичность стихов Л. Мартынова вытекает из активности авторской позиции, лирика Л. Мартынова поэтому очень личностна, хотя чувства подаются как общая норма для типа человека, в котором воплощен нравственный идеал поэта. В этом смысле они тоже — определенный общечеловеческий итог, хотя само «я» в стихотворении обыкновенно является их носителем.

Личностная форма высказывания в некоторых стихах чрезвычайно усилена: в небольшом стихотворении «Стикс» с местоимением «я» мы встречаемся 9 раз, в стихотворении «Свобода» — 10 раз, а в стихотворении «Мне кажется, что я воскрес...», состоящем всего из одиннадцати строк,— одиннадцать «я».

Стихотворение это открывает цикл «Седьмое чувство», оно особенно важно для поэта; чувство могущества личности, внутренней свободы ее, ощущение человеком способности творить чудеса и является этим «седьмым чувством». Стихотворение «Свобода» с 10-ю «я» завершает цикл «Первородство» и всю книгу с таким названием, и это тоже подчеркивает личностную природу всего выраженного в книге.

И. Ю. Подгаецкая в статье «Стилевые формы общения с массовой аудиторией» обращает внимание на особенности публицистических форм поэзии, которые «...в равной мере присущи и Элюару и Марсенаку, Вознесенскому и Мартынову, и многим современным гражданским поэтам» [19], проявляющиеся, в частности, в повторах: «я знаю», «я верю», «я хочу» и т. п. И связывает это с традицией В. Маяковского.

«Очевидно, что эти повторы — не художественный просчет, но действенный прием, реализующий общее для этих поэтов намерение активно воздействовать на читателя» [20]. «У Маяков-

---

[19] Подгаецкая И. Ю. Стилевые формы общения с массовой аудиторией.— В кн.: Теория литературных стилей. Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. М.: Наука, 1978, с. 184.

[20] Там же.

ского,— пишет далее И. Ю. Подгаецкая,— «я хочу», «я верю», «я знаю» преобразуют риторическое содержание в лирическое переживание, делают афоризм, лозунг лирическим высказыванием... придают утверждаемым идеям характер лирической исповеди»[21].

Безусловно соглашаясь с общей мыслью о публицистичности подобных форм в поэзии Л. Мартынова и об огромном значении традиции Маяковского для него, о чем сам он писал неоднократно, все же необходимо подчеркнуть своеобразие самого «я» в стихах Л. Мартынова: его обобщенность, которая преобразует высказывание не в плане лирической исповеди, а в плане философского раздумья или вывода.

Стихам Л. Мартынова со всей их метафоричностью, гиперболичностью, аллегоричностью, парадоксами, каламбурами, богатством интонаций присуща слабая изобразительность, что еще раз подтверждает: это поэт мысли, мастер поэтического рассуждения. Как бы ни была интерпретирована картина в философском стихотворении Ф. Тютчева, Н. Заболоцкого или А. Твардовского, она есть, эта картина, во всей полноте живописных деталей. Если с этой точки зрения взглянуть на стихи Л. Мартынова, особенно на его поздние стихи, то можно увидеть, что, например, в сборнике «Гиперболы» (1972 г.) около половины стихов не содержат картины, развернутого пластичного образа, в них нет даже отдельных картин и деталей пластичных образов. Образность в этих стихах возникает на иной основе: парадокс или каламбур, внутренняя форма слова или синонимичность, в особенности глагольная, создают суггестивность поэтического рассуждения:

Свои стихи
Я узнаю
В иных стихах, что нынче пишут.
Тут все понятно: я пою,
Другие эту песню слышат.
Сливаются их голоса
С моим почти в единый голос.
Но только вот в чем чудеса:
Утратив молодость, веселость,
Устав пророчить горячо,
Я говорю все тише, тише.
И все, что только лишь еще
Хочу сказать, от них я слышу.
Не дав и заикнуться мне,
Они уж возглашают это.
И то, что вижу я во сне,
Они вещают в час рассвета.

Во многих стихотворениях сборника «Гиперболы» элементы зримой картины связаны с контрастными противопоставлениями темного и светлого, черного и белого, горящего и потухшего, т. е. являются романтическими символами, соответствующими представлениям поэта об идеальном, утверждаемом им мире добра и справедливости и враждебном мире косности, мещанства, пошлости, застоя, злобы. Красота мирного труда, движения, обновления передана, например, в стихотворении «Отчиз-

[21] Подгаецкая И. Ю. Указ. соч., с. 184—185.

на» в образе блистающего дождя, противопоставленного грозным тучам.

В таких стихах «зрительный» эффект, как правило, почти отсутствует, создающийся образ символичен, а символика — одно из средств обобщения. В других стихах — образы настолько фантастичны, что только с оговорками их можно отнести к «изображениям». Например, «внутренний вид» вещей («Нутро вещей»), или — наступающие на свои отражения в мокром асфальте люди «утопают» в себе, углубляются в себя — происходит перенесение смысла слов с одного их значения на другое и таким образом — переход от реального бытового факта к размышлению, по сути далекому от этого факта, ставшему возможным при обращении к внутренней форме слова, по логике парадокса.

Всего в 11 стихотворениях из 140 всей книги «Гиперболы» развивается зримый пластичный образ, картина с цветом хотя бы из нескольких строк — лишь в 6 стихотворениях сборника, причем лишь в 2 цвет играет определяющую роль, в одном из них образность возникает от столкновений качественного и относительного значений прилагательного «вишневый», в другом — перенесение естественно возникающих при различном освещении оттенков на свойство самого предмета менять цвета:

Белый полушубок в мире снежных крыш,
Делается синим он под вечера,
Красный полушубок — ночью у костра,
Чтобы под луною серебром блистать!

Хотя цвет здесь и зависим от света, свет не является романтическим символом, что у Мартынова бывает редко.

Две трети стихотворений сборника «Гиперболы» вообще не содержат никакой цветовой характеристики. Там, где она есть,— это в подавляющем большинстве символические контрасты: светлое во всех его разновидностях (белое, бледное, серебристое, блестящее, сверкающее) будет связано с положительной характеристикой и противопоставлено темному (черному, серому как недостаточно светлому, седому в том же значении). Большинство других цветовых эпитетов включено в эту систему контрастов.

Конкретные обозначения цвета, не связанные с символикой, крайне редки. Вообще цвет играет в поэтической системе Л. Мартынова незначительную роль, во всяком случае куда меньшую, чем свет, являющийся романтическим символом. Употребление цветового эпитета, во-первых, редко, во-вторых, как правило, переосмысленно. Это тем более обращает на себя внимание, что Л. Мартынов в молодости сам занимался живописью, много общался с художниками, затем писал о них.

как в прозе своей, так и в стихах, однако поэтом-живописцем не стал.

Итак, особенности философской поэзии Л. Мартынова формируются в течение первого десятилетия его творчества, в основном к концу 20-х годов они уже довольно отчетливо выражены. Общая для философской поэзии интерпретация поэтического материала, абстрагирование от конкретной личности психологического переживания проявляются в творчестве Л. Мартынова в обращении к четкой системе романтических символов — противопоставлений, в слабой изобразительности — зрительности, особенно цветовой. По мере развития его творчества усиливается «неинтимность» его поэзии, почти исчезает любовная лирика, поэт отказывается от песенности, романсности, которая была в его ранних стихах, повышается роль аллегории и парадокса. Особым свойством философичности поэзии Л. Мартынова следует считать ее активное выражение в публицистических и полемических формах, ее подчеркнутую личностность при предельной обобщенности лирического героя.

*Е. И. МАРКОВА*

# ПОТЕШНЫЙ МИР ПЕТРА И ЖАНРОВЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА

«Веселый талант»[1],— так охарактеризовал природу дарования Алексея Толстого Максим Горький. Вопрос об изучении творчества А. Толстого в аспекте проблемы комического не только не решен, но и не поставлен должным образом в литературоведении[2]. Решение его уточнит представление о специфике толстовского почерка и позволит определить своеобразие жанровых структур его произведения. Вне изучения смехового аспекта творчества А. Толстого нельзя вплотную подойти к пониманию писателем философии истории. Цель данной статьи: поставить проблему и наметить пути ее предварительной разработки. Остановимся на романе «Петр Первый». Смех романа сложен и в своей эмоциональной, и в своей идеологической сути, следует отметить определенную градацию смеха. Выделим пока карнавальный смех. Существование карнавала на Руси уже не вызывает спора[3]. Указывалось в литературе и то, что петровская Русь не миновала карнавализации[4]. Суть петровского карнавала была понята и отражена Алексеем Толстым. Но роман под данным углом зрения еще не рассматривался.

Предметом анализа являются первые четыре главы первого тома — главы, рисующие жизнь Петра до момента получения официальной власти.

Все исследователи, противопоставляя Софью и Петра, имеют в виду Петра-царя «состоявшегося». Вопрос же заключается в следующем: как он «состоялся», почему Софья была вынуждена уступить ему трон.

---

[1] Горький М. Собрание сочинений в тридцати томах.— М.: Гослитиздат, 1954, т. 30, с. 279.

[2] Рождественская И. С., Ходюк А. Г. А. Н. Толстой. Семинарий.— М., 1962, с. 112.

[3] Белкин А. А. Русские скоморохи.— М.: Наука, 1975, с. 5.

[4] Лихачев Д. С. Бунт «кромешного» мира.— Сб.: Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I (5). Тарту, 1974, с. 118. Здесь же: Успенский Б. А. Historia sub specil simiotical, с. 120.

«Москва есть Третий Рим» — вот идея боярства. Бояре не видят и не желают видеть, что остался только знак ее, «плоть» исчезла. Смерть царя Федора Алексеевича закрывает историю Третьего Рима; царство Софьи — попытка гальванизировать умерший организм. Рецепции античности указывают на вывод писателя. «Федор Алексеевич невнятно, одним дуновением произносил по-латыни вирши. Лекарю почудился в царском шепоте стих Овидия...»[5]. Царь Федор умирает со стихами певца Золотого века на устах. Данная параллель с Римом не случайна и не единична.

Золотому веку российской государственности соответствует в романе «золотой» дом несостоявшегося идеолога Василия Голицына. «Жарко блестели, от крыши до земли, обитые медью стены дома... сквозные золоченые ворота... выложенный цветными плитами широкий двор...» (77). В «медно сияющем доме» «стены обиты золотой кожей, ...на сводчатом потолке — расписанная золотом, серебром и лазурью небесная сфера» (77—78). Сияющий дом как высший символ богатства Золотого века Третьего Рима, Голицын с его идеями, уходящими в будущее, как высший представитель духовного развития Москвы. Иностранец де Невилль дал ему лапидарно исчерпывающую характеристику: «Мнится — слышу философа древности» (79).

Мнится здесь — синоним сна. Жизнь Василия и Софьи постоянно автором демонстрируется как бы сквозь призму сна, неуклонно подводя к выводу: «...умирающая тишина во дворце. Как сон из памяти — уходила власть, уходила жизнь» (174). Правление Софьи под знаком сна — смерти, отсюда: любовь Голицына и правительницы — не любовь; и Крымский поход — не война. «Стольники Борис Долгорукий и Юрий Щербатый, невмочь уклониться от похода, одели ратников в черное платье и сами на вороных конях, все в черном, как из могил восставшие, прибыли к войску,— напугали всех до полусмерти» (96). Крах правительницы Софьи знаменует гибель старой эпохи.

Новый царь несет новую эпоху, антитетичную Третьему Риму. «Народа такого дикого сыскать можно разве в Африке. <...> Говорил он (Лефорт.— *Е. М.*) такие слова смело, не боясь, что Петр вступится за Третий Рим...» (178).

Знаком жизни — смехом отмечен в романе Петр. Не случайно двоюродный брат Василия Голицына Борис Голицын читает по-латыни стихи другого певца Золотого века Вергилия: «Прославим богов, щедро наполняющих вином кубки и сердце — весельем, и душу — сладкой пищей...» (116). Так в смехе хоронит Петр старый мир. Его новый мир рождается в смехе.

Сведем воедино разбросанные в тексте замечания и харак-

[5] Толстой А. Петр Первый.— Собрание сочинений в десяти томах. М.: ГИХЛ, 1959, с. 20. В дальнейшем цитирую по этому изданию, указывая в тексте в скобках страницу.

теристики, относящиеся к миру юного царя. Как уже сказано, с самого начала мир Петра антитетичен миру Софьи. Чем взрослее непризнанный государь, тем четче обрисовываются контуры его мира: в государстве официальном прорастает неофициальное государство. Налицо карнавальное удвоение мира[6]. Но и мать, царица Наталья Кирилловна, и ближние бояре Нарышкины не вхожи в этот мир. Поскольку их мир равен миру Софьи, суть разногласий только в вопросе о власти. Стало быть, мир Петра антитетичен миру русской государственности в целом.

Мир Петра — потешное государство, выбор определения сразу указывает на его смеховую, игровую природу. У потешного государства, как у всякого другого, есть свой центр. Прообразом этого центра явилась «потешная крепостца» (68). Впоследствии ее переделали и «наименовали стольный город Прешпург» (105). (Прешпург — потешный аналог Петербурга). Прешпург родился в игре и становление его идет через игру и смех. Светскому центру соответствует центр духовный. Дом Лефорта стал прибежищем «пьяного синклита» (116), который получил название «сумасброднейшего и всепьянейшего собора» (117). Не случаен выбор помещения. Дом на иной земле — не московской. Религия, как и положено в карнавале, не равна государственной, а, напротив, высмеивает последнюю.

Потешный город укреплен, чем указывается его отношение к официальному государству как недружелюбному. Все изначально чревато войной. «...Стены расширены, укреплены сваями, снаружи выкопаны глубокие рвы, на углах подняты крепкие башни с бойницами» (103). Отделение потешного государства от официального отмечено потешной геральдикой. «На главной башне, над воротами, играли куранты на колоколах» (103). Так начался отсчет нового времени — Петровского. Есть и свой «особенный флаг — в три полотнища, белое, синее и красное» (143—144). Потешное государство предполагает свою систему учреждений, замкнутую пока в одном Потешном приказе (106). Приказ издает указы, порой, явно не потешного характера: «Указы соседним помещикам, чтобы ставили корм,— везли на верфь хлеб, птицу, мясо» (143). Установление экономического подчинения в официальном государстве — уже претензия на будущее закрепление своей власти в этом мире. «Помещики с перепугу везли» (143). Данная реакция — уже реакция на власть, могущую быть признанной. Помимо указов, в архиве потешного государства: счета, переписка.

Оплот государства — потешные войска. В крепостце служили потешные мужики «в широких немецких шляпах. Велено им

---

[6] См. о карнавальном мире: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Возрождения.— М.: Художественная литература, 1965.

было также держать во рту трубки с табаком» (68). А. Толстой показал, что мужики у Петра в чужеземном платье ходят еще до знакомства царя с Лефортом. Обвинения А. Толстого в преувеличении иноземного влияния на Петра стали общим местом. А. Толстой, разумеется, пишет об иноземном влиянии на Петра в собственном смысле этого слова. Но чаще акцентирование чужеземного элемента имеет иной смысл. Антитетичность потешного государства предполагает и иную форму у солдат. «Изменение внешности участников игр ставило их вне сложившихся ... норм поведения»[7]. Форма антистрелецкая, логическое ее завершение — трубка. Курение в официальном мире воспринимается как акция бесовская. Уже во внешнем облике потешных закреплено непризнание официального мира, его посрамление.

Количественно войско растет: «три десятка» потешных мужиков (70) сменяют солдаты, «человек триста» (84), к моменту решающего столкновения с Софьей их «тысячи три..., если не более...» (157). Они составляют два батальона — Преображенский и Семеновский. В минуту опасности «потешным войскам прибавили кормовых, выдали новые кушаки и рукавицы...» (162). В отличие от государственных войск, они не на шутку обучены и готовы вступить в нешуточный бой. Стадии развития потешного войска ознаменованы изменением оружия: мушкетики, топорики заменяются заряженным порохом оружием; дубовая пушка, стрелявшая пареной репой или яблоками, заряжается деревянными ядрами, потом на смену ей приходит чугунная пушка с настоящим смертоносным зарядом.

Первичная реакция на потешных в официальном мире: «видом — не русские...» (84). В карнавальной транскрипции романа это означает их законченную отличительность, нетождественность с официальным войском. Потешное государство имеет и свои ремесла: «...строгали, точили, сколачивали, смолили небольшие модели галер и кораблей, оснащивали, шили паруса, резали украшения» (111). Хотя культурные учреждения потешного государства не названы, но ориентация на свою культуру наличествует: «русские учились арифметике и геометрии» (111). Соответственна и учебная библиотека: «воз латинских книг, чертежей, листов, оттиснутых с меди, картин, изображающих города, верфи, корабли и морские сражения» (115). И ремесла, и науки опять-таки не характерны для государства официального.

Потешный мир есть аналог мира будущего, поэтому он хорошо видит перспективу. Российскому государству необходимо море. Выбор наук и ремесел продиктован именно этой задачей. Вначале появляется смеховой вариант осуществления данной

---

[7] Чичеров В. И. Зимний период русского земледельческого календаря. М., 1957, с. 194.— Цит. по кн.: Белкин А. А. Русские скоморохи, с. 137.

мечты. «...В Крестовой палате поставили чан на две тысячи ведер — пускать кораблики, паруса надувают мехами, палят из пушечек настоящим порохом. Трон прожгли, окно разбили» (113). Старый мир не в состоянии решить жизненно важную задачу, отсюда его посрамление. Низвергнуты в смехе главные символы: сакральный — Крестовая палата, высший государственный — трон.

Осмеяние всегда имеет положительный полюс: «окно разбили» — намек на будущее: «в Европу прорубил окно». Стремясь воплотить мечту в действительность, аналогом моря сделали Переяславское озеро, на котором построили потешную верфь. Модели корабликов сменяют корабли. Всего за время существования потешного государства было построено четыре парусника (в допетровскую Русь был построен один корабль, и тот сгнил). Название третьего корабля, украшенного потешной эмблемой — «золоченой морской девкой»,— «Стольный град Прешпург» (142). В названии потешный мир как бы удвоен и узаконен. Хотя на «море» не предполагаются битвы, опять-таки проецируется будущее: флот воспринимается Петром как военный. «Новорубленная изба» (143), в которой живет юный царь, аналог штаба флотилии. В государстве своя иерархическая лестница: от солдата — до генерала; от матроса — до адмирала; от ремесленников — до инженеров; от писца — до советника; от шута — до князь-папы. Новое государство предполагает наличие как нового типа человека, так и нового типа взаимоотношений между людьми. Новые люди входят в мир Петра через смех, оцениваются через смех, и жизнь в смехе присуща им до последних страниц произведения.

Характерная особенность образов новых людей — «незавершенность»[8]. Вне ее невозможны ни амбивалентность образа, ни его положительное развитие. В первую очередь рассмотрим в аспекте поставленной проблемы образ Алексашки Меньшикова. Карнавальная направленность образа отражена в самохарактеристике героя: «Все умею... Первое — петь, какие хошь, песни. На дудках играю, на рожках, на ложках. Смешить могу, сколько раз люди лопались, вот как насмешу. Плясать на заре начну, на заре кончу, и не вспотею...» (66). Умением (профессией) он считает то, что официально воспринимается как глумление и наказуется[9]. Данный образ не подлежит однозначной трактовке. «Плут Данилыч»,— так охарактеризован Меньшиков еще Пушкиным («Арап Петра Великого»). «Меньшиков — плут»,— так ругательски трактуют образ многие исследова-

---

[8] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского.— М.: Советский писатель, 1963, с. 136.

[9] Белкин А. А. Цит. соч., с. 47—49.

тели[10]. Думается, что «плут» у Пушкина не столько моральная оценка (хотя несомненно ее наличие), сколько социальная, причем имеющая свое закрепление в литературе. Алексашка у А. Толстого — русский вариант образа плута, пикаро. Поскольку ему необходимо выжить в жестоком мире, то, подобно Ласаро («архетип» образа плута[11]), Алексашка «никаких моральных или социальных суждений себе не позволяет»[12]. Как и у классического плута, вехи его пути обозначены сменой хозяев: отец — пирожник Заяц — Лефорт — Петр. Плут всегда оппозиционен государству, но в своей оппозиции он деградирует:[13] обманом обман поправ. Новое время трансформирует образ плута. Это возможно, поскольку есть положительная — карнавальная — основа в самом образе. В пути Алексашки есть перерыв. Убежав от Зайца, они с Алешкой начинают вести скоморошескую жизнь. Скоморох, как показал в своем исследовании А. А. Белкин,— носитель карнавального начала на Руси[14]. Песни, пляски, вождение медведя — типичное занятие скоморохов[15]. Из всех этих компонентов складывается в данный момент жизнь Алексашки и его друга. Поскольку эта жизнь запрещена официально[16], то пребывание в ней героев книги означает начало еще не осознанного конфликта с властями. Данную оппозицию следует рассматривать как положительную, так как ее смеховая амбивалентная суть несомненна.

Возрождающий полюс амбивалентного образа и определяет новый статус героя. Контакт с Петром у Алексашки наметился через смех. «Один, синеглазый, наглый, выскочил и с приговором: «Ай, дуду-дуду-дуду»,— пошел вприсядку, отбивая подковками дробь, щелкая ладонями по песку, с перевертом, с подлетом, завертелся юлой: «И-эх-ты!» — Ай да Алексашка!» (91).

Следует подчеркнуть, что если реалии потешного мира почерпнуты А. Толстым из исторических книг, то далее, поняв карнавальный смысл документа, писатель изображает мир, сообразуясь с карнавальной природой потешного государства. Введение Алексашки в мир Петра через смех свидетельствует о намеренном изображении эпизода в карнавальном ключе. «Дописывание истории» идет по линии выявления карнавальности каждого из персонажей и карнавальной атмосферы потешного мира в целом. В потешном государстве веселое отрицание Алексашкой старого обрело свою социальную и полити-

---

[10] См., например: Мессер Р. Советская историческая проза.— Л.: Советский писатель, 1955, с. 126.

[11] Томашевский Н. Плутовской роман.— В сб.: Плутовской роман. М.: Художественная литература, 1975, с. 14.

[12] Там же, с. 12.

[13] Там же, с. 13.

[14] Белкин А. А. Цит. соч., с. 9.

[15] Там же, с. 116.

[16] Там же, с. 47—49.

ческую направленность. Во всепьянейшем соборе Алексашка исполняет роль бога Бахуса. «...Во всем безобразии, сажали на бочку с пивом, и он пел такие песни, что у всех кишки лопали со смеху» (116). В функции бога входило как посрамление официального мира в целом, так и осмеяние отдельных его представителей в частности. Карнавальное смещение оппозиции низа/верха налицо:[17] уличный мальчишка, сын конюха, возведен на пьедестал бога. Но смех Алексашки несет и положительное начало. Вместе с Петром он творит новый мир. «Поначалу все думали, что быть ему царским шутом. Но он метил выше: все — шуточки, прибауточки, но иной раз соберутся генералы, инженеры, думают, как сделать то-то или то-то... Алексашка уже тянется из-за чьего-нибудь плеча и — скороговоркой, чтобы не прогнали: «Так это же надо вот как делать — проще простого» (106).

Следовательно, этот образ отражает еще одну оппозицию: шут/учитель. (Шут здесь не в карнавальном понимании этого образа. Шуты, шутихи есть у бояр, у Софьи, но им не присуща амбивалентная сущность: их дело — простое возбуждение смеха у своего покровителя. Так, в старых мерках, и воспринимался поначалу Алексашка.)

Важную роль в системе образов новых людей играет образ Никиты Зотова. Первоначально образ воспринимается абсолютно в системе официального мира. «Благообразное лицо с мягкими губами и кудрявой бородой запрокинуто от истовости. Благостный человек — и говорить нечего» (67). Не случайно царица определяет его учителем к своему сыну. Никиту отправляет Наталья Кирилловна в потешный мир в качестве посланца своего мира. Посол в потешном государстве обращен в пленника: «привязывали к дереву» (83). Роль пленника импонирует герою: «...Петр приказывал ставить перед ним штоф водки. Так понемногу Зотов стал привыкать к чарочке и уж, бывало, сам просился в плен под березу» (83). Береза осмысляется как пограничный столб, который разделял миры. Поскольку береза — образ сакральный, то отмечаем, что осмеяние в романе распространяется на все атрибуты старого мира. Из благообразного «Никита превратился в «самого горчайшего» (116). Возможность превращения заложена в первоначальной характеристике, свидетельствующей о незавершенности, противоречивости образа. «Благостный человек... но уж больно светел, легок духом» (67).

Итак, основная суть трансформации верха/низа: благостный/горчайший. Уточним характер этого смещения. В мире Петра он тоже выполняет функции посла: «великий посол с великим

---

[17] См.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле... Оппозицию верх/низ исследователь рассматривает как типично карнавальную.

виватом от еллинского бога Бахуса...» (90). Затем функция посла приобрела духовную сущность: посол бога на земле — архипастырь. «Петр велел называть Зотова всепьянейшим папой, архижрецом бога Бахуса...» (117). Итак, оппозиция верха/низа означает оппозицию учитель/шут. Учитель в транскрипции старого мира — догматик; шут в карнавальной транскрипции — веселый мудрец. В потешной проповеди Никита отрицает официальную мудрость.

Сопоставив образы Алексашки и Никиты, видим, что мир Петра подчеркнуто антитетичен официальному: бывший шут обретает права учителя; учитель низводится до шута. Новые роли Никиты подчеркнуты новым платьем. «Великий посол от еллинского бога Бахуса» приезжает к Лефорту в наряде скомороха [18]: «надел он на себя вывернутую заячью шубу, на голову — мочалу, поверх венок из банного веника, в руки взял чашу» (89). У Никиты — архипастыря: «фляга с цепью — на шею» (116). Фляга на шее — антитеза креста. Первый костюм «наизнанку» высмеивал мир вообще, второй имеет идеологическую подкладку с четким адресом: осмеянию подлежит официальная церковь, поддерживающая правление Софьи. Обыграна сама церковная обрядность. «За столом на высоком стуле сидел Никита Зотов, в бумажной короне, в руках держал трубку и гусиное яйцо. ...И архипастырь с важностью благословил его (Петра.— *Е. М.*) на питье трубкой и яйцом» (117). Костюм, обстановка, собственно ритуал и его направленность несут дух веселого отрицания. Кукуй дал толчок смеху Петра, но подлинный стимул его — русская действительность, жаждущая обновления; носители смеха в первую очередь — русские люди, причем «главными весельчаками» оказываются представители народа.

Исследование романа на уровне карнавала проливает новый свет на проблему: Петр и народ. Одна из самых дискуссионных проблем первоначально решалась негативно (народа в романе нет!), впоследствии взгляд исследователей претерпел эволюцию [19]. Но и до последнего времени положительное решение вопроса принимается с оговорками: «нет образа угнетенного крестьянина, равноценного в художественном отношении хотя бы образу боярина Буйносова или купца Бровкина, не говоря уж о таком шедевре, как образ самого Петра» [20]. Не касаясь проблемы во всем объеме, заметим, А. Толстой не ставил задачу создания исполинского образа крестьянина. К проблеме народа он подошел с другой стороны. Писатель отразил народный дух,

---

[18] Белкин А. А. Цит. соч., с. 130—131.

[19] См. разбор различных точек зрения в «Семинарии» И. С. Рождественской, А. Г. Ходюка.— Цит. соч., с. 43, 88—91.

[20] Андреев Ю. А. Русский советский исторический роман. 20—30 годы.— М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1962, с. 113.

народное миропонимание и показал ориентацию Петра на прогрессивное начало этого миропонимания.

Как ни парадоксально, но в известном смысле Петр вернулся назад: в его эпоху обрели права гражданства празднества, которые изгонялись до него государством и церковью, в частности, указами его отца [21].

Возвращение назад стало реабилитацией творческой сути народного смеха, который явился одним из краеугольных камней фундамента потешного государства.

Крымский поход показал наиболее дальновидным боярам полную несостоятельность правительства Софьи. Взоры их остановились на Петре. Поняв суть потешных игр, они увидели, что Петр — не шахматная фигура в дворцовой игре, а царь с определенными перспективами, и стали готовить почву для нового переворота.

Образы дальновидных бояр прочитываются в карнавальной транскрипции романа. «Борис Алексеевич был богат и силен, ума — особенной остроты, ученостью не уступал двоюродному брату, но нравом — невоздержан к питию и более всего полюбил забавную и веселую компанию» (115). Даже «зубы его, засмеешься: до того белы, веселы» (115). Активный участник всех забав, Борис Голицын указывал и дело: потешная верфь, начиная с идеи постройки, «дара» проектов и переводчиков и кончая ее постройкой,— заслуга веселого боярина.

В числе союзников Петра оказался и Федор Юрьевич Ромодановский. В анализируемых главах образ его еще не разработан, но намеки на его карнавальную суть есть. «Бороду недавно обрил» (122). Данная черта портрета не случайна. Указом царя Алексея брадобритие запрещалось [22]. В игровом действе Петра Ромодановский прозрел серьезную программу государственного управления. «Потеха, баловство... Верно... Но и потеха бывает разумная... Немцы, голландцы, мастера, корабельщики, офицеры,— дело знают... Два полка — Семеновский, Преображенский — не нашим чета стрельцам. Купцов иноземных нам не надо, а без иноземцев не обойтись... Заводить у себя железное дело, полотняное, кожевенное, стекольное... Мельницы ставить под лесопилки, как на Кукуе. Заводить флот — вот что надо» (122—123). И внешний облик, и речь Ромодановского в боярской Думе — знак его начальной оппозиции.

Заключает образы бояр образ князя Василия Волкова. Вначале это — типичный исполнитель. Постепенно он становится защитником дела Петра. Вот как он ведет себя в лагере Софьи: «...Сердце ярилось: пытай, на — пытай, ничего не скажу... Кинься

[21] Грамота в Белгород с текстом «первого» царского указа 1648 г. См. текст в кн.: Белкин А. А. Цит. соч., с. 176, 177.

[22] Грамота в Шую с текстом «второго» царского указа 1648 г. См. текст в кн.: Белкин А. А. Цит. соч., с. 180.

сейчас Шакловитый с ножом,— ремни резать из спины,— нагло бы, весело взглянул ему в глаза. И Волков поднял голову, стал глядеть нагло и весело» (165).

Анализ данных образов, во-первых, опровергает мнение, что по Толстому защитники Петра — одни иноземцы; во-вторых, еще раз подчеркивает крах политики Софьи, с одной стороны, и мудрость веселого государства Петра — с другой. Новым людям необходим новый тип взаимоотношений. Этот тип карнавален: «...На карнавале все считались равными. Здесь — на карнавальной площади — господствовала особая форма вольного фамильярного контакта между людьми, разделенными в обычной жизни непреодолимыми барьерами сословного, имущественного, служебного, семейного и возрастного преклонения...»[23]. Потешный мир снимает официальную иерархию. Разумеется, понятие равенства в данном случае относительно. Петр и его офицеры могут позволить жестокость по отношению к солдатам, те ответить тем же не могут. Это следствие того, что, опираясь на народную основу, карнавал возрожден сверху — царем. Его свобода — это отмена родовой иерархии. Рядом с боярином Борисом Голицыным — корабельный мастер; на советах рядом с генералами — Алексашка; бывший холоп Алешка Бровкин на равных со своим бывшим господином, князем Василием Волковым.

Пиковой точкой фамильярного контакта является «игра в царя». Исследователь замечает: «...Загадкой пребывает «игра в царя» законных обладателей Московского престола. Известно, как Иван IV и Петр I затейным воровским обычаем заводили царей. Как в увлечении игрой московский грозный царь обращался в «Ивашку Московского», а всероссийский император писался «рабом и холопом»[24]. Психологические корни игры в последовательности Петра: не принимаю официальное государство, стало быть, не приемлю официального монарха в его узаконенной нормативности. Софья, наоборот, стремилась закрепить в своем облике эту нормативность. «Софья... понимает державный чин. Под ногами, чтобы быть выше, скамеечка. Лик покойный, ладони сложены на груди, и руки, и грудь, плечи, уши, венец жарко пылают камнями. Будто — сама владычица Казанская стоит под шатром...» (155—156). В сознании бояр выработался определенный стереотип царя: «Отцы и деды нерушимой стеной стояли вокруг царя, оберегали, чтоб пылинка али муха не села на его миропомазанное величие. Без малого как бога живого водили к народу в редкие дни, блюли византийское

---

[23] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле.., с. 13.

[24] Полосин И. П. «Игра в царя». (Отголоски смуты в московском быту XVII в.) — Известия Тверского пед. ин-та, вып. 1. Тверь, 1926. Цит. по кн.: Белкин А. А. Русские скоморохи, с. 157.

древнее великолепие...» (104—105). «Живой бог» — мерило ценности внешнего облика царя.

Проследим же за масками царя Петра. Карнавальная маска,— как указывает М. М. Бахтин,— «связана с радостью смен и перевоплощений, ...с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ» [25].

«Петр...— весь в пыли, в земле, потный, как мужичонок...» (70).

«...Узнавали в длинном, вымазанном в грязи и пороховой копоти, беспокойном вьюноше — самого царя» (84).

«Петр сел на козлы» (90).

«...Сволошь! Слюшаааай!...»— Генерал багровел, как индюк, сидя на лошади. Даже Петр, теперь унтер-офицер, вытягивался, со страхом выкатывал глаза, проходя мимо него» (104).

«...Царь, в вязанном колпаке, в одних немецких портках и грязной рубашке, рысью по доскам везет тачку» (104).

Итак, оппозиции: царь как центр/царь как единица множества (его едва узнают: настолько слитен с массой!); светлый лик/грязный юноша. Царь как государь/государь, но как мужичонок; затем же: царь как государь/царь-солдат, кучер, унтер-офицер. Вживание в низкие образы полное. Отсюда реакция бояр: «С холопами, как холоп, как шпынь ненадобный, бегает по доскам, бесстыдник,— трубка во рту с мерзким зелием, еже есть табак...» (105). Логическое завершение оппозиции верх/низ: живой бог/холоп. Итак, если Алексашка облечен быть богом на земле, то, наоборот, царь в потешном государстве низвержен до холопа. Образы уравнены. Недаром и внешне Алексашка «роста почти с Петра» (106). Подобное уравнивание опять свидетельствует о народной основе потешного мира.

Корни уравнивания в трудовой сути образа царя. Маски, несмотря на их разность, имеют общий знаменатель: рисуют царя в трудовой деятельности. «То академик, то герой, То мореплаватель, то плотник, Он всеобъемлющей душой На троне вечный был работник»,— сказал о нем Пушкин. «Вечный работник» начинался в потешном государстве. Не случаен и новый контакт подданных и государя: дружеский, фамильярный. «Иоганн, не зови меня ваше помазанное величество, ...зови меня, как будто я твой друг». И Лефорт сказал: «...Мы все будем звать его — герр Петер» (85). Царь/друг — еще одна оппозиция, указывающая на новый тип царя и новый тип взаимоотношений. Жизнь потешного государства в целом носит трудовой характер. Труд в этом мире не равнозначен труду в официальном государстве. Во-первых, жизнь в труде характерна для всех членов потешного государства; во-вторых, иная направленность труда — несомненная проекция его в будущее;

---

[25] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле.., с. 46.

в-третьих, официальными властями труд потешных воспринимается как забава. Потешные же генералы и инженеры усматривали в труде-забаве амбивалентный характер: «...дайте нам год или два сроку, у царя Петра будет два батальона такого войска, что французский король или сам принц Морис Саксонский не постыдятся им командовать...» (87). Как ребенок познает жизнь через игру, так через игру, построенную по принципу дела, Петр познал основы государственной деятельности.

Второй аспект, характеризующий жизнь в потешном мире,— это бытие во смехе. Смех в потешном мире несет в себе признаки карнавального смеха, указанные М. М. Бахтиным: карнавальный смех — «праздничный смех»: он «всенароден», «универсален», «амбивалентен»[26].

Потешное государство, как и всякое другое, имеет дипломатические отношения с иностранными державами. «Ненастоящести» потешного государства тождественна «ненастоящесть» иноземного мира. Кукуйская слобода воспринимается как своеобразная квинтэссенция западного мира. Не касаясь значения Кукуя в целом, остановимся на следующем. Отличительным признаком связи двух государств является система мирных взаимоотношений, в основание которых положены трудовые и смеховые контакты.

Мирное единение наций отражает дружба Петра и Лефорта. О карнавальной сущности образа Лефорта говорит уже первая реакция Петра: «...смотрел на него, ...как на чудо,— до того это человек был ловкий, веселый, ни на кого не похожий» (74). Свидетельством, насколько стимулирует Лефорт на жизнь в смехе, является подарок Петра любезному Францу. «Кабанов поймали, на лежачих надели шлеи, впрягли в золотую низенькую карету на резных колесах... Под свист и хохот дворни в карету впихнули Никиту Зотова. Петр сел на козлы, Волков, при шпаге и в треугольной шляпе, пошел впереди, кидая кабанам морковь и репу. Конюха с боков стегали кнутами. Поехали на Кукуй» (90). Опять в смеховую стихию вводится сакральный образ: не богу, а другу приносит в жертву кабанов Петр. Карета — семейный символ: «жениховский подарок покойного Алексея Михайловича» (90). Передача ее Лефорту означает введение его в круг родных лиц.

Близости Петра и Лефорта противопоставлена отчужденность Петра и родных. Отметим, как реагирует на игры сына царица. «Никита Моисеевич, затвори-ка окошко, очень шумят...» (68). Разность миров сына и матери подчеркнута стремлением царицы изолировать свой мир от мира сына и одновременным желанием вернуть его в привычное русло жизни. Что касается ближних бояр, то их стремление к изоляции акцентировано

[26] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле.., с. 15.

через посредство пространственных образов еще более явственно. «Через мост они не переезжали, останавливались на том берегу речки... »(104). Их вывод из увиденного заключен в формуле: «Основу шатает...» (105). Первичная отчужденность официальных властителей перерастает во враждебный страх. «Ненавистью, смутным страхом зашлось сердце у Софьи. Не успели. кажется, и оглянуться,— подрос волчонок...» (117).

Чуждый мир посрамляется в потешном государстве смехом. По отношению к поучающим боярам Петр применяет потешную казнь. «...Ахнут из двенадцатифунтового единорога горохом по боярину. Захохочет, держась за живот, генерал Зоммер, смеется Лефорт, добродушно ухмыляется молчаливый Тиммерман; весь в смеющихся морщинах, как печеное яблоко, трясется низенький коренастый Картен Брандт». Выбор заряда и орудия потешны. Единорог — вид пушки. Пушка же — типичный элемент карнавальной системы[27]. Потешной казни сопутствует временная смерть боярина! «...Помертвев, повалился боярин на руки ближних дворян...» (105). Смерть как неприятие мира Петра.

Смеховым крещением посрамили князя Приимкова-Ростовского (117). Смехом посрамляется внешняя политика Софьи (105).

Итог: миру с иноземцами противостоит враждебность по отношению к официальному государству. Иноземец — друг, брат, свой — либо недруг, либо активный враг.

Антитетичность Петра не могли не заметить. Надеясь вернуть царя в свое лоно, мать желает обручить его со старым миром. На сей раз веселая свадьба воспринимается Петром как временная смерть; он ни разу не улыбнулся во время брачной церемонии. Официальность свадьбы отчасти взорвана проникновением в ее структуру потешных элементов. В этот день рядом с Петром Алексашка и Алешка Бровкин. Тысяцкий на свадьбе — Борис Голицын, посаженный отец — Ромодановский, ясельничий — Никита Зотов, «молодой дворцовый поп, кому мало ведомый (знали, что Петр прозвал его Битка), кропил святой водой красного сукна дорожку» (133). В свою очередь, Петр в определенный момент стремится к компромиссу, требуя в Успенском соборе, чтобы Софья отдала ему образ.

Моменты поражения — смерти подчеркнуты одеянием — царским платьем Петра. На свадьбе «на царе были бармы и отцовские едва не по колено,— золотые ризы» (134). В соборе: «будто на святках одели мужика в царское платье не по росту» (155). Официальный костюм отца не по росту Петру. Наговоры Софьи звучат пророчески: «Братец Петруша — прямо — притча, чудо какое-то — и лицом и повадкой на отца не похож» (46). Непохожесть Петра уже карнавально закреплена: царь — мужик на

[27] Шкловский В. Тетива.— М.: Советский писатель, 1970, с. 266.

святках. Еще одна деталь портрета: «Мономахов венец Софья приказала не давать» (134). Как несоответствие Петра его костюму, так и неполнота туалета говорят: все чревато войной.

К войне готовился Петр в потешных битвах и походах. «...С бесовскими криками выкатываются... видом — не русские, и бум-тара-рах — бьют из пушек деревянными ядрами в мирные монастырские стены» (84). Сакральный мир служит мишенью для потешных ядер не случайно: монастырь — оплот Софьи. Непосредственная битва с Софьей носила бескровный характер. Мудрый советчик Лефорт надоумил: «Софья сама упадет, как подгнивший столб» (117). К победе над Софьей Петр идет через компромисс с ближними боярами. Внутреннее неприятие компромисса выражено через временную смерть: Петр — вне смеховой жизни, что закреплено опять-таки в официальном платье. «Царь, одетый в русское платье,— в чистых ручках шелковый платочек,— был смирен, голова опущена, лицо худое. Третью неделю в рот не брал трубки, не пил вина. ...После обедни садился в келье архимандрита под образа и боярам давал целовать ручку. ...Благолепно и тихо отвечал и не по разуму, а по советам старших» (176—177).

Своей потешной стороной в данный момент мир обращен к народу. «Здорово, молодцы! — сиплым горлом кричал (Борис Голицын.— *Е. М.*)..,— бог вас простит, царь помилует. Распрягайте обоз, варите кашу, вас государь жалует бочкой вина...» (180). «Бочка» Рабле,— замечает В. Шкловский,— метафорична; она противопоставлена церкви, восстанавливая человека как тело, но не вырубая его и из истории»[28]. Знаком новой истории и служит эта бочка вина, что интуитивно понято народом: «Ин веселый какой Борис-то,— говорили бабам стрельцы в обозе,— знать тут дело в гору, хорошо, что мы перекинулись...» (180).

Из «смерти» компромисса Петр возрождается к жизни через потешное сражение. «Петр не торопился в Москву. Из лавры с войском вышел походом в Александровскую слободу, где еще стояли гнилые срубы царя Ивана Четвертого. Здесь генерал Зоммер устроил примерное сражение» (200). Смысл потешного сражения не однозначен: Иван Грозный первый понял необходимость выхода к морю — Петр принял у него эстафету. В начале границы потешного государства были равны территории Преображенского дворца: «потешная крепостца, построенная перед дворцом» (68). Далее они расширились: «...ходил походами... вокруг Москвы» (84). Затем в качестве пограничной вехи выступает «потешная верфь на Переяславском озере, что в ста двадцати километрах от Москвы» (115). И наконец: «Петр пошел с одними потешными полками в Москву» (200). Границы

[28] Шкловский В. Цит. соч., с. 289.

потешного государства сомкнулись с границами государства официального — теперь уже Петровского.

Исследование потешного мира Петра позволяет согласиться с А. А. Белкиным, считающим, что «смеховые формы на Руси в большей степени, чем в других странах Европы, и, может быть, раньше, чем там, достигли идейной зрелости, сначала в форме защиты и затем приобретая все более наступательный характер»[29].

Антитетичность потешного мира по отношению к официальному носила четкий характер: не согласуясь по всем пунктам с Софьей, Петр одновременно предлагал свое решение, которое было облечено в смеховую форму.

Таким образом, приходим к следующему выводу: потешный мир создал свою **концепцию государства** и свою **концепцию государя.** Данная концепция, по мнению А. Толстого, явилась фундаментом внутренней и внешней политики Петра, государя, официально признанного. Плодотворность рассмотрения на уровне карнавала романа в целом несомненна: читателю откроются новые смысловые оттенки произведения, углубится его представление о структуре исторического романа. Ю. Андреев пишет, что произведение не рассмотрено «в совокупности признаков, которые определяют его принадлежность к жанру исторического романа»[30]. Стремясь восполнить этот пробел, исследователь, однако, не учел огромной «проницаемости» исторического романа, который вбирает в свое целое структурные элементы самых различных культур. Чем далее во времени отодвинута изображаемая эпоха, тем более многогранна структура произведения и тем сложнее пересечение данных граней. Поэтому проблема жанра исторического романа на сегодняшний день остается открытой.

Даже о структуре одного романа — «Петр Первый» — можно говорить только при условии исследования всех жанрообразующих компонентов. У Ю. Андреева находим еще одно не лишенное оснований замечание: «роман («Петр Первый».— *Е. М.*) далеко не достаточно рассмотрен в связи с современным ему советским историческим романом, он дан в этом смысле без фона»[31]. «Бесфоновость» «Петра Первого» не случайна: объяснение таится в своеобразии философии истории А. Толстого. Повествуя о жизни других планет, о будущих мирах (например, в «Аэлите»), он постоянно воспроизводит картины прошлого — картины истории. Иное — при обращении к прошлому.

Когда перед А. Толстым возникла дилемма, какую из монументальных вещей он должен закончить до войны, то писатель

---

[29] Белкин А. А. Цит. соч., с. 9.
[30] Андреев Ю. Цит. соч., с. 62.
[31] Там же, с. 61.

выбрал «Хождение по мукам», аргументируя это так: «...После мировой войны я уже, разумеется, не смогу вернуться к эпохе гражданской войны — она отодвинется слишком далеко»[32]. Из этого, как ни парадоксально, следует, что эпоха гражданской войны для писателя более дальняя, нежели Петровская. Исследование «Петра Первого» показывает, что в прошлом писатель акцентирует внимание на той корневой системе, что даст плоды в последующие времена: его книга не столько повествование о прошлом, сколько **воспоминание о будущем.**

[32] Алексей Толстой о литературе.— М.: Советский писатель, 1956, с. 388.

*Е. М. НЕЁЛОВ*

# ЭЛЕМЕНТЫ ФОЛЬКЛОРНОЙ ПОЭТИКИ В СТРУКТУРЕ НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКОГО ПЕРСОНАЖА

Жанр научной фантастики, столь популярной в середине XX века, является полностью порождением нового и новейшего времени. Его история насчитывает немногим более века (с того момента, как в творчестве Жюля Верна научная фантастика обрела статус самостоятельного жанра). И вместе с тем этот современный и устремленный в будущее жанр многими и многими нитями связан с историей, с древнейшими явлениями искусства. Это — один из парадоксов, которыми так богата научная фантастика. В ней оживают формы искусства, казалось бы, давно отошедшие в прошлое, уже оставленные литературой, изжитые, преодоленные ею. В научной же фантастике они, трансформируясь, оказываются жизнеспособными и эстетически современными, сохраняя одновременно связь с традицией. Это относится прежде всего к использованию научной фантастикой ряда существенных моментов поэтики фольклорной волшебной сказки. В данной статье речь пойдет лишь об одном — о своеобразии научно-фантастического персонажа, понять которое помогает обращение к структуре персонажа фольклорных повествовательных жанров, и особенно — волшебной сказки, тем более что структура эта, благодаря работам В. Я. Проппа и прежде всего его «Морфологии сказки», разработана уже довольно подробно.

Как известно, литературный персонаж принципиально отличается от фольклорного. Л. Я. Гинзбург, возражая против попыток распространить идеи В. Я. Проппа непосредственно на литературу, пишет: «Суть концепции Проппа состояла именно в том, что на конкретном материале русской волшебной сказки он установил твердое и однозначное отношение между **ролями** персонажей и их **функциями**, т. е. их поведением, действиями, которые они совершают. Распределив тридцать одну сказочную функцию между семью сказочными ролями, В. Я. Пропп вовсе не стремился распространить этот специфический для сказоч-

ного фольклора принцип на литературу в целом. Стоит применить, скажем, к роману XIX в. этот механизм, чтобы разрушить в нем самое основное — повторяемость, предвидимость, прямое соотношение элементов»[1].

С этим трудно не согласиться. Однако не случайно, в другой своей работе, говоря о том, что «убыванием эстетической формализации отмечен исторический путь литературы», Л. Я. Гинзбург делает характерную оговорку — «на этом пути, впрочем, имели место и противоположные устремления»[2].

Здесь можно добавить — не только имели, но и имеют место сегодня. Пример этому — научно-фантастический жанр, в котором легко обнаруживается «повторяемость, предвидимость, прямое соотношение элементов».

Перекличка с фольклором начинается уже с экспозиции персонажа. «Смысл экспозиции персонажа,— говорит Л. Я. Гинзбург,— состоит в том, чтобы сразу создать читательское отношение, установку восприятия. <...> Для архаических форм литературы, для фольклора, для народной комедии характерна заведомость, заданность этого акта. Свойства персонажа определены заранее, за пределами данного произведения; определены условиями жанра с его набором устойчивых ролей. Чтобы героя узнали, достаточно его назвать, поставить на причитающееся ему место»[3].

В научной фантастике набор ролей, определенных условиями жанра, виден, так сказать, невооруженным глазом. Три фигуры входят в этот набор:

а) «ученый» (У);

б) «не-ученый» ($\overline{У}$);

в) «чудесный персонаж», «чудесный предмет», в некоторых случаях персонифицированное «чрезвычайное происшествие» (ЧП).

Все многообразие персонажей научной фантастики может быть в конечном счете сведено к этим трем базовым, исходным, инвариантным фигурам. Сразу же следует подчеркнуть, что У, $\overline{У}$, ЧП являются не персонажами того или иного конкретного произведения, а **персонажами жанра.** Драма научной фантастики — это драма, разыгранная при помощи трех и только трех этих фигур. В произведении же эти фигуры выступают именно как **роли** конкретных персонажей — Капитана Немо, Ихтиандра, Аэлиты, Антона-Руматы Эсторского и т. д., подобно тому, как в волшебной сказке семь жанровых персонажей, по классификации В. Я. Проппа (от вредителя до ложного героя), выступают как роли многообразных конкретных сказочных героев —

[1] Гинзбург Л. О структуре литературного персонажа.— В сб.: Искусство слова. М.: Наука, 1973, с. 377. (Подчеркнуто автором).

[2] Гинзбург Л. О психологической прозе.— Л., 1977, с. 31.

[3] Гинзбург Л. О структуре литературного персонажа, с. 379—380.

Ивана-дурачка, Царевны-Лягушки, Снегурочки, Безручки и других. В фольклористике специально подчеркивается необходимость выделения различных уровней при анализе героев волшебной сказки. «...Представляется целесообразным,— пишет Е. С. Новик,— разграничить такие уровни, как уровень действующих лиц, или деятелей (герой, вредитель, даритель, помощник и т. д.) и собственно персонажей, т. е. действующих лиц в их семантическом наполнении»[4].

Для литературы (особенно с момента формирования критического реализма) уровень, который мы назвали уровнем персонажей жанра, в отличие от фольклора и архаических, еще ориентированных на фольклор литературных явлений, оказывается не актуальным, более того, часто уже преодоленным. Психологическая литература ориентируется на «типологию, возникавшую в самой жизни»[5].

Тем более интересными представляются те формы новейшей литературы, которые сохранили архаическую ориентированность на систему персонажей, жестко заданную законами жанра, к числу которых и относится научная фантастика. Анализ персонажей этого жанра позволяет приблизиться к пониманию как современной специфики научной фантастики, так и ее исторических, фольклорных корней.

Очевидно, не надо доказывать, что образ «ученого» является самым популярным и постоянным в научно-фантастических произведениях. Разбор эволюции этого образа от Жюля Верна до современных фантастов мог бы составить тему отдельной работы. Но нас в данном случае интересует не то, что меняется, а то, что остается неизменным и что принадлежит уже к уровню жанрового персонажа У. Думается, что неизменное, в данном случае,— это точка зрения, позиция персонажа. Позиция У — это позиция науки (в этом, кстати, отличие научно-фантастического образа от образа ученого, скажем, в различных жанрах психологической литературы, где позиция героя может быть любой).

Второй из отмеченных нами выше персонажей — «не-ученый» — также представлен в научно-фантастической литературе в самых разнообразных вариантах. Обыкновенный, не искушенный в науках человек, встречающийся с Неведомым,— постоянный герой научной фантастики. На уровне жанрового персонажа для нас опять-таки будет интересной позиция $\overline{У}$, сохраняющаяся при любых трактовках этого персонажа в конкретных произведениях. Эта позиция диаметрально противоположна позиции У. Дело тут, конечно, не в профессиональном статусе У

[4] Новик Е. С. Система персонажей русской волшебной сказки.— В сб.: Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа. М.: Наука, 1975, с. 216.

[5] Гинзбург Л. О психологической прозе, с. 31.

(или отсутствии такового), дело в том, что его точка зрения не «научная», а «человеческая»[6]. Так, уже на уровне, определенном условиями жанра, возникает первое противопоставление: У—$\overline{У}$. Оппозиция «научного» и «человеческого» может принимать в конкретных произведениях самые различные формы и различным образом оцениваться, но само ее наличие свидетельствует о том, что «наука» и «жизнь» — это различные в научной фантастике сферы. Художественное напряжение, возникающее в результате этого различия, противопоставление «научной» и «человеческой» позиций У и $\overline{У}$, открывает возможность сравнения этих сфер (вплоть до отождествления, дающего нам случай «нулевого» противопоставления). Очевидно, в специфике этого противопоставления, а не в иллюстрации, популяризации или даже прогнозировании научных идей и фактов, надо искать меру научности научной фантастики.

И, наконец, третий персонаж — ЧП. При всех, поистине необозримых, конкретных его формах ЧП неизменно служит непосредственным «генератором фантастического», является источником «обыкновенного» (а зачастую и необыкновенного) чуда, нарушающего эмпирическую норму возможного. Точки зрения, позиции У и $\overline{У}$ скрещиваются прежде всего на ЧП. Возникает вторая оппозиция: У и $\overline{У}$ противопоставляются ЧП. В терминах В. Я. Проппа это противопоставление можно описать так: ситуация ЧП (в любых формах — от изобретения гиперболоида до космических пришельцев) создает **недостачу**[7]. Усилия же У и $\overline{У}$ направлены на **ликвидацию недостачи.**

Таким образом, противопоставление У и $\overline{У}$ — ЧП является противопоставлением недостачи и ее ликвидации. Это противоречие — центральное противопоставление фольклорной волшебной сказки, что лишний раз свидетельствует о причастности научной фантастики к поэтике фольклора. Это — в плане формально-поэтическом. В плане же содержательном важно следующее: противопоставление У и $\overline{У}$ — ЧП снимает первое противопоставление У—$\overline{У}$, так как функции У и $\overline{У}$ оказываются одинаковыми (усилия этих персонажей в равной степени

---

[6] Можно было бы назвать позицию У рациональной, а позицию $\overline{У}$ эмоциональной, если бы в первую не входило то, что очень приблизительно называется «поэзия науки», «радость научного поиска», «жар холодных чисел» и т. д.

[7] Необходимо иметь в виду то толкование термина, которое дает В. Я. Пропп: «Мы вполне сознаем, что термины недостача и нехватка не вполне удачны. Но на русском языке нет таких слов, которыми данное понятие могло бы быть выражено вполне точно и хорошо. Слово «недостаток» звучит лучше, но оно имеет особый смысл, который для данного понятия не подходит. Эту недостачу можно сравнить с нулем, который в ряду цифр представляет собой определенную величину».— Пропп В. Я. Морфология сказки. М.: Наука, 1969, с. 37.

направлены на ликвидацию недостачи). В научной фантастике, справедливо замечает Е. Д. Тамарченко, «герой (и здесь можно добавить, любой герой — «ученый» и «не-ученый».— *Е. Н.*) постоянно находится в поисках универсального ответа на все вопросы»[8]. Оппозиция У—$\overline{У}$ снимается потому, что ЧП принадлежит к иному миру, нежели У и $\overline{У}$. Последние представляют мир человека, ЧП же находится в мире природы (в широком смысле слова, охватывающем и естественную, «натуральную» природу и социальную природу общества). Получается, что перед лицом Природы и Истории оказываются незначимыми различия позиций У и $\overline{У}$. Здесь можно вспомнить слова К. Леви-Стросса: «В самом деле, разрыв между животным и человеком таков, что все многочисленные различия между людьми ничтожны»[9]. (Что же говорить о разрыве между человеком и, скажем, минералом!). Перед лицом природы, перед лицом объективных законов истории — все равны (и оказывается одинаково ценным, хотя дающим разные результаты, и «научный», и «человеческий» подход) и все несут одинаковую меру ответственности,— так очень приблизительно можно содержательно интерпретировать нейтрализацию противопоставления У—$\overline{У}$ более общим противопоставлением У и $\overline{У}$ — ЧП. Эта нейтрализация обуславливает собой новое понимание среды в научной фантастике[10], а противопоставление персонажей, стало быть, может трактоваться как противопоставление «человек (родовой) — природа»[11]. (Стоит напомнить, что центральное противопоставление волшебной сказки «недостача — ликвидация недостачи» тоже содержательно можно интерпретировать как оппозицию человека и природы).

Теперь можно подвести первый итог. Базовыми, исходными по условиям жанра для научной фантастики являются три фигуры — У, $\overline{У}$, ЧП. Это — персонажи жанра, но не конкретного произведения. Они, как видно из их характеристик, связаны определенными отношениями (эти отношения также принадлежат к числу «условий жанра»). Мы выразили эти отно-

---

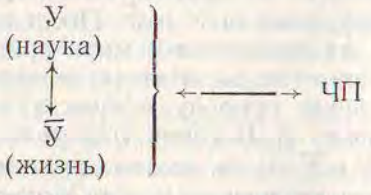
[8] Тамарченко Е. Мир без дистанций.— Вопросы литературы, 1968, № 11, с. 113.

[9] Леви-Стросс К. Миф, ритуал и генетика.— Природа, 1978, № 1, с. 96.

[10] О трактовке среды в научной фантастике см. содержательную работу Т. Чернышовой «Человек и среда в современной научно-фантастической литературе».— В сб.: Фантастика-1968. М.: Молодая гвардия, 1969.

[11] Незначимость позиций У и $\overline{У}$ в противопоставлении У и $\overline{У}$ — ЧП объясняет во многом и ограниченность психологических ресурсов в раскрытии этих персонажей в рамках собственно научно-фантастической проблематики. Естественно, это не означает заведомой обреченности научно-фантастического произведения на психологическую бедность. Существуют другие пути, но о них — ниже.

шения двумя противопоставлениями, находящимися в разных плоскостях, причем первое противопоставление снимается вторым, более общим. Следовательно, можно говорить о системе персонажей жанра научной фантастики. Эту систему удобно выразить следующим образом:




**человек** **природа**

ликвидация недостачи недостача

Ликвидация этих противоречий с тех или иных **авторских** позиций (а к этому стремится каждый научно-фантастический сюжет) привела бы к уравниванию Жизни и Науки, Природы, Культуры и Человека: к очеловечиванию науки и просвечиванию жизни светом разума, к полному слиянию человека с природой и историей, буквальному взаимопроникновению всех времен. Каждый отдельный научно-фантастический сюжет этого, естественно, не достигает, но в целом это стремление и определяет собой пафос жанра научной фантастики, в котором человек оказывается равен миру, причастен к жизни любого разумного и неразумного существа, и все они (от муравья до самого человека) оказываются равноценны перед лицом жизни и науки. Только равенство это не идиллическое, ибо, наряду со стремлением к снятию противоречий, по условиям жанра работает другая тенденция — к их постоянному возобновлению. Это единство противоположных устремлений (ликвидация противоречий У—$\overline{У}$ и У, $\overline{У}$—ЧП, без чего не может двигаться научно-фантастический сюжет, и одновременно их подтверждение, без чего сюжет этот вообще исчезает, так как исчезнут сами персонажи жанра) обеспечивает устойчивость и вместе с тем динамику системы персонажей жанра научной фантастики.

За пестрым и ярким, удивительным фасадом научной фантастики скрывается не менее удивительное однообразие — все многообразие конкретных героев научной фантастики, вся эта пестрота и яркость держатся, как на трех китах, всего лишь на трех фигурах. (Сама такая возможность сведения многообразного к однообразному — тоже заставляет вспомнить о законах фольклорной, в частности, волшебно-сказочной поэтики).

Анализ персонажей жанра обнаруживает, во-первых, систему их отношений, во-вторых, тот «первичный» смысл, который эта система в себе заключает. Эти отношения инвариантных персонажей и этот смысл, запрограммированный, так сказать, самой

природой жанра, представляют собой законы, обойти которые не может ни один писатель-фантаст. Это — тот строительный материал (и в то же время — «архитектурные пропорции»), который предоставляет в распоряжение писателя сам жанр. Более того, жанр «по-старинке», по-фольклорному требует от писателя строгого соблюдения этих законов, обязательного использования этого материала и этих пропорций. Но писатель, беря весь этот материал, сознательно или, очевидно, большей частью бессознательно чувствуя законы жанра и следуя им, может, естественно, выбирать из тех возможностей, которые ему предоставляет жанр, может и переступать законы жанра (создавая жанровые гибриды), следовать одним жанровым запретам и нарушать другие. В этом выборе писатель, конечно, не абсолютно свободен: с одной стороны, он волен следовать своей фантазии и тому, что диктует ему реальная жизнь, с другой,— жанровый канон в своей фольклорной жесткости, регламентированности предопределяет не только базовые, исходные фигуры персонажей, но и законы их выбора и трансформаций. Первое относится к области индивидуального, неповторимого мастерства писателя, второе — к дальнейшим условиям жанра.

Продолжим разбор этих условий. Возникший вопрос можно сформулировать теперь так — каким образом из трех основных, базовых фигур возникает все многообразие различных персонажей в научной фантастике?

Здесь, как следует из только что сказанного, существуют два пути. Первый — это путь семантической конкретизации жанровых персонажей. Второй — путь контаминации исходных фигур. Оба они дополняют друг друга. Первый путь во многом относится к области индивидуального и уникального мастерства писателя, и о нем мы сейчас говорить не будем. Заметим лишь следующее. Писатель, который волен конкретизировать персонажей жанра так, как он хочет, конечно, тоже ограничен законами жанра. Но эти законы — из числа тех, которые автор может (даже должен) переступать. В сущности, такие законы представляют собой исторически сложившиеся традиции в изображении У, $\overline{У}$, ЧП в научной фантастике. Естественно, что для продолжения литературной традиции надо пойти дальше своих предшественников, переступить через то, что для них было нормой, изменить эту норму. Можно сказать, что описание семантической конкретизации У, $\overline{У}$ и ЧП — это прежде всего описание исторической эволюции соответствующих образов. Любопытно отметить, что для У, например, исторически существуют три разновидности: ученый — свидетель событий, ученый — путешественник, ученый — творец. Можно было бы продолжить эту конкретизацию, приводящую к конкретным героям конкретных произведений, но у нас другие цели. Отметим только, что

и для $\overline{У}$ (с его противоположной У позицией) исторически существуют в научной фантастике те же конкретизации — свидетель, путешественник, творец. Это лишний раз подтверждает высказанную выше мысль о совпадении функций У и $\overline{У}$ в их противопоставлении ЧП.

Путь семантической конкретизации, как уже было сказано,— путь не регламентированный, это область свободного творчества писателя-фантаста (с учетом исторической традиции).

Путь контаминации базовых фигур — персонажей является, напротив, путем, строго определенным условиями жанра, и эти условия писатель переступить, нарушить уже не может.

В чистом виде персонажи, играющие только одну роль, в научной фантастике встречаются редко. Чаще герои того или иного произведения играют одновременно несколько ролей. Возможности сочетания этих ролей (базовых фигур) не беспредельны. По несложной формуле сочетаний из m объектов по p (при $p \leqslant m$) из трех базовых фигур У, $\overline{У}$, ЧП получаем: У, $\overline{У}$, ЧП, У$\overline{У}$, УЧП, $\overline{У}$ЧП, У$\overline{У}$ЧП. Базовые фигуры как бы «склеиваются», образуя новые жанровые персонажи, общее число которых увеличивается до семи.

Например, к У относятся многие герои Ж. Верна (Паганель, инженер Смит), герои И. Ефремова (Эрг Ноор в «Туманности Андромеды»), к $\overline{У}$ — многие герои Г. Уэллса, А. Беляева (Зурита в романе «Человек-амфибия»). Примеры ЧП — живой океан Солярис из романа С. Лема, «Наутилус» из романа Ж. Верна, гиперболоид из романа А. Толстого. К У$\overline{У}$ относятся такие герои, совмещающие в себе и «научную» и «человеческую» позиции, как Капитан Немо, Кельвин («Солярис» С. Лема), Антон-Румата Эсторский («Трудно быть богом» А. и Б. Стругацких), Штирнер-Штерн («Властелин мира» А. Беляева). УЧП — Голова профессора Доуэля, человек-машина Камилл («Далекая Радуга» А. и Б. Стругацких). $\overline{У}$ЧП, то есть склеивание фигуры «не-ученого» и «чудесного персонажа»,— Аэлита, Ихтиандр, Хари («Солярис» С. Лема). Пример У$\overline{У}$ЧП — Мечтательный автомат на Третьей планете из романа С. Снегова «Люди как боги».

Семь жанровых персонажей (базовые фигуры У, $\overline{У}$, ЧП и производные от них) **исчерпывают собой** набор научно-фантастических ролей, которые может играть конкретный персонаж конкретного произведения.

Каждая из этих фигур — и это следует подчеркнуть — представляет собой инвариант определенной группы трансформаций. В самом деле, нельзя забывать, что производные жанровые персонажи У$\overline{У}$, УЧП, $\overline{У}$ЧП, У$\overline{У}$ЧП образованы путем склеивания персонажей У, $\overline{У}$, ЧП, связанных, как было показано выше,

отношениями противопоставления. Поэтому «внутри» этих производных фигур продолжают действовать, условно говоря, и центробежные, и центростремительные силы, направленные как на постоянное подтверждение противоречий У—$\overline{У}$ и У, $\overline{У}$—ЧП, так и на их ликвидацию одновременно. Словом, «внутри» этих персонажей тлеют противоречия и У$\overline{У}$, УЧП, $\overline{У}$ЧП, У$\overline{У}$ЧП оказываются динамичными, способными к трансформации. Эти трансформации связаны с изменением «удельного веса» базовой фигуры в общем составе производной. Одна из научно-фантастических ролей, которые может играть конкретный герой конкретного произведения, может преобладать, доминировать над другими, причем степень проявленности этого преобладания тоже может быть разной — вплоть до открытого противопоставления, когда по мере развития сюжета герой отказывается от одной роли и переходит полностью к другой. Ясный пример этого дает уже упомянутый выше Штирнер из романа А. Беляева «Властелин мира», который начинает исключительно с позиции У в начале сюжета, закономерно терпит крах в своих покушениях на мировое господство, отказывается от своей прежней позиции и переходит на новую позицию $\overline{У}$ (что отражается даже в смене имени: Штирнер превращается в Штерна). Символически это можно записать так: У→$\overline{У}$. Такие «чистые» случаи сравнительно редки, гораздо чаще просходит просто доминирование той или иной роли в общем комплексе. Так, например, если учитывать, что в образе Капитана Немо «изобретатель и его изобретение составляют как бы одно целое»[12], то тогда символическую запись ролей, которые играет этот герой, придется уточнить — не просто У$\overline{У}$, но У$\overline{У}^{ЧП}$ (У$\overline{У}$ доминирует в общем комплексе У$\overline{У}$ЧП). Изображение человека будущего в научной фантастике также привносит в его образ нечто от ЧП (поскольку читатель ощущает фантастичность героя). Поэтому Эрг Ноор играет роль не просто У (это основная доминирующая роль), но — $У^{ЧП}$.

Покажем на примере хотя бы одной фигуры У$\overline{У}$ ход возможных трансформаций:

$У^{\overline{У}}$, $\overline{У}^{У}$, У → $\overline{У}$, $\overline{У}$ → У, $У^{\overline{У}}$ → $\overline{У}$, $\overline{У}$ → $\overline{У}^{У}$, $\overline{У}^{У}$ → У, У → $\overline{У}^{У}$, затем последуют переходные случаи от У$\overline{У}$ к У$\overline{У}$ЧП: $У\overline{У}^{ЧП}$, $У^{ЧП}\overline{У}$, $У^{ЧП}$ → $\overline{У}$ и так далее.

Степень разнообразия за счет различных комбинаций базовых фигур значительно, таким образом, увеличивается.

Это разнообразие окажется поистине необозримым, если вспомнить, что любой конкретный герой конкретного произве-

[12] Брандис Е. П. Впередсмотрящий. Повесть о великом мечтателе (Жюль Верн).— М.: Молодая гвардия, 1976, с. 110.

дения может играть не только научно-фантастические роли. Как известно, каждое подлинное произведение искусства оказывается шире рамок того жанра, к которому принадлежит. Система научно-фантастических ролей может дополняться любыми другими (и значительно более сложными, нежели научно-фантастическая) системами, организованными уже не по фольклорным, а по собственно литературным принципам, причем эти системы могут быть ориентированы прямо на «типологию, возникающую в самой жизни». Здесь вновь начинается область таланта и уникального мастерства писателя. Любой хороший роман, скажем, Г. Уэллса, С. Лема или братьев Стругацких, бесспорно шире и больше, чем просто научно-фантастический роман[13].

В жанре научной фантастики наиболее открытой для воздействия других систем является фигура $\overline{У}$. (Это вполне естественно, ведь «человеческую» позицию писатель может трактовать в самом различном плане и с различных точек зрения).

Все только что сказанное означает, что при разборе конкретного научно-фантастического произведения анализ жанровой специфики и собственно научно-фантастической стороны необходим, но недостаточен. Но при любых условиях, чтобы конкретные персонажи произведения осознавались как персонажи научно-фантастические, необходимо, чтобы они играли хотя бы некоторые из отмеченных выше ролей.

Семь действующих лиц научной фантастики: У, $\overline{У}$, ЧП, У$\overline{У}$, УЧП, $\overline{У}$ЧП, У$\overline{У}$ЧП представляют собой формы, которые делают персонаж научно-фантастическим (но совсем не обязательно исчерпывают его). В структуре того или иного конкретного персонажа они играют роль ядра, обеспечивающего **жанровую определенность образа.** Наиболее продуктивные в современной фантастике формы — У$\overline{У}$, УЧП, $\overline{У}$ЧП.

Ядерная, центральная роль жанровых персонажей, представляющих собой различные комбинации У, $\overline{У}$, ЧП, может быть обнаружена среди прочего в такой любопытной (хотя на первый взгляд и частной) особенности: в научной фантастике процент «говорящих» имен значительно выше, нежели в других жанрах современной литературы (свойство, вновь заставляющее вспомнить об архаических, связанных с фольклором литературных явлениях). Очень часты имена персонажей, отсылающие к профессии героя (например, Доктор, Физик, Координатор в романе С. Лема «Эдем»). Причем в отличие от «говорящих» имен, ска-

[13] Более того, можно прочитать «Войну миров» Г. Уэллса, например, как военный роман, а «Солярис» С. Лема как философскую притчу о совести, то есть как не научно-фантастические произведения. Оставляя в стороне вопрос об адекватности такого прочтения авторскому замыслу, заметим только, что сама его возможность указывает на важность в образе конкретного научно-фантастического героя неких сторон, выходящих за рамки, определенные условиями жанра.

жем, классицистической комедии, где «говорящее» имя раскрывает (а зачастую и исчерпывает) суть персонажа, подобные имена в научной фантастике не раскрывают характеры, порой даже и не намекают на них, а отсылают к главной роли персонажа — к его роли У. Собственно, подобные профессиональные имена и не являются именами — они служат заменой традиционного имени. Имя замещается названием роли, определенной условиями жанра. Такую же функцию замены имени героя своеобразным намеком на доминирующую научно-фантастическую роль конкретного персонажа выполняют широко распространенные искусственные имена — Аэлита, Ихтиандр и т. п. «Их противопоставленность реальным именам,— замечает В. А. Никонов,— придает изображаемому экзотичность, небывалость»,[14] то есть, добавим мы, указывает на принадлежность этих персонажей к ЧП (УЧП, $\overline{\text{У}}$ЧП и т. д.).

Анализ базовых фигур и производных от них (и особенно их трансформаций) приводит нас к проблеме своеобразного развертывания персонажа в сюжет и к проблеме мотива в научной фантастике. Эти проблемы требуют специального рассмотрения. Сейчас же можно лишь отметить, что для образования сюжета необходимы не меньше двух фигур из общего семиперсонажного набора, задающих те или иные из отмеченных выше отношения У, $\overline{\text{У}}$, ЧП. В самом деле, произведения с использованием лишь одной фигуры возможны, но это — область научно-фантастического очерка[15].

Сюжет могут образовывать сочетания из двух, трех и так далее — вплоть до семи персонажей из общего семиперсонажного набора. Например, в романе А. Беляева «Голова профессора Доуэля» имеется набор четырех разных типов персонажей: УЧП (Доуэль), $\overline{\text{У}}$ЧП (Брике, Тома), У (профессор Керн, Равино), $\overline{\text{У}}$ (Мари Лоран, Артур). Следовательно, в основе действия романа лежит сочетание из четырех фигур: УЧП, $\overline{\text{У}}$ЧП, У, $\overline{\text{У}}$. По формуле сочетаний из m объектов по p (m — 7 жанровых персонажей, p — последовательно сочетания по 2, 3, 4, 5, 6, 7 персонажей) получаем общее количество теоретически возможных комбинаций — 120. Их можно свести в таблицу, дающую нечто вроде периодической системы возможных сочетаний персонажей в сюжетах научной фантастики. Каждый тип

---

[14] Никонов В. А. Имена персонажей.— В сб.: Поэтика и стилистика русской литературы. Л.: Наука, 1971, с. 415.

[15] См., например, очерк Ю. Росциуса с характерным названием «Робозерское диво» (сб. «Фантастика-71», М., 1971), рассказывающий о неопознанном летающем объекте, зафиксированном над Робозером в Белозерском уезде Робозерской волости 15 августа 1663 года. Этот очерк построен на использовании прежде всего ЧП. Но и здесь незримо присутствует вторая фигура У или $\overline{\text{У}}$, воплощенная в позициях автора или читателя.

может давать варианты за счет рассмотренных выше трансформаций исходных фигур, кроме того, варианты могут появляться за счет дублирования, увеличения числа героев, относящихся к одному и тому же типу (как, например, в «Голове профессора Доуэля»), что опять-таки увеличивает многообразие. Но число самих комбинаций оказывается строго определенным законами сочетаний исходных фигур.

Итак, от исходных, базовых и производных фигур жанровых персонажей (или ролей конкретных героев конкретных произведений) мы пришли к 120 возможным в рамках жанра научной фантастики типам комбинаций этих жанровых фигур в различных сюжетах. Можно сказать, что научно-фантастическим является такое и только такое произведение, персонажи которого могут быть отнесены к одному из этих типов.

Анализ структуры научно-фантастического персонажа, таким образом, оказывается небесполезным для уяснения специфики жанра. Фольклорно-сказочная по своей природе ориентация на жестко заданные правила комбинирования строго определенного количества исходных ролей, которую мы пытались проследить, дополняется уже не подчиненной (не строго подчиненной) жанровому канону возможностью семантической конкретизации жанровых персонажей (за счет чего и происходит индивидуализация героев). Анализируя эти взаимодополнительные пути создания конкретного героя конкретного произведения, мы тем самым приближаемся к пониманию меры необходимости и меры творческой свободы в работе писателя-фантаста, в чем-то аналогичных мере коллективного и индивидуального аспектов в творчестве фольклорного сказителя. Но вопрос о правомерности такой аналогии и ее границах — тема уже другой работы.

*Т. И. СТАРШОВА*

# ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕТРАЛОГИИ Н. ЯККОЛА «ВОДОРАЗДЕЛ»

В жанре историко-революционного романа у Н. Яккола не было предшественников в национальной прозе Карелии. Его тетралогия «Водораздел» стала первым крупным произведением, главной темой которого является народ и революция. Она включает четыре книги: «На берегах Пирттиярви» (1949), «На берегах Питрттиярви и в других краях» (1957), «На перекрестных волнах» (1963) и «На ясные воды» (1968).

«Роман», «роман-эпопея», «эпос народной жизни» — так определяют жанр произведения Н. Яккола критики. При этом авторы статей о творчестве писателя почти единодушны в том, что «Водораздел» трудно отнести безоговорочно к какому-либо известному литературному жанру. Попробуем проследить, каковы же особености жанра тетралогии Н. Яккола.

Произведение Н. Яккола не является романом в общепринятом смысле. Как известно, роман принято называть эпосом частной жизни. В нем повествование сосредоточивается на судьбе отдельной личности. «Водораздел» же — эпос жизни народа. В нем «упор делается на общенародных судьбах, общенародной жизни, в потоке которой различимы отдельные герои, но они все же составляют ее частицу и именно с этой стороны интересны для автора. В их поведении и привычках, мыслях и надеждах проявляется еще не столько личное и индивидуальное, сколько родовое, общее для данного уклада» [1].

Начиная с первой книги, Н. Яккола создает коллективный образ жителей Пирттиярви. Хотя основная конфликтная ситуация развивается на фоне двух родов — Реттиевых и Малахвиэненых — параллельно в центр повествования вводятся и другие пирттиярвцы, представители разных поколений крестьянства.

---

[1] Карху Э. Об авторе и его книге.— В кн.: Яккола Н. Водораздел. Петрозаводск, Карелия, 1972, с. 686. (Ссылки на данное издание непосредственно после цитаты с предварительной пометкой «р.» — русский.— *Т. С.*).

В авторском повествовании приводятся общие черты народа, его характера. «В течение многих веков беломорские карелы жили как бы между двух огней: с одной стороны — гнет русского царизма, с другой — постоянная угроза нападения с запада. Выросшие среди девственной природы, на берегах бесчисленных озер и рек, не страшившиеся ни лютой стужи, ни тяжелого труда, миролюбивые земледельцы, корчевавшие в таежных дебрях свои поля, бесстрашные охотники, ходившие один на один на медведя, балагуры, всегда готовые пошутить и откликнуться на шутку, сказители и рунопевцы, мечтавшие в своих легендах и песнях о лучшей жизни» (р., с. 483). Характеризуя мышление своих героев, Н. Яккола говорит, что оно «было конкретным и предметным, как у детей или первобытных людей. Чтобы освоить новое, они должны были сами испытать его, попробовать» (р., с. 206).

Индивидуализирует же писатель героев через портретные зарисовки, путем выдвижения на передний план какой-то (как правило, одной) отличительной черты характера, разнообразя увлечения и наклонности персонажей. Но все же они мало отличаются друг от друга как романные типы.

Из мировоззренчески и социально довольно однородной среды Н. Яккола выделяет определенные характеры. В этом смысле справедлива замеченная литературоведением особенность младописьменных финно-угорских романов, в том числе и «Водораздела»: «Галерея персонажей в каждой из них дает представление о типах характеров данной народности»[2].

Иногда выделенные писателем типы весьма контрастны. Автор наделяет некоторых героев совершенно противоположными чертами. Таковы, например, Доариэ и Паро. Доариэ безропотно покорна «власти мужа, воле свекрови, судьбе»[3]. В доме Хекка Хуотари, напротив, властвует жена, и муж побаивается ее. Столь же контрастны и молодые героини, Иро и Наталие.

К особенностям творческого метода Н. Яккола можно отнести и то, что мотивация поступков героев часто содержится в авторском повествовании, а не раскрывается через диалоги и монологи героев. Так, Хуоти, только что обнаруживший в лесу труп учителя, слышит зовущий на помощь крик Наталии; он спасает ее, убив финского капрала. Писатель комментирует: «Жизнь такова, что в ней иногда почти одновременно может совершиться что-то потрясающе возвышенное и омерзительно безобразное. И чем ближе они следуют друг за другом, тем резче и контрастнее их воздействие» (ф., с. 240). Подобные примеры

---

[2] Пахомова М. Ф. Эпос молодых литератур.— Л.: Наука, 1977, с. 77.

[3] Jaakkola N. Pirttijärven rantamilla Petroskoi: Karjala-kustantamo, 1977, s. 21. (Ссылки на данное издание непосредственно после цитаты с предварительной пометкой «ф.» — финский.— *Т. С.*).

характеризуют манеру Н. Яккола. Эти эпические элементы хотя и содержат психологизацию поступков, но данную автором.

При создании образов Н. Яккола использует и композиционный параллелизм. Герои — представители противоположных взглядов, классовых позиций действуют параллельно, вступая во взаимодействие и влияя друг на друга. Параллельно прослеживаются два рода, две прослойки крестьянской среды, причем в различных поколениях. Писатель развивает противопоставление, распространяя его на все новые сферы: социальное положение, быт, семья, мораль, характеры, психология, классовые позиции и т. д. Так достигается убедительное раскрытие сущности среды, представляемой ими, ее исторического и политического лица; создается образ класса крестьянства во всей его противоречивости.

Конечно же в произведении есть центральный герой. Это бедный крестьянин Пулька-Поавила. Но его трудно отнести к главному романному герою, трудно назвать лучшим представителем наиболее сознательной части представляемой им среды, каким мы привыкли видеть романного героя.

В качестве центрального героя Н. Яккола выбрал обычного крестьянина-пахаря. Пулька-Поавила не отличается прогрессивностью взглядов, общение с «большим миром» не настолько его обогатило, чтобы он ярко выделялся из своей среды.

Поавила — типичный представитель крестьянства. Обычна его судьба, с детства связанная с лишениями, с тяжелым трудом. Коробейничество — распространенный промысел северных карел — не принесло Поавиле дохода. В душе героя зародилась злоба и зависть к тем, кто оказался удачливее, да осталась горечь от перенесенных за время скитаний оскорблений.

Многое повидал Поавила на своем веку, много нового услышал во время общения с людьми из «большого мира», но «старое крепко сидело в нем», как подчеркивает автор.

Трудно сказать, каким видится будущее герою. Но уже в начале книги он пришел к выводу, что жизнь надо переделать. Вернувшись домой из последнего скитания с коробом, он выпил с соседом и говорил такое, «о чем, будь он трезв, никогда бы наверное не сказал» (ф., с. 48). Поавила угрожал, что задушит собственными руками того, кто повинен в его бедственном положении, если ему укажут на него. Но никто не может указать. Нет здесь, в глуши, политически грамотных людей. И лишь пройдя тюремную школу и познакомившись с русским большевиком, он начинает кое-что понимать в движении жизни, как ему кажется.

Но оказавшись в годы интервенции и гражданской войны на перекрестных волнах, постоянно сталкиваясь с новыми вещами и понятиями, Поавила чувствует свою беспомощность.

До Пирттиярви дошла новость о взятии власти коммуниста-

ми, и герой в смятении: «Навыдумывают всяких названий. Простому мужику не разобраться в этих партиях...» (р., с. 156). Про большевиков Поавила знал и проникся к ним уважением, а «коммунист» — слово новое для него.

Во время белофинской интервенции Поавила лишается коня — погубил его сам, чтобы он не достался неприятелю. Потеря для крестьянина велика. Но в этом поступке проявились характер и крестьянская психология героя. Позже он сам расценивал свой поступок как необдуманный. Характерно, что именно на такой оценке героем своих поступков сосредоточивается многократно внимание автора (при взломе общинного амбара; опасается Поавила «совершить какую-то необдуманную глупость» и в момент вступления в карельский отряд (ф., с. 386) и т. д.).

При любых обстоятельствах Поавила остается крестьянином. В полном соответствии с мировоззрением героя изображает Н. Яккола намерение Поавилы строить новый дом: царя свергли, значит, и царские законы недействительны. Можно валить не семь деревьев в год, как раньше, а сколько потребуется. Мысли крестьянина в начале книги почти полностью сосредоточиваются на хозяйственных заботах. Позднее, когда с карельским отрядом он идет освобождать от белофиннов Пирттиярви, его мысли по-прежнему в хозяйстве: успеть бы к уборке урожая. После изгнания интервентов Поавила слышит вздохи истосковавшейся земли и злится, когда во время полевых работ надо идти патрулировать границу.

Из-за ограниченности мировоззрения Поавила так и не сумел разобраться во всем происходящем. Даже в третьей книге тетралогии писатель говорит о нем: «Хотя Пулька-Поавила много повидал, был он еще словно наивное дитя природы» (ф., с. 395). Он всю жизнь ненавидел соседа-кулака Хилиппу, но так и не распознал в нем врага классового, политического.

Со временем жизнь кажется Поавиле все более запутанной. Он приходит к мысли: «судьба наша от нас уже не зависит» (р., с. 574).

Интервенты были изгнаны. Советская власть начала делать первые шаги. Началась перепись крестьянского имущества, полей. Поавила «толком не знал, чего он ждал от революции... У него было такое чувство, словно он вдруг попал в дремучий лес, где кричит филин, пытаясь сбить его с верного пути» (р., с. 684).

В конце романа Поавила трагически гибнет от руки бандита. Героя сгубила «его крестьянская мягкотелость, непонимание классовой природы происходящего, особенно тогда, когда это касается сферы человеческих отношений»[4].

[4] Пахомова М. Ф. Указ. соч., с. 69.

Пулька-Поавила выделился из своей среды как борец за справедливость, честный и добрый человек. Писатель не торопит развитие героя, не идеализирует его. Он исходит из той конкретной ступени народного сознания, на какой оно тогда находилось, и ни на минуту не забывает, кем были пирттиярвцы. Благодаря этому образ получился реалистический, правдивый и исторически верный.

Кроме названных особенностей, относящихся к героям произведения, тетралогия «Водораздел» отличается эпической широтой охвата народной жизни и событий истории. Уже с первой книги заметно тяготение писателя к эпопейности. Это проявляется в подробном описании места действия, буден и праздников Пирттиярви, в пристальном внимании Н. Яккола к особенностям жизненного уклада деревни. В данном случае все важно для писателя: как живут пирттиярвцы, чем занимаются, во что верят и о чем думают. Все — равнозначные объекты авторского внимания: убранство стола, нехитрая еда, взятая на покос, одежда и т. д. При этом писателем используется богатейший фольклорно-этнографический материал, раскрывающий традиции, житейский опыт, мировоззрение, психологию, характер, культуру народа.

Как можно заметить, в центре внимания Н. Яккола жизнь народа, его отношения с соседями — русскими и финнами. Именно на них автор концентрирует внимание читателя. Рассмотрение каждого из вопросов ведется с предыстории: жизнь народа — с патриархального рода, отношения с финнами — с так называемых «воровских войн» XVI века, отношения с русскими — со взаимоотношений карел и русских беглых крепостных. Автор использует бытовавшие в народе легенды, приводит исторические факты. Они помогают решать различные задачи: показывают корни и мотивировку отношений соседних народов в настоящем, углубляют раскрытие главных идей произведения. Память о былых набегах шведов на мирные карельские селения, например, является причиной того, что в отношении к «чужестранцу сквозит какая-то настороженность... так, что путешествуя здесь, никогда не чувствуешь себя спокойно» (р., с. 98),— как делает запись в дневнике летописец белофинской интервенции. Память о них станет причиной того, что идеи присоединения к Финляндии не найдут отклика в сердцах народа, за исключением кулацкой и купеческой верхушки. С другой стороны, рассказывая об отношениях русских беглых и карел в прошлом, через встречи потомков беглых и героев произведения Н. Яккола развивает идеи давнего братства карел с угнетенными русскими.

Так писатель стремится показать «предысторию» отношений карельского народа с соседними, определившую настоящее и сыгравшую определенную роль в годы революции и граждан-

ской войны. Показать и доказать убедительно, аргументированно, глубоко и от истоков. Критика совершенно справедливо отмечает в этой широте раскрытия истории влияние эпоса[5].

При изображении периода гражданской войны и иностранной интервенции Н. Яккола значительно расширяет географические рамки повествования, переносит действие в Кемь, Сороку, Петрозаводск — «в другие края». Одновременно возрастает и событийная сторона произведения. В литературной критике уже отмечалось, что не все привлекаемые писателем события тесно переплетаются с судьбами героев. Действительно, Н. Яккола порой пишет о событиях, в которых герои не участвовали сами, но которые в какой-то мере сказались на судьбах народа. Например, по возвращении домой Тимо Малахвиэнен угрожает: «скоро и здесь всех красных к стенке поставят» (ф., с. 176). Автор поясняет, почему он так говорит, рассказывая о приготовлениях финляндской реакции к интервенции.

Вообще писатель часто вмешивается в то, о чем его герои не знают, но что он, историк, хочет объяснить. Теппана, например, не имел «понятия о всей сложности обстановки и коварных петлюровских планах» (р., с. 174). Или Донов, скажем, не знал, что в «Известиях» было опубликовано постановление Совнаркома» (р., с. 348), но принял верное решение в отношении интервентов. Порой такой комментарий расширяет и углубляет повествование, порой кажется необязательным (как в случае с Теппаной), порой может быть дополнительной характеристикой образа (как в примере с Доновым, сумевшим самостоятельно принять решение). Подобные авторские комментарии и отступления — элементы эпического повествования.

Таковыми являются и историко-географические справки о городах и населенных пунктах, куда попадают герои (Кемь — р., с. 188; Ухта — р., с. 559—567; Петрозаводск — р., с. 511—514 и т. д.); различные формы письменного повествования (дневники, письма), «формы литературной, но внехудожественной речи»[6] (философские, научные рассуждения). Они усиливают познавательную сторону книги, но порой тормозят развитие действия, создают некоторую статичность.

Особенность повествовательной манеры Н. Яккола — все комментировать, объяснять — распространяется не только на события и героев, но даже на язык произведения. Когда в действие вступают карелы других районов, носители другого или отличающегося от говора пирттиярвцев диалекта, писатель не просто показывает это речевой характеристикой, но поясняет различия. Писатель говорит об обрусении языка подужемцев

[5] См., напр.: Карху Э. В краю «Калевалы».— М.: Современник, 1974, с. 30—36.

[6] Бахтин М. Слово в поэзии и в прозе.— Вопросы литературы, 1972, № 6, с. 57.

как результате более тесных контактов с русскими; о преобладании русских имен (ф., с. 257).

Вышеназванные отличия тетралогии «Водораздел» свидетельствуют о том, что все в истории и культуре карельского народа было дорого Н. Яккола. Немаловажную роль сыграл автобиографический момент, желание рассказать объективно и правдиво о виденном и пережитом. В конце книги Хуоти, ставший уже учителем, стоя у могилы Мийхкали Перттунена размышляет: «Маленький карельский народ вряд ли знает, какое прекрасное и великое у него прошлое. А надо, чтобы узнал. Но кто расскажет карелам об их прошлом?» (р., с. 649). Это сделал Н. Яккола, в определенном смысле литературный двойник героя.

Подводя итоги, можно отметить некоторые жанровые особенности тетралогии «Водораздел». Ее нельзя назвать романом, так как коллективный и главный герой произведения — народ.

В созданных образах основное внимание сосредоточено на общенародном, общенациональном. Индивидуальное и общенародное мало расчленены. «Водораздел» отличается разветвленностью сюжетных линий. Параллельно повествуется о жизни многих пирттиярвцев, причем представителей разных поколений карельского крестьянства, разных прослоек внутри класса. В качестве центрального героя выделен обычный средний крестьянин.

Тетралогия многопланова. Географические рамки расширяются от изолированной деревушки Пирттиярви к «другим краям», куда попадают по разным причинам герои или где планируются события, в водоворот которых попадают карелы.

Временные рамки произведения значительно шире, чем описанный в нем период (1913—1922 гг.). В тетралогии в виде легенд, былей, исторических фактов соприкасаются различные эпохи, характеризующие жизнь карел и их отношения с соседями на протяжении веков. Повествование о настоящем связывается с предысторией.

Эпической широтой отличается и изображение народа во всем многообразии. Н. Яккола создает реалистическую и исторически правдивую картину жизни народа в предреволюционную пору и, исходя из той конкретной стадии социального и политического развития, изображает героев в годы исторических потрясений. Писатель не идеализирует и не модернизирует прошлое, не торопит революционное созревание героев.

Названные особенности придают произведению Н. Яккола характер эпопеи. Этому же способствует характерная для писателя манера повествования: все объяснять, комментировать, будь то какое-либо событие, особенность человеческого характера, поведения, психологии, мировоззрения или языка.

## СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

*Мальчукова Т. Г.* О жанровой природе и композиции стихотворения А. С. Пушкина «Пророк» . . . . . 3

*Бухштаб Б. Я.* О конструкции поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» . . . . . 25

*Захаров В. Н.* Фантастическое как категория поэтики Достоевского семидесятых годов . . . . . 41

*Кунильский А. Е.* «Жизнь» в структуре романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» . . . . . 55

*Иванова Т. В.* Композиционная роль фольклора в драматической трилогии А. К. Толстого . . . . . 67

*Чернова Е. А.* О жанровом своеобразии исторических хроник Н. С. Лескова . . . . . 75

*Аникиева И. В.* О структурной функции образа «вишневого сада» в одноименной пьесе А. П. Чехова . . . . . 91

*Осипова Н. О.* Особенности формирования жанровой системы творчества М. Горького 90-х годов (К постановке проблемы) 103

*Соколова Н. А.* Жанровое своеобразие лирики Л. Мартынова . . . 118

*Маркова Е. И.* Потешный мир Петра и жанровые проблемы исторического романа . . . . . 133

*Неёлов Е. М.* Элементы фольклорной поэтики в структуре научно-фантастического персонажа . . . . . 149

*Старшова Т. И.* Жанровые особенности тетралогии Н. Яккола «Водораздел» . . . . . 161

ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Межвузовский сборник*

Редактор *Л. П. Соколова*
Технический редактор и корректор *А. А. Кемппи*

Сдано в набор 16.04.81. Подписано в печать 02.10.81. Е-02313. Формат бумаги 60×90¹/₁₆. Типографская № 3. Литературная гарнитура. Печать высокая. Усл. печ. л. 10,5. Уч.-изд. л. 10. Тираж 1000 экз. Заказ 2366. Изд. № 8. Цена 1 р. 50 к.
Темплан 1981, поз. 1712

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.