

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

ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Межвузовский сборник

ПЕТРОЗАВОДСК 1986

Редакционная коллегия:

профессор *Западов А. В.*, доцент *Захаров В. Н.*, профессор *Куприяновский П. В.*, кандидат филологических наук *Кунильский А. Е.*, доцент *Мальчуков Л. И.*, доцент *Мальчукова Т. Г.* (ответственный редактор), доцент *Неёлов Е. М.*, профессор *Резников Л. Я.*, член-корреспондент АН СССР *Чистов К. В.*

Ж314

Жанр и композиция литературного произведения:
Межвузовский сборник.— Петрозаводск, 1986.— 176 с.

Сборник содержит статьи, рассматривающие проблемы жанра и композиции в творчестве русских классиков, советских писателей и некоторых зарубежных авторов. Сборник адресован студентам, аспирантам, преподавателям, всем, интересующимся литературой и литературоведением.

© РИО Петрозаводского государственного университета им. О. В. Куусинена, 1986.

М. М. Гин (1919—1984)

Моисей Михайлович Гин принадлежал к первому послевоенному поколению советских литературоведов. Он входил в науку стремительно и уверенно. Этому способствовала замечательная филологическая школа, которую М. М. Гин прошел в предвоенные годы на филологическом факультете Ленинградского университета.

Академик Д. С. Лихачев сказал как-то, что предвоенный филологический факультет ЛГУ был явлением уникальным в истории филологического образования в Европе. Это действительно так. В числе профессоров факультета в эти годы были В. М. Жирмунский, Б. М. Эйхенбаум, А. С. Орлов, Г. А. Гуковский, Г. А. Бялый, М. К. Азадовский, В. Е. Евгеньев-Максимов. Студенты втягивались в увлекательные и напряженные занятия, приучались с первых курсов к самостоятельным разысканиям, имеющим научное значение.

Война внезапно ворвалась в нашу жизнь, приостановила эти занятия на четыре с лишним года. Ни факультет после войны возвращались студенты быстро возмужавшие, сложившиеся духовно, изголодавшиеся не только еще приобретаемой, но уже любимой профессии. Четыре военных года рисовались целым длительным жизненным периодом, насыщенным совсем не филологическими событиями. Казалось, что время уходит, его нельзя было терять или растрачивать попусту. Такими были первые послевоенные аспиранты — не по годам взрослые, деловитые, рвущиеся к работе.

Сказанное, может быть, в какой-то мере объяснит удивительную особенность списка научных работ М. М. Гина (он публикуется ниже). Первая его печатная работа появляется в 1947 году. Это небольшая статья «Новонайденные рецензии Н. А. Некрасова» в «Научном бюллетене ЛГУ». В следующее десятилетие публикуется статья за статьей (более трех десятков) и сразу же появляются три книги (одна из них в соавторстве с известнейшим некрасоведом и университетским учителем М. М. Гина В. Е. Евгеньевым-Максимовым) — вузовский семинарий по Некрасову. М. М. Гин уже зарекомендовал себя как знаток и исследователь Некрасова — его привлекают к подготовке первого полного собрания сочинений и писем поэта. Вместе с Т. А. Бесединой он готовит примечания к изданию Некрасова в малой серии «Библиотеки поэта».

Знания наращиваются в процессе напряженной работы. Все

это говорит о незаурядном трудолюбии, целеустремленности и деловитости. Вместе с тем со всей ясностью прорисовываются характерные качества первого послевоенного поколения, его научная и общественная судьба, с особенной яркостью сказавшаяся в жизненном пути его лучших представителей.

Нельзя не сказать и еще об одной существенной особенности первого десятилетия научной деятельности М. М. Гина. Первые его публикации связаны с разысканиями новых фактов и новых документов. В этом сказался еще не угасший энтузиазм некрасоведения 20—30-х гг., открывавшего целые пласты неизвестных материалов (так, например, было впервые введено в научный оборот более 30% текстов Некрасова), и обычный для филологического факультета ЛГУ тех лет способ введения студентов в науку. Он заключался в стремлении уберечь от отвлеченных и скороспелых логических построений и привить вкус к поискам новых материалов, фактов, архивных документов, к умению выстроить новую концепцию, опираясь на «собственные» данные. Неудивительно, что список работ М. М. Гина открывается публикациями «Новонайденные рецензии Некрасова», «Из неопубликованных материалов некрасовского архива», «Некрасов — театральный критик и рецензент». Собственно, так сложились и тема первой после «Семинария по Некрасову» книги «Некрасов — литературный критик» и одновременно кандидатской диссертации. Она выросла из необходимости готовить соответствующий том собрания сочинений и полной к тому времени неразработанности этой темы.

В предвоенные годы Некрасовым-критиком начал заниматься А. Я. Максимович, погибший в годы войны. Надо было продолжать и развить начатую работу, создать цельное представление о критической деятельности Некрасова. Предстояло просмотреть том за томом номера «Современника» и попытаться установить авторство неподписанных статей и рецензий, среди которых наверняка были и некрасовские. Работа эта, достаточно сложная для молодого исследователя, была выполнена блестяще. Новые факты привели к новой концепции. Была установлена весьма значительная роль Некрасова-критика в наиболее тяжелый для «Современника» период цензурного террора, когда в журнале уже не было Белинского, но еще не пришли Чернышевский, Салтыков-Щедрин, Добролюбов.

М. М. Гин всю жизнь считал себя учеником В. Е. Евзеньева-Максимова. Это, несомненно, так, но, оглядываясь теперь на пройденный им путь, мы ясно видим, что работы М. М. Гина 60—80 гг. не укладываются целиком в русло «школы». В. Е. Евзеньев-Максимов был прямым продолжателем историко-культурного направления в нашем литературоведении. Он очень много сделал для выяснения истории двух лучших журналов — «Современника» и «Отечественных записок», их роли

и значения в русском общественном движении и истории общественной мысли. Он четко обозначил место в них Некрасова-поэта и Некрасова-журналиста.

Такой подход, вероятно, был самым важным для первых десятилетий советского некрасоведения. Однако он не давал еще возможности цельного осмысления поэтической деятельности Некрасова как художественного явления. Характерно, что в 60—70 гг. ученики В. Е. Евгеньева-Максимова расширяют круг своих занятий, стремясь к разностороннему историко-литературному постижению поэта (М. В. Теплинский, Т. А. Беседина, А. М. Гаркави и др.). Таким путем пошел и М. М. Гин. Дело не только в том, что в списке его работ возникают в эти годы имена В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. В. Гоголя, А. Ф. Писемского, даже А. П. Чехова. Это вполне естественно. Дело также и не в том, что расширению историко-литературных горизонтов способствовал и читавшийся из года в год, постоянно обновлявшийся курс русской литературы XIX века для студентов Петрозаводского университета. К постижению художественной природы некрасовского творчества, так же как и других русских писателей прошлого, влекли и впитанные еще в молодости литературоведческие идеи, которые развивались в лекциях Г. А. Гуковского, Б. М. Эйхенбаума, Г. А. Бялого, И. Г. Ямпольского и др. университетских учителей, да и все развитие литературоведческих исследований русской классической литературы.

Продолжая свои обычные разыскания (см. «Новонайденные заметки Некрасова о первом посмертном издании сочинений Гоголя», «Неизвестный фельетон Некрасова» и др.), М. М. Гин в 60—80 гг. публикует одновременно и работы, углубляющие понимание общественных идей Некрасова (см. «Крепостная интеллигентка в изображении Некрасова», «Об отношении Некрасова с народничеством 70-х гг.», «Кающиеся дворяне или покаянные настроения (к характеристике литературного и общественного движения 70-х гг.)» и др.), и серию предварительных статей, в которых накапливаются наблюдения над особенностями художественного метода Некрасова (см. «Заострение и гипербола в поэзии Некрасова», «Герой и его прототип», «От факта к образу», «Поэт незлобивый и поэт-сатирик» и др.). К этому циклу работ примыкают написанные с большим мастерством этюды «О фольклорных источниках стихотворения «Генерал Топтыгин» и «О двух легендах из «Кому на Руси жить хорошо». Все эти предварительные разработки увенчались монографией «О своеобразии реализма Некрасова» — одной из лучших книг некрасоведов, опубликованных в послевоенные годы, — и книгой «От факта к образу и сюжету».

М. М. Гин 35 лет прожил в Петрозаводске. Приехав в 1950 году молодым преподавателем, он прошел путь до за-

ведущего кафедрой литературы Петрозаводского университета. Одновременно он активнейшим образом участвовал в литературной жизни Карелии. Его перу принадлежат десятки статей о проблемах карельской литературы, опубликованных в местной печати. Они заметно способствовали развитию местной критики, подъему ее филологического уровня.

Читатель заметит, что из восьми книг, написанных М. М. Гином, четыре опубликованы издательством «Карелия», причем одна из них включала статьи и по русской классической, и по карельской литературе. Каждая из них была событием в местной литературной жизни. Однако ни одна из них не была ни провинциальной, ни хотя бы просто краеведческой. Об этом свидетельствуют рецензии и отзывы на книги М. М. Гина. Они появлялись в журналах «Русская литература», «Вопросы литературы», «Известия АН СССР. Серия языка и литературы», «Литературное обозрение», «Октябрь». В числе рецензентов были крупнейший французский славист А. Мазон, слависты Чехословакии, Польши, известные советские литературоведы Б. Егоров, А. Еголин, В. Базанов, С. Машинский, Н. Степанов, В. Жданов, М. Теплинский. Все это свидетельствует о том, что научная деятельность М. М. Гина была заметным явлением в истории литературоведения последних десятилетий.

И, наконец, я чувствую необходимость сказать еще об одной особенности М. М. Гина — человека и ученого. Во всех сферах деятельности его отличала высокая надежность. Добытые им факты точны, развитые им концепции современными литературоведческими идеями. Этому же он учил и студентов. Не случайно на протяжении нескольких лет параллельно с курсом русской литературы XIX века он читал курс «Источниковедение и библиография русской литературы». Случай, довольно редкий в наши дни!

Те, кто знал М. М. Гина не только ученым, литератором и педагогом, помнят, что такой же человеческой надежностью отличался М. М. Гин — боец партизанского батальона Ленинградского университета, офицер М. М. Гин — командир стрелковой роты, а в послевоенные годы М. М. Гин — товарищ и коллеги в семье петрозаводских и ленинградских литераторов.

* * *

Светлой памяти профессора М. М. Гина, инициатора работы кафедры над проблемами жанра и композиции литературного произведения, бесшестимного ответственного редактора, посвящается этот сборник.

СПИСОК НАУЧНЫХ ТРУДОВ М. М. ГИНА И ЛИТЕРАТУРЫ О НЕМ

1947

1. Из неопубликованных материалов некрасовского архива.— Науч. бюл. ЛГУ, 1947, № 16—17, с. 79—80.— Совместно с К. Н. Григорьяном.
2. Новонайденные рецензии Н. А. Некрасова.— Там же, с. 19—23.— Совместно с К. Н. Григорьяном.

1948

3. Некрасов — театральный критик и рецензент.— В кн.: Евгенийев-Максимов и др. Некрасов и театр. Л.—М., 1948, с. 242—266.

1949

4. Николай Алексеевич Некрасов. 1821—1877.— Л.—М.: Искусство, 1949.— 84 с. (Серия: Русские драматурги, научно-популярные очерки).— Совместно с В. Евгеньевым-Максимовым.

1950

5. Комментарии.— В кн.: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 12-ти т. М. 1950—1953.
- Т. 9. Критика и публицистика. 1950.— 840 с.
- Т. 12. Матер. для биографии. Доп. к предыдущим томам. 1953.— 528 с.
6. Н. А. Некрасов — литературный критик: Автореф. дис... канд. филол. наук.— Л., 1950.— 13 с. (ЛГУ).
7. Примечания.— В кн.: Некрасов Н. А. Стихотворения. Т. 1—3. Л., 1950. (Б-ка поэта. Малая серия).— Совместно с Т. Бесединой.
8. Подготовка текста: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 11-ти т. Т. 9.— М.: Гослитиздат, 1950.— 840 с.

1951

9. Великий патриот (К 100-летию со дня рождения Н. А. Некрасова).— На рубеже, 1951, № 11, с. 63—69.
10. Н. А. Некрасов-критик в борьбе за натуральную школу.— В кн.: Некрасовский сб. № 1. М.—Л., 1951, с. 133—149.

1952

11. Революционные демократы в борьбе за Гоголя.— На рубеже, 1952, № 3, с. 53—62.

1953

12. Великий русский писатель (Л. Н. Толстой).— Пуналиппу, 1953, № 3, с. 89—94. Фин. яз.
13. Литературно-эстетические взгляды Некрасова.— На рубеже, 1953, № 1, с. 40—48.
14. На пути к мастерству: (Заметки о стихах молодых поэтов).— Там же, № 12, с. 54—60.
15. Щедрин о литературе. Рец. на кн.: Н. Щедрин (М. Е. Салтыков) о литературе. М., 1952.— Там же, № 7, с. 90—91.

16. Ред.: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 12-ти т. Т. 12.— М.: Гослитиздат, 1953.— 528 с.

1954

17. Великий мастер реализма (А. П. Чехов).— Пуналиппу, 1954, № 2, с. 96—102. Фин. яз.

18. Некрасов — в борьбе с реакционными и эпигонскими течениями в литературе 1840 годов.— Учен. зап./ЛГУ, 1954, № 171. Сер. филол. науки, вып. 19, с. 178—231.

19. О двух приписанных Белинскому статьях.— Учен. зап./КФГУ, 1954, т. 4, вып. 1. Ист. и филол. науки, с. 132—141.

20. Учиться у классиков.— На рубеже, 1954, № 7, с. 132—134.

1955

20а. Книга о молодой литературе. Рец. на кн.: Очерки литературы Карело-Финской ССР. Петрозаводск, 1954.— Дружба народов, 1955, № 12, с. 162—165.

21. Создать историю литературы.— На рубеже, 1955, № 2, с. 131—135.

22. Семинарий по Некрасову.— Л.: Изд-во ЛГУ, 1955.— 228 с.— Совместно с В. Е. Евгеньевым-Максимовым.

23. (Сост.) Н. А. Некрасов.— В кн.: Русские писатели о литературном труде. Сб. в 4-х т. Т. 2. Л., 1955, с. 117—204.

24. Некрасов-критик в борьбе за лирику (40—50-е годы).— VI науч. сессия, посвященная 15-летию КФГУ: Тез. докл. по секции лит. Петрозаводск, 1955, с. 1—2.

25. Некрасов о задачах русской литературы и литературной критики. (По «Заметкам о журналах» 1855—1856 гг.).— Учен. зап./КФГУ, 1955, т. 5, вып. 1. Ист. и филол. науки, с. 113—133.

26. А. Ф. Писемский и его роман «Тысяча душ». (Послел.).— В кн.: Писемский А. Ф. Тысяча душ: Роман в 4-х ч. Петрозаводск, 1955, с. 475—493.

27. Стихи о большой любви. Рец. на кн.: Рождественский Р. Флаги весны. Петрозаводск, 1955.— На рубеже, 1955, № 5, с. 166—168.

28. Ред.: Ученые записки/Карело-фин. гос. ун-т. 1955, т. 5, вып. 1.— 174 с.

1956

29. В поисках жизненной правды. Рец. на кн.: Гусаров Д. Боевой призыв: Повесть. (На рубеже, 1956, № 3—4).— Ленинская правда, 1956, 18 окт.

1957

30. Крепостная интеллигентка в изображении Н. А. Некрасова. (Стихотворение «В дороге»).— 7 науч. сессия, посвященная 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции: Тез. докл. по секции литературы. Петрозаводск, 1957, с. 1—2 (ПГУ).

31. Н. А. Некрасов — литературный критик.— Петрозаводск: Госиздат КАССР, 1957.— 190 с.

32. Хронологический список научных работ В. Е. Евгеньева-Максимова.— Учен. зап./ЛГУ, 1957, № 229. Сер. филол. наук, вып. 30, с. 18—44.

33. Новая книга о Карелии. Рец. на кн.: Карелия в художественной литературе. Петрозаводск, 1957.— Ленинская правда, 1957, 23 авг.

34. Ред.: Ученые записки/Петрозавод. гос. ун-т. 1956. Петрозаводск, 1957, т. 6, вып. 2.— 228 с.

1958

35. Издательство и писатель.— На рубеже, 1958, № 3, с. 195—197.
36. Некрасов — драматург и театральный критик.— Л.—М.: Искусство, 1958.— 147 с.— Совместно с В. В. Успенским.
37. На правильном пути. Рец. на кн.: Трофимов Ф. Крутая весна: Повесть (На рубеже, 1958, № 3, 4).— Ленинская правда, 1958, 4 окт.
38. Далекое — близкое. Рец. на кн.: Линевский А. Беломорье. (На рубеже, 1957, № 2, 3).— На рубеже, 1958, № 2, с. 162—171, № 3, с. 197—200.
39. Ред.: Ученые записки/Петрозавод. гос. ун-т, 1958, т. 7, вып. 1.— 308 с.

1959

40. Далекое — близкое. Заметки о карельском историческом романе.— В кн.: Карельская литература: Сб. критических статей. Петрозаводск, 1959, с. 187—215.
41. Карелия на страницах «Колокола»: (Из прошлого).— На рубеже, 1959, № 6, с. 123—125.
42. Неумирающее наследие: К 150-летию со дня рождения Н. В. Гоголя.— На рубеже, 1959, № 2, с. 152—157.
43. Новая книга о Некрасове. Рец. на кн.: О Некрасове: Сб. статей. Ярославль, 1958.— Вопр. литературы, 1959, № 7, с. 222—227.
44. Ценное библиографическое пособие. Рец. на кн.: Боград В. «Современник» 1847—1866 гг.: Указ. содерж. М.—Л., 1959.— Рус. литература, 1959, № 4, с. 235—241.
45. Воз березовых дров. Рец. на кн.: Трофимов Ф. Воз березовых дров. Петрозаводск, 1959.— Литература и жизнь, 1959, 19 авг.
46. Уверенные шаги. Рец. на кн.: Усова Г. Первые шаги: Повесть. (На рубеже, 1959, № 3,4).— Ленинская правда, 1959, 22 авг.

1960

47. Заметка Н. А. Некрасова о первом посмертном издании сочинений Гоголя. (Публикация).— Рус. литература, 1960, № 3, с. 199—201.
48. Из истории борьбы Некрасова с ложной народностью.— В кн.: Некрасовский сборник, № 3. М.—Л., 1960, с. 172—185.
49. Крепостная интеллигентка в изображении Некрасова (Стихотворение «В дороге»).— В кн.: Вопр. литературы: Сб. статей. Петрозаводск, 1960, с. 74—85.
50. О Лье Толстом и его времени.— На рубеже, 1960, № 5, с. 116—121.
51. Об отношениях Некрасова с народничеством 70-х г.— Вопр. литературы, 1960, № 9, с. 112—127.
51а. Собр. соч. А. Ф. Писемского. Рец. на кн.: Писемский А. Ф. Собр. соч. Т. 1—9. М.: Правда, 1959.— Вопр. литературы, 1960, № 10, с. 211—217.
52. Ред.: Вопр. литературы: Сб. статей.— Петрозаводск: Госиздат КАССР, 1960.— 125 с.

1961

53. Проблема долга перед народом в поэзии Н. А. Некрасова.— Рус. литература, 1961, № 2, с. 50—64.

1962

54. «Кающиеся дворяне» или покаянные настроения?— В кн.: Вопр. литературы: Сб. статей. Петрозаводск, 1962, с. 69—83. (Учен. зап./ПГУ. Т. 10, вып. 2).
55. Манифест революционно-демократической поэзии. (Стихотворение Некрасова «Поэт и гражданин»).— Литература в школе, 1962, № 6, с. 10—18.

56. Спор о великом грешнике (Некрасовская легенда «О двух великих грешниках» и ее источники).— Рус. фольклор, 1962, № 7, с. 84—97.

1963

57. Петрозаводск весной 1863 года. (К истории «Земли и воли»).— На рубеже, 1963, № 2, с. 104—108.

1964

58. Учиться у классиков.— На рубеже, 1964, № 7, с. 312—314.

1965

59. Народ и революция в поэзии Н. А. Некрасова. Постановка вопроса.— В кн.: Юбил. науч. конф., посвященная 25-летию ун-та (1940—1965 гг.): Тез. докл./Петрозавод. гос. ун-т. Петрозаводск, 1965, с. 59—60.

60. Неизвестный фельетон Н. А. Некрасова.— Рус. литература, 1965, № 2, с. 162—165.

61. По градам и весям. Рец. на кн.: Якушкин Н. По градам и весям: Очерк жизни и творчества П. В. Засодимского. Архангельск, Сев.-Зап. кн. изд-во, 1965.— Север, 1965, № 6, с. 122—123.— Совместно с Е. Черновой.

1966

62. Кто строил железную дорогу? (К вопросу об ист. роли народа и личности в поэме Н. А. Некрасова «Железная дорога»).— Вопр. литературы, 1966, № 4, с. 252—256.

63. Методы воспитания навыков литературоведческой работы.— В кн.: Научно-метод. конф. по заочному образованию. Тез. докл./Петрозавод. гос. ун-т (22—24 ноября 1966 г.). Петрозаводск, 1966, с. 23—24.

64. О своеобразии реализма Н. А. Некрасова.— Петрозаводск: Карел. кн. изд-во, 1966.— 288 с.

1967

65. Герой и его прототип. (Заметки о стихах Некрасова).— В кн.: Некрасовский сб. № 4. Некрасов и русская поэзия. Л., 1967, с. 126—144. (АН СССР. Ин-т рус. лит. Пушкинский дом).

66. Диапазон актуальности: Заметки об очерке в журнале «Север».— Ленинская правда, 1967, 11 мая.

67. Незлобивый поэт и поэт-сатирик. (К истории создания стихотворения Н. А. Некрасова «Блажен незлобивый поэт...»).— Вопр. литературы, 1967, № 5, с. 157—164.

68. Некрасов в большой серии «Библиотека поэта». Рец. на кн.: Некрасов Н. А. Поли. собр. стихотворений: В 3-х т. Л.: Сов. писатель, 1967.— Вопр. литературы, 1968, № 11, с. 153—157.

69. О фольклорных источниках стихотворения Н. А. Некрасова «Генерал Топтыгин».— Рус. литература, 1967, № 2, с. 155—160.

70. Проблемы реализма поэзии Н. А. Некрасова: Автореф. дис... д-р филол. наук.— Л., 1967.— 37 с. Библиогр.: 5 назв. (ЛГУ).

71. Сердце народное. Рец. на кн.: Белов В. Привычное дело: Повесть. Ч. 1. (Север, 1966, № 11).— Север, 1967, № 6, с. 116—121.

1968

72. Гипербола в поэзии Н. А. Некрасова.— В кн.: Вопр. реализма: Учен. зап./Петрозавод. ун-т (1968). Петрозаводск, 1968, т. 14, вып. 4, с. 98—112.

73. Неизвестное письмо Н. К. Михайловского о М. Горьком: (С публикацией текста письма к юристу Н. С. Таганцеву от 14 мая 1898 г.).— Рус. литература, 1968, № 3, с. 158—160.

74. От факта к образу и сюжету: (Заметки о стихах Н. А. Некрасова).— В кн.: О Некрасове: Статьи и материалы. Вып. II. Ярославль, 1968, с. 31—64.

75. Рец. на кн.: Бухштаб Б. Я. Библиографические разыскания по русской литературе XIX века. М.: Книга, 1966.—Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1968, т. 27, вып. 4, с. 359—361.

76. Современники об идейной близости Некрасова и Чернышевского.— В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Т. 5. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1968, с. 176—178.

1969

77. В. М. Гаршин в Петрозаводске.— Север, 1969, № 7, с. 104—105.

78. Литература и время: Исследования и статьи.—Петрозаводск: Карелия, 1969.—274 с.

79. Олеша и Авинер. Рец. на кн.: Белов В. Плотничьи рассказы.—Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1968.—Север, 1969, № 4, с. 123—125.

1970

80. Литература советской Карелии. Рец. на кн.: Очерк истории советской литературы Карелии. Петрозаводск: Карел. кн. изд-во, 1969.—Вопр. литературы, 1970, № 7, с. 207—210.—Совместно с Руханен У.

1971

81. Два программных стихотворения Некрасова.—Петрозаводский ун-т, 1971, 11 дек.

82. Диккенсовский сюжет у Некрасова.— В кн.: Страницы истории русской литературы. М., 1971, с. 136—139.

83. Друг униженных и искатель правды: К 150-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского.—Пуналиппу, 1971, № 11, с. 66—75. На фин. яз.

84. Достоевский и Некрасов: Два мировосприятия.—Север, 1971, № 11, с. 103—123; № 12, с. 106—124.

85. Книга о стиле Ленина. Рец. на кн.: Запад Л. Мысли и слово. М.: Сов. писатель, 1970.—Север, 1971, № 2, с. 122—124.

86. Некрасов и Карелия.—Комсомолец, 1971, 9 дек.

87. Новое слово поэта в искусстве: К 150-летию со дня рождения Н. А. Некрасова.—Пуналиппу, 1971, № 12, с. 71—80. На фин. яз.

88. О периодизации творчества Н. А. Некрасова.— В кн.: Н. А. Некрасов и русская литература. Кострома, 1971, с. 11—18.

89. То же.—Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1971, т. 30, вып. 5, с. 432—439.

90. От факта к образу и сюжету: О поэзии Н. А. Некрасова.—М.: Сов. писатель, 1971.—303 с.

91. Послесловие к роману В. Чехова «Возмутители».— В кн.: Чехов В. Возмутители. Петрозаводск, 1971, с. 344—351.

92. Поэт и гражданин: О Н. А. Некрасове.—Ленинская правда, 1971, 10 дек.

93. Серьезное исследование. Рец. на кн.: Чалый Д. В. Некрасов и украинская доктябрьская поэзия. Киев: Наукова думка, 1971.—Радуга, 1972, № 8, с. 182—185.

94. Социалистические мотивы в наследии Некрасова.— В кн.: О Некрасове: Статьи и материалы. Вып. III. Ярославль, 1971, с. 3—12.

95. Человеческие страдания и поиски истины в творчестве Достоевского.—Пуналиппу, 1971, № 11, с. 66—75. На фин. яз.

1972

96. О так называемой «газетности» Н. А. Некрасова.— В кн.: Журналистика и литература. М., 1972, с. 126—137.

97. Традиции Некрасова и структурные изменения поэтического эпоса.— В кн.: Некрасов и литература народов СССР. Ереван, 1972, с. 405—417. (Ереван. ун-т. Ин-т мировой литературы).

98. Ред.: Литература и общество: Сб. статей каф. литературы Петрозавод. ун-та.— Петрозаводск, 1972.— 239 с.

99. На охоте и после охоты. Рец. на кн.: Соловьев В. Охотничья тетрадь.— М.: Сов. Россия, 1971; Соловьев В. Когда уходят годы.— Петрозаводск: Карелия, 1972.— Север, 1973, № 2, с. 122—125.

1974

100. Критика: дела и заботы.— Север, 1974, № 3, с. 111—116.

101. Неумирающее наследие: О мировом значении русской литературы.— Пуналлипу, 1974, № 10, с. 85—92. На фин. яз.

102. Последняя страница «золотого» детства поэта.— В кн.: Н. А. Некрасов и русская литература. Вып. 38. Кострома, 1974, с. 133—137.

103. Хорошее начало. Рец. на кн.: Карху Э. В краю Калевалы.— М.: Современник, 1974.— Пуналлипу, 1974, № 12, с. 94—96. На фин. яз.

104. Ред.: Беседина Т. А. Изучение поэмы «Кому на Руси жить хорошо?» в школе.— Вологда, 1974.— 181 с.

105. Ред.: Н. А. Некрасов и русская литература: Сб. статей. Вып. 38.— Кострома, 1974.— 162 с.

106. Ред.: Художественный образ и историческое сознание: Межвуз. сб.— Петрозаводск, 1974.— 206 с.

1975

107. Искусство интерпретации: Заметки о театре.— Север, 1975, № 1, с. 105—111.

108. О жанровой природе поэмы Н. А. Некрасова «Тишина».— В кн.: О Некрасове: Статьи и материалы. Вып. 4. Ярославль, 1975, с. 5—23.

109. О психологическом методе Н. А. Некрасова в статье А. М. Гаркави.— В кн.: Некрасов и русская литература. 2-й межвуз. сб. Вып. 4. Ярославль, 1975, с. 181—190.

110. Ред.: Традиции и новаторство: Сб. статей. Вып. 3.— Уфа, 1975.— 207 с.

1976

111. Гений и литературный процесс. (Индивидуальное и общее в художественном творчестве и науке о литературе).— Север, 1976, № 10, с. 108—115.

112. Кафедральная система воспитания навыков самостоятельной работы студентов.— В кн.: Проблемы методики и методологии в высшей школе: Сб. статей. Петрозаводск, 1976, с. 27. (ПГУ).

113. Критика: дела и заботы.— В кн.: В поисках и преодолении: Сб. статей. Петрозаводск, 1976, с. 328—341.

114. Ред.: В поисках и преодолении: Сб. критич. статей.— Петрозаводск, 1976.— 340 с.

115. Ред.: Проблемы методики и методологии высшей школы: Сб. статей.— Петрозаводск, 1976.— 120 с.

1977

116. Партизанская война на Севере. Рец. на кн.: Гусаров Д. За чертой милосердия. Петрозаводск: Карелия, 1977.— Нева, 1977, № 3, с. 181—182.

1978

117. Гений и литературный процесс: (Индивидуальное и общее в художественном творчестве и науке о литературе).— Пуналлипу, 1978, № 4, с. 73—81. На фин. яз.

118. Книга живописца и поэта. Рец. на кн.: Авдышев А. И. Красные снега. Петрозаводск: Карелия, 1977.— Север, 1978, № 11, с. 124—125.

119. «Непротивленство» по Евангелию и по Л. Толстому.— Наука и религия, 1978, № 9, с. 19—29.

120. Некоторые вопросы атрибуции литературно-критических текстов Н. А. Некрасова.— В кн.: Некрасовский сборник. Вып. 6. Л., 1978, с. 92—103.

121. О своеобразии историко-литературной лекции.— В кн.: Проблемы методики преподавания в высшей школе: Межвуз. сб. Петрозаводск, 1978, с. 55—62.

122. Об идейно-литературных взаимоотношениях Н. Г. Чернышевского и Н. А. Некрасова: (к постановке вопроса).— В кн.: Н. Г. Чернышевский: Статьи, исследования, материалы. Вып. 8. Саратов, 1978, с. 112—119.

123. С зеркальной точностью. (О творчестве Л. Н. Толстого).— Пуналлипу, 1978, № 9, с. 102—108. На фин. яз.

124. Ред.: Жанр и композиция литературного произведения: Межвуз. сб.— Петрозаводск, 1978.— 171 с.

1979

125. Многонациональное единство. Рец. на кн.: Пархоменко М. М. Многонациональное единство советской литературы. М., 1978.— Север, 1979, № 8, с. 126—128.

126. О двух легендах «Кому на Руси жить хорошо?» — В кн.: Некрасов и русская литература второй половины XIX — начала XX века. Вып. 56. Ярославль, 1979, с. 19—39.

127. Русское стихотворение и карело-финский фольклор.— Пуналлипу, 1979, № 8, с. 83—87. На фин. яз.

128. Эпическая масштабность «Записок охотника». Рец. на кн.: Лебедев Ю. В. «Записки охотника» И. С. Тургенева. М.: Просвещение, 1977.— Литература в школе, 1979, № 2, с. 69—70.

129. Ред.: Проблемы творческого метода: Межвуз. сб.— Тюмень/ТГУ, 1979.— 153 с.

130. Ред.: Традиции и новаторство: Сб. статей.— Уфа, 1979.— 206 с.

1980

131. Воспитание самостоятельности студента-филолога в работе над курсовым и дипломным сочинением.— В кн.: Исследовательская работа студентов в учебном процессе: Тез. докл. VI учебно-метод. конф. (11—13 марта 1980 г.)/Петрозавод. ун-т. Петрозаводск, 1980, с. 25.

132. Ленин и традиции публицистического стиля.— Север, 1980, № 4, с. 112—119.

133. Рец. на кн.: Королев В. К. В лесах Карелии. (Север, 1980, № 1, 2, 3).— Пуналлипу, 1980, № 7, с. 90—91. На фин. яз.; Лит. Россия, 1980, 31 окт., с. 14.

134. Ступени роста: (Заметки о творчестве Ф. А. Трофимова).— Пуналлипу, 1980, № 9, с. 96—103; № 10, с. 89—93. На фин. яз.

135. Эволюция замысла «Медвежья охота» и духовная драма Некрасова 1866—1867 гг.— В кн.: Некрасовский сб. Вып. 7. 1980, с. 35—46.

1981

136. Всегда на переднем крае: О творчестве писателя Ф. А. Трофимова.— Комсомолец, 1981, 4 июня.

137. Комментарии к стихотворениям Н. А. Некрасова.— В кн.: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. Л., 1981. Т. 2, с. 329—439.

138. Ред.: Жанр и композиция литературного произведения: Межвуз. сб.— Петрозаводск, 1981.— 168 с.

139. Подготовка текста: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. Т. 2. Стихотворения 1866—1877.— Л.: Наука, Ленингр. отд., 1981.— 447 с.

1982

140. Комментарий к стихотворениям Некрасова.— В кн.: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. Л., 1982. Т. 3, с. 385—501.

141. Подготовка текста: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. Т. 3. Стихотворения 1866—1877.— Л.: Наука, Ленингр. отд., 1981.— 511 с.

1983

142. Подготовка текста: Жанр и композиция литературного произведения: Межвуз. сб.— Петрозаводск/ПГУ, 1983.— 152 с.

1984

143. Незавершенные произведения Некрасова.— Вопр. литературы, 1984, № 7, с. 109—134.

144. О фольклоризме Н. А. Некрасова: (Некоторые итоги изучения).— В кн.: Проблемы взаимосвязи литературы и фольклора. Воронеж, 1984, с. 26—33.

145. Подготовка текста: Жанр и композиция литературного произведения: Межвуз. сб.— Петрозаводск/ПГУ, 1984.— 175 с.

1985

146. Достоевский и Некрасов: Два мировосприятия.— Петрозаводск: Карелия, 1985.— 184 с.

1986

147. Мир и жанр щедринской сказки.— В кн.: Жанр и композиция литературного произведения: Межвуз. сб. Петрозаводск, 1986, с. 16—46.

ЛИТЕРАТУРА О ТВОРЧЕСТВЕ М. М. ГИНА

148. Теплинский М. В. Рец. на кн.: Гин М. М., Евгеньев-Максимов В. Е. Семинарий по Некрасову. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1955.— Литература в школе, 1956, № 4, с. 66—68.

149. Бикбулатова К. Новая книга о Некрасове. Рец. на кн.: Гин М. М. Некрасов — литературный критик. Петрозаводск, 1957.— Ленинская правда, 1957, 26 июля.

150. Беседина Т. Новое о Некрасове. Рец. на кн.: Гин М. М. Некрасов — литературный критик. Петрозаводск, 1957.— На рубеже, 1958, № 2, с. 183—185.

151. Егоров Б. Две книги о Некрасове. Рец. на кн.: Гин М. М., Успенский В. В. Некрасов — драматург и театральный критик.— М.—Л.: Искусство, 1958.— Вопр. литературы, 1959, № 4, с. 214—216.

152. Новые книги по литературоведению и искусству.— Литература в школе, 1958, № 3, с. 87—90.

Упоминается книга Гина М. М. «Н. Некрасов — литературный критик» (Петрозаводск, 1957).

153. Соколов Н. И. В. И. Ленин о народничестве и проблемы истории русской литературы. Рец. на кн.: Гин М. Об отношении Некрасова с народничеством 70-х годов.— (Вопр. литературы, 1960, № 9, с. 112—127).— Вестник ЛГУ, 1961, № 8, с. 79—91.

154. Дементьев А. Народничество и народническая литература.— Вопр. литературы, 1961, № 2, с. 149—163.

155. Фролова Т. Новое исследование о Н. А. Некрасове. Рец. на кн.: Гин М. О своеобразии реализма Некрасова. Петрозаводск, 1966.— Север, 1968, № 1, с. 124—126.

156. Базанов В. Рец. на кн.: Гин М. О своеобразии реализма Некрасова. Петрозаводск, 1966.— Ленинская правда, 1967, 9 июля.

157. Крылов В. Ключевая проблема. Рец. на кн.: Гин М. Литература и время. Петрозаводск, 1969.— Север, 1970, № 7, с. 122—124.

158. Хайлов А. Нужна ли критике география? Рец. на кн.: Гин М. Литература и время. Петрозаводск, 1969.— Север, 1970, №3, с. 120—124.

159. Чистов К. Удачный опыт. Рец. на кн.: Гин М. Литература и время. Петрозаводск, 1969.— Вопр. литературы, 1971, № 3, с. 233—234.

160. Кунильский А. Радость общения. Рец. на кн.: Гин М. Достоевский и Некрасов: Два мировосприятия. Петрозаводск: Карелия, 1985. (Ленинская правда, 1985, 20 декабря).

Составители Н. Г. Евсеева, Р. М. Беляева.

МИР И ЖАНР ЩЕДРИНСКОЙ СКАЗКИ

1. Что это?

«Сказки» — самая читаемая и, кажется, самая изучаемая книга Щедрина, ей посвящены десятки работ, и среди них ряд серьезных, значительных — книг и статей. Немало сделано для изучения их проблематики, художественного своеобразия, стиля, генезиса, фольклоризма, народности. Но для каждого обращающегося к замечательной книге до сих пор камнем преткновения остается ее жанровая природа. Автор специальной статьи о задачах изучения сказок Щедрина, касаясь вопросов, не получивших достаточного освещения, выделяет следующее: «Прежде всего, не решен, думается, окончательно вопрос о жанровой природе произведений, входящих в сказочный цикл»¹. Это не покажется странным или удивительным, если в соображение будет принята вся сложность предмета.

Два впечатления сопровождают щедринские сказки — от первого их появления на свет и до сегодняшнего дня. Это, во-первых, восхищение их художественным совершенством, восприятие их как явления небывалого и необыкновенного и, во-вторых, не менее глубокое смятение перед самой формой щедринской сказки, никак не укладывающейся в привычные рамки литературной сказки или какого-либо другого жанра. Особенно если иметь в виду не отдельные произведения знаменитой книги, а всю эту книгу в целом как художественное единство.

Литературная сказка, обладающая богатой традицией в Европе (Андерсен, бр. Гримм, Гауф, Перро, Топелнус), связанная в России с такими именами, как Пушкин, Жуковский, Ершов, Л. Толстой, базировалась обычно на фольклорно-сказочном сюжете (или сюжетах), — какой бы обработке или переработке ни подвергался он под пером того или иного автора. А у Щедрина даже в тех немногих сказках, где исследователи усматривают связь со сказочными сюжетами («Премудрый пискарь», «Дурак», «Соседи», «Карась-идеалист»), можно почувствовать в лучшем случае переключку сюжетной ситуации,

¹ Мысляков В. А. Вопросы изучения сказочного цикла Салтыкова-Щедрина. — В кн.: Писатель и литературный процесс: Межвузовский сборник. Душанбе, 1977, вын. IV, с. 158.

в разработке которой автор так далеко уходит от фольклорного источника, что только условно и очень осторожно можно говорить о развитии фольклорной традиции. В подавляющем большинстве случаев нет и такой связи.

Даже в беглых прижизненных рецензиях признание «огромной силы» и «яркости таланта» автора «Сказок» сопряжено с ощущением, что трудно говорить об этой книге, «с критикой надо подождать...»². Недаром Салтыков жаловался в письмах на замалчивание в печати его сказок (см. письма к Н. К. Михайловскому и В. М. Соболевскому от 12 ноября 1886 г.).

Сложность жанрового определения щедринской сказки приводила (и при жизни автора, и в последующем, уже в советском литературоведении) к тому, что одни, пользуясь авторским термином «сказка», не входили в рассмотрение ее жанровой природы и даже вопроса об этом не ставили, другие, напротив, вообще отказывались признать ее сказкой. Цензор А. Лебедев на заседании цензурного комитета докладывал: «То, что г. Салтыков называет сказками, вовсе не отвечает своему названию; его сказки та же сатира, и сатира едкая, тенденциозная, более или менее направленная против общественного и политического нашего устройства»³.

В литературных кругах это выражалось не столь прямолинейно, но не раз проявлялась тенденция найти щедринской сказке какое-то иное жанровое определение. Ближайшей альтернативой при этом оказывалась басня, притча. Г. З. Елисеев, получив от Щедрина книгу его сказок, писал автору: «Ваши басни, отчасти притчи...»⁴. Никаких возражений у адресата эти слова не вызвали. Отдельные сказки или группы сказок считали баснями и такие современники сатирика, как А. Н. Пыпин⁵, А. М. Скабичевский⁶, С. М. Степняк-Кравчинский⁷. «Настоящие басни» находит у Щедрина и такой знаток этого жанра, как А. А. Потебня⁸.

В той или иной форме аналогичные тенденции дали себя знать и впоследствии, в советском литературоведении. На слож-

² Северный вестник, 1886, № 10, отд. II, с. 98—99.

³ Литературное наследство.— М., 1934, т. 13—14, с. 157.

⁴ Цит. по кн.: Щедрин Н. (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч.— М., 1937, т. XX, с. 413.

⁵ Пыпин А. Н. Идеализм Салтыкова.— В сб.: Критическая литература о произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина/Сост. Н. Денисюк. М., 1905, вып. 5, с. 194 (первоначально: Вестник Европы, 1899, № 6).

⁶ Скабичевский А. М. История новейшей русской литературы. 7-е изд.— СПб., 1909, с. 297.

⁷ Степняк-Кравчинский С. М. Русский юмор (1895).— Соч.: В 2-х т. М., 1958, т. 2, с. 536.

⁸ Потебня А. А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка.— Харьков, 1914, с. 52.

ность жанровой природы щедринской сказки еще в 20-е и 30-е годы обратили внимание Л. П. Гроссман, Н. К. Пиксанов, В. А. Десницкий⁹.

Этим обстоятельством, очевидно, вызван был к жизни и ряд определенных щедринской сказки — в самых общих выражениях и настолько широких, что трудно нащупать в них конкретные очертания какого-либо определенного жанра. Например: «гениальная сатирическая миниатюра» (Я. Е. Эльсберг, И. Т. Трофимов), «особый тип сказки-иносказания» (Н. А. Метлина), «особая форма сатиры» (Б. Я. Бухштаб), «политическая сказка-сатира» (В. В. Базанова), «сказка сатирическая» (В. А. Мысляков), «оригинальная авторская система» (Т. Г. Леонова)¹⁰. Не в осуждение это приводится. Для каждого, кто даст себе труд выкнутить в сложность предмета, учесть, как разнообразны и неодинаковы произведения, составляющие рассматриваемую книгу Щедрина, — тяготение к таким широким определениям будет понятно, в определенном смысле даже оправдано.

Вместе с тем не прекращались попытки связать щедринскую сказку с определенным жанром — сказкой литературной и народной или басней. Особенно много усилий затрачено на обоснование «сказочности» щедринской сказки, имеется ряд обстоятельных работ, рассматривающих щедринскую сказку как продолжение и развитие (иногда даже прямое и непосредственное) народной сказки или литературной, русской или европейской¹¹. Эта тенденция характерна для ряда диссертацион-

⁹ См.: Гроссман Л. П. Мастера слова.— Собр. соч. М., 1928, т. 4, с. 107—119; Пиксанов Н. К. Сказки Салтыкова.— В его сб.: На литературные темы. Л., 1936, кн. 2, с. 468—504. Ср. также: Десницкий В. А. Сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина.— Литературная учеба, 1932, № 9—10, с. 3—20; Вострышев П. В. Сказки М. Е. Салтыкова.— Литература в школе, 1938, № 2, с. 49—63.

¹⁰ См.: Эльсберг Я. Салтыков-Щедрин.— М., 1953, с. 211; Трофимов И. Т. Сказки Салтыкова-Щедрина.— М., 1964, с. 20; Метлина Н. А. Фольклорные элементы щедринских сказок.— Учен. зап./Куйбышевск. пед. и учит. ин-т, 1938, вып. 2, с. 185; Горячкина М. С. М. Е. Салтыков-Щедрин.— М., 1952, с. 54; Бухштаб Б. Я. «Сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина.— Л., 1958, с. 7; Базанова В. Сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина.— М.—Л., 1966, с. 6; Мысляков В. А. Вопросы изучения..., с. 161; Леонова Т. Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке (поэтическая система жанра в историческом развитии).— Томск, 1982, с. 146.

¹¹ См.: Лебедев Я. Щедрин — автор сказок.— Труды МИФЛИ, т. IV, филол. ф-т. М., 1939, с. 135—158; Его же. Русская литературная сказка до Щедрина.— Учен. зап./Ростовск. н/Д пед. ин-т, 1940, т. III, с. 55—75. См. также: Метлина Н. А. Фольклорные элементы..., с. 185—192; Филиппов В. С. «Сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина и народное творчество.— Учен. зап./Ставроп. пед. ин-т, 1951, т. VII, с. 109—165; Шнейерсон М. А. Фольклорные традиции в сказках Салтыкова-Щедрина.— Литература в школе, 1976, № 1, с. 70—79; Леонова Т. Г. Русская литературная сказка..., с. 146—192.

ных работ¹² и в той или иной мере проявляется во многих работах о щедринской сказке и соответствующих разделах монографий о творчестве Щедрина в целом.

Иные из них вобрали большой материал, содержат ряд интересных конкретных наблюдений, которые, однако, не в силах сократить огромную дистанцию, отделяющую щедринскую сказку от литературной и, тем более, от народной. Сами по себе фольклоризмы — элементы фольклорного стиля и языка, отдельные сказочные образы и ситуации, — конечно, свидетельствуют о глубокой народности щедринских сказок (в этом не может и не должно быть никакого сомнения). Но фольклорность, народность, с одной стороны, и сказочность, с другой, далеко не одно и то же. Особенно, если учесть, какой трансформации подвергается весь этот материал под пером сатирика.

Не раз осуществлялось в советском литературоведении и сближение щедринской сказки с басней. В. А. Десницкий в только что названной работе связывает щедринскую сказку с пропагандистской народнической сказкой 70-х годов. А это была сказка-притча, т. е. нечто близкое басне. С басней в разное время сближали щедринскую сказку И. Эйгес, Л. Н. Степанов¹³. К этой точке зрения склоняется и автор наиболее авторитетного исследования о щедринской сказке — А. С. Бушмин: «Та литературная традиция, к которой восходит щедринская сказка, это не столько традиция сказки, сколько басни»¹⁴.

Обращает на себя внимание еще одно обстоятельство. Как бы ни определялся жанр щедринской сказки, все произведения книги отнести к нему все-таки не удастся. Невозможно нечто остается за скобками, причем не одно и не два произведения, а довольно большая группа «несказочных» сказок. Если не половина, то близко к тому. Жанровая неоднородность отразилась и в авторских подзаголовках к некоторым сказкам — «Деревенский пожар (Ни то сказка, ни то быть)», «Путем-дорогою (Разговор)», «Гнева (Поучение)», «Приключение с Крамолыньковым (Сказка-элегия)», «Христова ночь (Предание)». Очевидно, сам автор чувствовал, что это не вполне «сказочные» произведения, и кому пришлось бы в голову считать их сказками, если бы он не причислил их к сказкам, не включил в книгу

¹² См., например: Чернова Л. П. Устная народная поэзия в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина (по материалам сказок): Автореф. дис... канд. филол. наук. Минск, 1953; Шведова-Шувалова Л. П. Традиции фольклорной сатиры в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина (Сравнительный анализ сатирических типов): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1956.

¹³ Эйгес И. К вопросу об эволюции басни как жанра. — Русский язык в школе, 1931, № 1, с. 25—29; Степанов Л. Н. Мастерство Крылова-баснописца. — М., 1956, с. 265—266. Ср.: Ищенко И. Т. Пародии Салтыкова-Щедрина. — Минск, 1973, с. 87—88; Рейсер С. А. К изучению сказки Салтыкова-Щедрина «Дикий помещик». — Филологические науки, 1977, № 4, с. 80.

¹⁴ Бушмин А. Сказки Салтыкова-Щедрина. 2-е изд. — Л., 1976, с. 16.

«Сказок». Этот вопрос можно повторить и в отношении такого рассказа, как «Рождественская сказка», и в отношении ряда других произведений книги.

Только что названные сказки относятся к последнему периоду работы над книгой. Важно, однако, учитывать, что «несказочные» сказки (хотя и не снабженные подобными подзаголовками) появлялись и прежде: «Обманщик-газетчик и легковёрный читатель», «Либерал», «Праздный разговор». И свою первую сказку автор назвал не «Сказкой о том, как один мужик двух генералов прокормил», а «Повестью о...». Видимо, с самого начала книга мыслилась как неоднородная по составу, характеру и жанру, во всяком случае, исходя из привычных жанровых представлений.

Основной характеристики ее стиля, ее художественного своеобразия служат обычно сказки о животных. Это действительно крупная группа, занимающая в книге центральное место и сообщаящая ей определенную окраску, но они все-таки не составляют большинства: 12 из 32 (общее число сказок). Если же причислить сюда «Вяленую воблу» (строго говоря, чучело, а не животное) и «Дикого помещика», который, хотя и превращается в животное, но по фольклорной номенклатуре все-таки оборотень,— количество их возрастет до 14, не достигнув, однако, половины общего числа...

Неизбежен вопрос: что же объединяет весь этот разнородный художественный материал, что побудило автора свести его в одной книге? Ответом на этот вопрос может служить тот художественный образ мира, который лежит в основе и определяет ее целостность. Только он, этот образ, даст возможность понять жанровую природу книги, снять противоречия, неизбежно возникающие при ее изучении. И в полной мере оценить ее значение как итоговой книги сатирика.

Еще в первом издании своей книги А. С. Бушмин отметил: «В литературе о Щедрине стало общим местом положение о том, что «Сказки» являются своеобразным идейно-художественным итогом его многолетней литературной деятельности, как бы повторением в малых формах проблем, тем и образов предшествующих произведений»¹⁵. Это общее место продолжало повторяться и позже¹⁶, но при всей справедливости его в целом нельзя все-таки не заметить, что само по себе повторение тем и образов, в малых ли формах, «в миниатюре» или «конспективное», не создает итога. Итог может быть создан новой, более

¹⁵ Бушмин А. Сказки Салтыкова-Щедрина.— М.— Л., 1960, с. 3—4.

¹⁶ См., например: Трофимов Н. Т. Сказки Салтыкова-Щедрина, с. 25; Рейфман П. С. М. Е. Салтыков-Щедрин. 2-е изд.— Тарту, 1973, с. 127—128; Горячкина М. С. Боевая сатира.— В кн.: Салтыков-Щедрин М. Е. Сказки. М., 1979, с. 5.

высокой ступенью художественного осмысления действительности, т. е. опять-таки тем художественным образом, который лежит в основе небольшой, но очень емкой книги, сообщая ей единство и целостность. И только через постижение этого образа пролегает путь к постижению ее смысла и значения.

2. Пошехонское волшебство

Самодержавно-крепостническая действительность воспринималась Салтыковым как безнадежно испорченная, патологически ненормальная — это характерная особенность его мировоззрения на всем протяжении его творческой деятельности. Уклонение от того, что писателю-демократу и просветителю представлялось разумной и естественной нормой социального бытия, было так велико, что создавалось впечатление недоброй нарочитости, злого рока, колдовства, волшебства, которые в итоговом художественном обобщении выливались в картину волшебного-фантастического мира. Появляется это ощущение очень рано.

В автобиографической «Пошехонской старине» среди вопросов, которые «ежеминутно мечутся» перед юным Никанором Затрапезным, есть такой: «в силу какого злого волшебства мир живых, полных чудес для него одного превратился в пустыню?» (17, 21)¹⁷. Не исключено, что этот образ «злого волшебства» возник у писателя еще в далекие времена детства. Во всяком случае, уже в одной из первых повестей Салтыкова — «Занутом деле» (1848), герою снится «злая волшебница», которая «денно и ночью» преследует его (1, 225). И затем подобные образы и связанные с ними ощущения действительности проходят через все его творчество. Ситуация, в которую попал Калаверов в драме «Тени», воспринимается им как «какой-то проклятый водевиль, к которому странным образом примешалась отвратительная трагедия» (4, 401). А в «Признаках времени» (1866—1870) под влиянием волшебства даже «краеугольные камни вдруг приходят в движение и перемешиваются» (7, 58. Ср.: 7. 112). И далее подобные «волшебства», «чудеса», «колдовство» будут обозначать на страницах книг, статей и очерков Щедрина и всю действительность в целом, и ее отдельные проявления.

В провинции, в деревенской жизни — «нелепо-волшебное

¹⁷ См. об этом: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20-ти т. — М.: НХЛ, 1974, т. 16, кн. 1, с. 438—439. Ниже тексты Салтыкова-Щедрина приводятся по этому изданию с указанием непосредственно после цитаты тома (первая цифра), полутома (вторая цифра, в тех случаях когда том разделен на полутома) и страниц (последние цифры).

представленне», «происходят чудеса» (7, 244): пьянство, распад семьи, моральная деградация. И тут же — о том, что «недремлющими волшебниками» кажутся, т. е. наводят страх, такие реакционные публицисты, как Катков и И. Аксаков (7, 218). И о «волшебном» превращении, при котором человек, наслаждающийся жизнью в привычной обстановке, «вдруг» «не только мыслью, но и телом переносится в уездный город Ненасыть». Это обстоятельство автор счел необходимым сопроводить таким комментарием: «Я согласен, что это превращение не вполне обыденно и что его следует отнести к числу волшебных, но так как в сей юдоли плача покуда еще очень нелегко определить, где кончается волшебство и где начинается действительность, то люди компетентные утверждают, что подобного рода превращения не только возможны, но даже не вызывают особенных удивлений» (7, 326).

Значение этого комментария трудно переоценить: здесь отражается важнейшая особенность щедринского мировосприятия. Волшебными в его книгах оказываются самые обычные проявления действительности, нередко даже заурядные, они могут представляться «чудесными» лишь человеку, для которого вся эта действительность — сплошная аномалия. С подобными «чудесами» читатель Щедрина встречается на каждом шагу, а такая книга, как «История одного города», просто переполнена ими. И поэтому именно в этой книге сатирик высказал исключительно важные теоретические положения о фантастике, чудесном и волшебном в современной действительности и их литературном воплощении. Эти положения не раз привлекали к себе внимание исследователей, но мы позволим себе все-таки напомнить их: без этого наше изложение будет неполным.

«...История города Глупова, — пишет сатирик, — представляет собой мир чудес, отвергать который можно лишь тогда, когда отвергается существование чудес вообще. Но этого мало. Бывают чудеса, в которых, по внимательном рассмотрении, можно подметить довольно яркое реальное основание» (8, 348). И далее по поводу внезапного превращения градоначальника Грустилова из сладострастника в аскета: «...кто не верит в волшебные превращения, тот пусть не читает летописи Глупова. Чудес этого рода можно найти здесь даже более, чем нужно. Так, например, один начальник плюнул подчиненному в глаза, и тот прозрел. Другой начальник стал сечь неплательщика, и совершенно неожиданно открыл, что в спине у секогого зарыт клад». К последней фразе примечание: «Реальность этого факта подтверждается тем, что с тех пор сечение было признано лучшим способом для взыскания недонмок» (8, 388).

Подвести «реальное основание» под свою фантастику — пожалуй, главная забота автора. И даже не просто реальное основание. Блестящее остроумие и острота щедринских приме-

ров зиждется на том, что фантастическим оказывается обыденное, привычное, даже примелькавшееся. Ибо и плевать в глаза подчиненным, и добывать недоимки сечением — это из практики и лексики многих поколений бюрократов, и уже настолько вошло в быт (кто этого не знал, не видел, не слышал?), что даже не воспринималось как нечто исключительное, из ряда вон выходящее, а сами выражения эти давно уже превратились в стершиеся метафоры. И именно это — привычное, обыденное, примелькавшееся — оказывается фантастичным. Здесь — одна из важнейших особенностей фантастического у Щедрина: фантастика — в самом привычном и обыденном, привычное и обыденное — в самом фантастическом.

Существенным дополнением к этим рассуждениям может служить замечательное лирическое отступление в очерке «Помпадур борьбы или проказы будущего» (1873) из книги «Помпадуры и помпадурши», то самое, в котором сатирик ставит задачу не ограничиваться поверхностью факта, но выявлять все возможности и готовности, в нем заложенные. С этим связан другой, не менее характерный для нашего автора тезис — о том, что никакой сатирик не в силах создать карикатуру более уродливую, чем те, что в изобилии производит действительность. Красноречивое подтверждение этой мысли — герой очерка Феденька Кротиков, который аттестуется как «малый забавный, а отчасти даже и волшебный (кстати, помпадуршей при нем состоит девица Волшебнова. — М. Г.), но, — продолжает сатирик, — ведь и волшебность имеет свои пределы, которые даже самый беспардонный человек не в силах переступить» (8, 189). Таких помпадуrows в книге — хоть отбавляй, и «пределы» они переступают на каждом шагу. «Волшебное действие» одного из них выразилось в том, что он на охоте переломил пастуху ребро (8, 192).

Проникновение в существо изображаемого, стремление выявить все его возможности и готовности позволяет сатирику не только глубоко понять настоящее, но и заглянуть в завтрашний день, исходя из тех тенденций, которые намечаются сегодня. Последний пример автор сопровождает таким комментарием: «Ежели сегодня оказывается возможным и безнаказанным такое-то очевидно волшебное действие, то спросите себя, какие размеры примет это волшебство завтра? Не останавливайтесь на настоящей минуте, но прозревайте в будущее. Тогда вы получите целую картину волшебств, которых, быть может, еще нет в действительности, но которые несомненно придут...» (8, 192).

Эти теоретические положения и образ «волшебного» мира, созданный в «Истории одного города», были настолько глубоки, что вполне можно было подвести черту и поставить точку, но автор этого не сделал, прежде всего потому, что точку не ста-

вила сама действительность. Злое волшебство проникало во все поры жизни государственной, общественной, частной, поработая каждого человека. Естественно, оно не могло исчезнуть и со страниц книг Щедрина.

Причину этого автор недвусмысленно объяснил в «Письмах к тетеньке», сопоставляя современность с недавним временем: «Много тогда таких волшебников было, а ныне и вдвое против того стало. Но какие волшебники были искуснее, тогдашние или нынешние,— этого сказать не умею. Кажется, впрочем, что в обоих случаях вернее воскликнуть: как только мать сыра-земля посит!» (14, 327—328). А в «Современной идиллии» герои рассуждают о том, что, «независимо от умения нравиться, в жизни русского человека играет немаловажную роль и волшебство.

— Загляните в любую книжку «Русской старины», «Русского Архива» — что найдете вы там, кроме фактов самого поразительного волшебства? — выразил свое мнение Глумов.

— Да что, сударь, в «Русскую старину» заглядывать — и нынче этого волшебства даже очень достаточно, — подтвердил Очищенный, — так довольно, что иногда человек даже не мыслит ни о чем — аи с ним переворот». И в итоге заключение: «все в мире волшебство от начальства происходит» (15, 1, 101).

В качестве примера тут же приводится притча о некоем чиновнике, который двух своих начальников любовью доконал, а третий — его в ступе истолок. «Современная идиллия» переполнена такими «волшебствами». Жизнь и похождения ее героев на них самих производит впечатление «безобразного сна» (15, 1, 42), автором она определяется как «фантастическая», соответствуют ей и фантастические вставные повеллы, вроде бредовых рассказов Редеди о Египте и Зулусии. Но ведь эта книга особая, гротесковая. Важно подчеркнуть, что подобное волшебство не сходило тогда со страниц и других книг Щедрина, не исключая и те из них, которые были свободны даже от малейшей претензии на гротесковость и фантастику.

В процессе бытования образ злого волшебства развивается, обогащается, выдвигается на первый план, особенно в пору жесточайшей реакции, воцарившейся в России в 80-е годы. «История одного города» — книга о государственном, политическом строе России. Сфера злого волшебства здесь — самодержавие как форма правления, политическая власть, государственные порядки. Эта сфера в сознании сатирика никогда не была имманентной, изолированной от всей прочей жизни, ибо так или иначе касалась каждого обывателя, определяя все его существование. Здесь корень, начало злого волшебства.

«Как будто я видел во сне какое-то фантастическое представление, над которым и плакать, и хохотать хочется» («Благонамеренные речи» — 11, 124). В той же книге обыватель

(которого «объегорили») ощупывает себя, как будто с ним «на-яву произошло нечто вроде сновидения» (11, 132). В «Убежище Монрепо»: «Перед глазами мечется какая-то бесконечная фантастическая сказка: не разберешь, что тут действительность и что — сонное видение» (13, 326).

Жизнь ощущается Салтыковым как призрачная, злые призраки овладели ею, — идея не новая, знакомая со времен Белинского и Гоголя, но симптоматична настойчивость, с которой сатирик возвращается к ней — и в «Признаках времени» (7, 132—135), и в статье «Современные призраки» и в только что названных «Благонамеренных речах» (11, 20—21), и в «Круглом годе» (13, 423—425), и в «Мелочах жизни» (16, 2, 321—324), и в очерке «Забитые слова» (начало книги, осуществить которую помешала смерть). При встречах русских за границей «форменным приветствием» стала фраза: «а у нас-то что делается — чудеса!» (14, 221 — «За рубежом»).

«Чудеса» — самое необходимое слово при суждениях об этой действительности, так же как «фантазмагория», «дурной сон», «колдовство». И «чары колдовства» так сильны, что трудно даже надеяться на разрушение их в обозримом будущем (16, 1, 230 — «Пестрые письма»), ибо «злое волшебство», «колдовство» превращает даровитых и восприимчивых людей в беспринципных и продажных подхалимов и отдаёт в их руки печать, вооружает против автора общественное мнение и вообще сообщает всей жизни удручающую нелепость и запутанность. Из этого же идейно-психологического источника и такие образы, как город Брюхов и город Глупов, и замысел цикла «В больнице для умалишенных».

Чудеса и волшебство этого мира могут проявляться в разных формах и образах, но в подтексте всегда — крайняя нелепость и абсурдная неразумность действительности. Так, в «Пестрых письмах» развивается идея о том, что существеннейшим признаком времени, его хлебом и воздухом становится белиберда (16, 1, 349—352), тема «Мелочей жизни» — бессмысленный «омут мелочей» (16, 2, 316), опутавший все существование. И, естественно, оно нередко облачается в фантастические одежды, за которыми, однако, неизменно реальнейшая действительность.

Это книги 80-х годов, и показательно, что именно в это время Салтыков особенно интенсивно культивирует гротеск. Обычно в этой связи называются сказки, в частности, включенные в книги «За рубежом» и «Современная идиллия». Однако гротеск не ограничивается сказками и в названных книгах, и в творчестве писателя в целом. В «Пошехонских рассказах», например, перед нами с самого начала какой-то волшебный полк, и рассказы о нем майора Горбылева — сплошное волшебство с чертями, лешими, домовыми, оборотнями, а на поверку

все это оказывается самой обыденной действительностью и полк — самым обычным полком.

Однажды дело дошло до того, что «враг рода человеческого» смутил самого майора — заставил конституцию требовать. «Вот время какое волшебное было» (16, 2, 27—28). Свое пристрастие к «нечистой силе» рассказчик (а через него и автор) считает необходимым мотивировать: «Спросите вы меня, с чего это я все об чертях да о кикиморах рассказываю! Так я на это вот что скажу: такая у нас жизнь волшебная, что сам собой разговор в этом роде складывается» (15, 2, 17). И далее: «коли время для чертей стоит благоприятное — значит, хоть верь, хоть не верь, а все-таки говори: есть!» (15, 2, 22).

И завершается вся книга очерком «Фантастическое отрезвление», где отрезвление от «либерального опьянения» оказывается фантастическим, как и вся действительность, что красноречиво подтверждается и дикой фантастической картиной на последних страницах — толпа зверски убивает пошехонца, не понимая даже, зачем она это делает, а потом с болью его хоронит...

Особенно показателен в интересующем нас плане цикл «Пестрые письма», не только одновременный «сказкам», но и тесно связанный с ними. Фантастическое, гротескное здесь почти в каждом письме. Во втором письме статские советники оказываются в волшебном мире медведей, там «чувствуют себя как рыба в воде» и «убеждены, что всякая попытка выйти из него есть бунт и потрясение основ» (16, 1, 240). В третьем письме — «Федот, да не тот» и его бредовые проекты (тупица, каким-то колдовством вынесенный на поверхность), в шестом — бывшие бюрократы оказываются своего рода фантастическими тенями, какими-то привидениями, живыми мертвецами (16, 1, 338), в седьмом автор, по его словам, рисует «сплошную небывальщину» (16, 1, 345) — нелепое общество «антиреформенных бунтарей» (махровых реакционеров).

И за всем тем автор настаивает на достоверности этой картины, ибо «везде мы встречаемся с несомненными сивыми меринами, которые пропагандируют несомненные полоумные фантазии и бреды...». «Ведь перспективы бредов,— заключает автор,— до такой степени растяжимы, что никакая карикатура не в силах наметить границу, где обязательно должен завершиться их цикл» (там же). Эти слова в полной мере могут быть отнесены и к восьмому письму, где шайка разбойников, набранных в муромских лесах, выступает в роли подрядчиков и строителей дороги (десятников, поставщиков и т. п. (16, 1, 358—359), — своего рода развернутая метафора. И все это — повествование о самой обыденной действительности и о приобретающих действительно фантастический размах и размеры современном хищничестве. Завершающее книгу последнее, де-

вятое письмо убеждает, что фантастичны обычное (и массовое) превращение людей в «пестрых» (беспринципных трусливых обывателей) и в конечном итоге весь мир «пестрых» людей, т. е. вся та действительность, которая послужила объектом и темой книги¹⁸.

Густота гротескового в произведениях Щедрина 80-х годов может создать впечатление, что самый образ злого пошехонского волшебства понадобился сатирику в качестве мотивировки гротеска, фантастики. Но это не так. Речь здесь идет не о способе изображения действительности, но о важной особенности художественного мышления автора, порождающего гротеск¹⁹. Можно бы привести немало примеров в доказательство этого положения, но, может быть, самое убедительное — «Пошехонская старина». Здесь никакого гротеска, никакой фантастики, действительность изображается, что называется, в формах самой жизни, но вся она представляется невероятно ненормальной, находящейся во власти «дикого произвола», «рокового, ничем необъяснимого колдовства» (17, 69).

Дворовые девушки работают «словно заколдованные» (17, 59), господа и слуги вовлечены в один и тот же «волшебный круг, в котором обязательно вращались все тогдашние несложные отношения» (17, 28). Это «нечто совсем фантастическое» (17, 29), настолько фантастическое, что самому автору представляется «чудовищным вымыслом», «вымышленным адом», «волшебной сказкой» (17, 28, 377). И вообще «кто поверит», что это «называлось... жизнью?» (17, 59). Это, правда, прошлое, но и современная автору деревня недалеко ушла, вспомним хотя бы деревню Корчево из той же «Современной идиллии». Разве не фантастична судьба героя бытового рассказа «Портной Гринька» (из «Мелочей жизни»? Человек денно и пощно трудится на окружающих, обслуживая их, обшивает и кормит своих близких и в награду получает только побой, издевательство, жалкое существование. Неудивительно, что автору оно представляется «необыкновенным, похожим на сказку» (16, 2, 271). Здесь нетрудно понять, какой смысл вкладывается автором в термины «сказка», «сказочный».

К 80-м годам все это проклятое волшебство, все, что было ненавистно сатирику, отвергалось им — реакционный гнет и жестокость, невежество, рабопенная покорность, бестолковость, приобретавшие нередко характер фантастической уродливости, складывается в единый образ Пошехонья, подготов-

¹⁸ Ср. начатую в это же время сказку «Пестрые люди» (16, кн. 1, 400—402 и 519—520).

¹⁹ «Для гротеска недостаточно осознания порочности, нужно еще ощущение ненормальности, «странности» явления (конечно, в общественном, социологическом смысле)». (Мани Ю. О гротеске в литературе. — М., 1966, с. 18). Ср.: Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. — М., 1976, с. 67—71.

ленный всем его предшествующим творчеством и, как увидим, тесно связанный с фольклорно-сатирической традицией. Слова «пошехонье», «пошехонский» входят в язык сатирика, отражаются в названиях его произведений: пошехонцы, пошехонский дворянин, «коренной пошехонский литератор» Крамольников, «Пошехонские рассказы», «Пошехонская старина», «Послание к пошехонцам», «Пошехонье откликнулось»...

Образ Пошехонья — в основе каждой его книги тех лет. Это особенно важно учитывать, имея дело с такой книгой, как «Сказки», — итоговой, синтетической по характеру. Колдовской, волшебный, сказочный у Салтыкова — синонимы, и его сказка (в этом мы еще убедимся) призвана была объединить те явления действительности, которые выражаются этими понятиями, которые сказочны (опять-таки в щедринском понимании слова) не в литературе и не в фольклоре, а в жизни. Этим в конечном счете и определялся отбор «сказочных» впечатлений и «сказочных» произведений для рассматриваемой книги.

Может быть, об этом не следовало бы так подробно распространяться? Ведь литература о Щедрине велика и обильна. Однако отмеченная особенность художественного восприятия действительности Щедриным, его мировоззрения до сих пор не вполне учитывается.

В советском литературоведении немало сделано для изучения гротеска и его функции в художественном творчестве. Вслед за известными трудами М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М.: Художественная литература, 1965) и цитированной книгой Ю. Манна «О гротеске в литературе» (М.: Советский писатель, 1966) появилось специальное исследование щедринского гротеска Д. Николаева, в котором вдумчиво и глубоко исследуются его характерные особенности, его реалистическая природа²⁰. Однако материалом для автора служила преимущественно «История одного города». Автор уделяет внимание и фантастике у Салтыкова, природе чудесного и волшебного в его творчестве, сопряженности щедринского волшебства с крепостничеством, самодержавием, начальством²¹, но о едином гротесковом мире щедринской сказки и его особенностях вопрос по существу не ставится. К сказке исследователь вообще обращается лишь эпизодически. Недалеко в этом отношении ушла и литература, специально посвященная щедринской сказке.

Можно встретить утверждения, что Щедрин имеет в виду те

²⁰ Николаев Д. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. — М.: Художественная литература, 1977. См. также: Бочарова А. К. О гротеске в сказке Салтыкова-Щедрина. («Сказка о ретивом начальнике»). — В кн.: Вопросы стиля и метода в русской и зарубежной литературе. Пенза, 1969, с. 57—69.

²¹ Николаев Д. Сатира Щедрина..., с. 316—323.

явления русской действительности, которые им квалифицируются как аномальные, «волшебные», «чудесные»²². Однако отдельные аномалии так и остаются отдельными, не связанными с образом «проклятого волшебства» как отражения всей действительности. В этом отношении необходимо выделить, пожалуй, лишь небольшую книжку В. В. Базановой о щедринской сказке, которая не только обращает внимание на образ пошехонского волшебства, отражавшего «фантазмагорию русской действительности», но и связывает с ним сказки²³. Отсюда, казалось бы, один шаг до признания его основным структурным образом сказки, но этого шага исследовательница так и не делает: ее верные замечания на этот счет остались отдельными замечаниями, в основу анализа щедринской сказки не легли.

Еще более показательна до сих пор встречающаяся недооценка интересующего нас образа, а то и полное отрицание его значения. Примером в данном случае может служить даже самая значительная работа о сказке Щедрина — книга академика А. С. Бушмина, в которой отвергается «довольно часто встречающееся и поныне в литературе о Салтыкове-Щедрине суждение о том, что действительность будто бы мерещилась сатирику в виде «призраков», «кошмаров», «фантазмагорий», господства «нелюбви»...»²⁴. Автору представляется неприемлемым даже такой тезис: «в восприятии и понимании... Салтыкова-Щедрина мрачная действительность старой России порой граничила с фантастикой»²⁵. Ибо в «высказываниях, интерпретирующих воззрения Салтыкова-Щедрина на окружающий мир как на «кошмар», «сновидение», «фантазмагорию», допущено непозволительное смешение категорий идейно-философского мировоззрения писателя со специфическими категориями щедринской сатирической поэтики, которая включала в реалистическое письмо фантастический элемент не в силу иррациональных представлений автора о мире, а преднамеренно, ради достижения той или иной художественно-познавательной и сатирической цели»²⁶.

Совершенно верно, Щедрин был свободен от каких-либо иррациональных представлений о мире, и нет решительно ни малейших оснований воспринимать буквально его слова о «пошехонском волшебстве», «чудесах» и «колдовстве» жизни,

²² Баранов С. Ф. Фольклорные мотивы в сказках М. Е. Салтыкова-Щедрина. — Труды Иркутск. ун-та, 1956, т. XII, с. 117.

²³ Базанова В. «Сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина. — М.—Л.: ИХЛ, 1966, с. 20—22.

²⁴ Бушмин А. Сказки Салтыкова-Щедрина. 2-е изд., доработ.—Л.: Художественная литература, 1976, с. 213.

²⁵ Там же, с. 214 (Цитата из статьи Н. В. Яковлева «Сатира в творчестве Горького и наследие Салтыкова-Щедрина» в сб. «Вопросы советской литературы», вып. 5).

²⁶ Там же.

нет оснований подозревать, что он впадал в мистику, верил в действительную возможность колдовства или волшебства. В этом убеждают и примеры, приведенные выше, свидетельствующие о реалистическом наполнении этих понятий у сатирика, и анализ щедринского гротеска и фантастики, реалистических по своей природе, в только что упоминавшейся книге Д. Николаева и других работах советских литературоведов, в том числе и в трудах А. С. Бушмина.

«Пошехонское волшебство» — это своего рода метафора, свободная от какой-либо мистики и отражающая трезвое и реалистическое восприятие действительности, нелепость которой представлялась Щедрину граничащей с фантастикой. И это не прием щедринской сатиры, а характерная особенность его мировоззрения, художественного мышления, восприятия современной ему действительности, особенно в 80-е годы. Поэтому подобные метафоры встречаются не только в книгах, включающих в себя «фантастический элемент», но и в таких, которые к фантастике никакого отношения не имеют, и даже в письмах.

Эта метафора могла существовать и в виде едва заметного элемента текста, речи, и, как убедимся ниже, разрастаться в целую картину современности. В 80-е годы значение ее определяется тем, что она так или иначе реализуется в каждой книге сатирика этих лет. И уж конечно, особенно велика роль образа «проклятого волшебства» в гротесковых книгах. А самая значительная гротесковая книга Щедрина в 80-е годы — «Сказки».

3. Много ли волшебства в волшебном мире?

Кто не помнит сцену из первой щедринской сказки: оказавшиеся каким-то чудом на необитаемом острове генералы в голодном отчаянии бросаются друг на друга и один у другого откусывает и проглатывает... орден. Первоначально было иначе — откусил палец, затем — «конец уха» (16, 1, 447—448). Казалось бы, и то и другое достаточно нелепо, по автору показалось недостаточно, и он заставил своего героя откусить и проглотить кусок металла. В корректуре в сказку вводится и другая резко гротескная деталь — газетное сообщение о поимке осетра, в котором «был опознан частный пристав Б.», причем написано об этом так, что не вполне ясно, о ком идет речь — о рыбе или человеке:

«Винновника торжества (осетра или частного пристава? — М. Г.) внесли на громадном деревянном блюде, обложенного огурчиками и держащего в пасти кусок зелени. Доктор П., бывший в этот же день дежурным старшиною, заботливо наблюдал, дабы все гости получили по куску (осетра или част-

ного пристава? — М. Г.). Подливка была самая разнообразная и даже почти прихотливая» (16, 1, 447).

Забота автора о заострении гротеска не случайна, конечно. Гротесковые детали призваны были стимулировать определенное восприятие действительности как испорченной, ненормальной, и не в каких-либо исключительных, фантастических образах, а в самых обычных, привычных и даже примелькавшихся проявлениях, настолько обычных, что подавляющее большинство не видит в них малейшего отклонения от нормы, так давно и прочно вошли они в быт и человеческое сознание.

Разве не нелепо, что генералы, т. е. люди, принадлежащие к самым высоким и самым привилегированным слоям общества, никчемны, беспомощны и ничего не смыслят в жизни? Разве не нелепо, что великий и добрый богатырь Мужик, умеющий все добывать, сделать, приготовить, из всякого положения найти выход, — покорно и безропотно отдает себя во власть этих ничтожных людишек, позволяет и помогает себя закабалить? А они, в свою очередь, считают себя вправе помыкать «тунеядцем», держать в черном теле и презирать того, кто является опорой, источником, основой всего их существования. Все это, конечно, фантастически нелепо, но ведь это же была и самая реальнейшая реальность, настолько реальная, что в сознании огромных масс людей не возникало даже сомнения в ее оправданности и правомерности.

Впечатление гротескности стимулировалось и манерой изложения. В литературе не раз отмечались отсутствие реальных мотивировок в щедринской сказке, нарочитый алогизм. Классический пример — начало этой же первой сказки:

«Жили да были два генерала, и так как оба были легкомысленны, то в скором времени, по шучьему велению, по моему хотению, очутились на необитаемом острове» (16, 1, 7). Т. е. генералы попадают на необитаемый остров не по какой-либо реальной причине, а «по шучьему веленью, по моему хотенью» и «так как оба были легкомысленны», да еще «в скором времени» (после чего?). Нарочитый, даже вызывающий, алогизм связан с той же заботой о заострении гротеска.

Ненормальность в этом мире оказывается нормой, а естественное, человеческое, нормальное — отклонением от нормы. Дикий помещик из одноименной сказки еще глупее генералов: он добровольно отказался от мужика и в результате одичал, превратился в животное. Причем превращение это рисуется как вполне реальное и даже естественное:

«Весь он с головы до ног оброс волосами, словно древний Исава, а ногти у него сделались, как железные. Сморгаться уж он давно перестал, ходил же все больше на четвереньках и даже удивлялся, как он прежде не замечал, что такой способ прогулки есть самый приличный и самый удобный. Утратил

даже способность произносить членораздельные звуки и усвоил себе какой-то особенный клик, среднее между свистом, шипеньем и рывканьем. Но хвоста еще не приобрел» (16, 1, 28—29). Здесь отклонение от нормы — только последняя деталь: помещик, как это ни странно, все еще не приобрел хвоста. Только это удивительно, все остальное — закономерно.

В извращенном сознании обитателей этого мира, прежде всего его хозяев, именно нормальное, здоровое, естественное оказывается недозволенным отклонением от нормы. О времени, предшествующем появлению Топтыгина 1-го в отведенной ему для управления трущобе («Медведь на воеводстве»), сообщается: «Такая в ту пору вольница между лесными мужиками шла, что всякий по-своему поровил». В чем же заключалась эта «вольница»? А вот в чем: «Звери — рыскали, птицы — летали, насекомые — ползали; а в ногу никто маршировать не хотел» (16, 1, 51). Норма, следовательно, — нелепая, ни с чем не сообразная готовность лесной фауны маршировать, а естественное, нормальное поведение — отклонение от нормы.

«Ненормальность» Иванушки, героя сказки «Дурак», в том, что, «завидев исправника, он не перебежал па другую сторону улицы, но шел прямо навстречу, точно ни в чем не был виноват» (16, 1, 146).

Этот образ действительности, в которой перепутаны, поставлены с ног па голову все человеческие представления, понятия, отношения, в которой естественное и здоровое оказывается ненормальным, а нелепое и уродливое возведено в норму — раскрывается каждой сказкой сатирика. Это и есть то, что их объединяет. Разве не чудовищна ситуация в сказке «Пропала совесть»: каждый, к кому попадает совесть (т. е. именно то, что делает человека человеком), стремится как можно скорей от нее избавиться. И какие при этом выявляются нелепые представления, они же — обыденные и привычные!

Кабатчик Прохорыч всю жизнь наживался, спаивая народ, и все это находили естественным и нормальным. А когда, охваченный раскаянием, он обращается к своим изумленным посетителям со словами о пагубности алкоголизма, словами верными, честными, здоровыми, ему отвечают: «Да что ты, никак, Прохорыч, с ума спятил!» (16, 1, 16—17). А жена его, «как только увидела, какое Прохорыч сделал приобретение, так не своим голосом закричала: «Караул! батюшки! грабят!» (16, 1, 16). И это не странность, не причуда, а точное отражение реального положения дел в мире. Совесть ведь им действительно грозит разорением, это беда, несчастье, от которого нужно поскорей избавиться. И разве не фантастика подобное положение дел в мире и отношение к совести?

Нечто подобное происходит и с квартальным надзирателем Ловцом. Пока он, как и другие квартальные, был бессовестным

взяточником, его жизнь и поведение ни у кого не вызывали недоумения. Но посетила его та же непрошенная гостья, совесть, и он вдруг делает для себя «открытие»: «...кажется ему, что все, что там ни наставлено, и на возах, и на рундуках, и в лавках, — все это не его, а чужое». То есть «открытие» его заключается в том, что он чужое признал чужим, не своим, и именно поэтому он сам себя считает «очумелым». И не только он. Мужики тоже видят, что «человек очумел», смеются над ним, обзывают Фофаном Фофанычем (16, 1, 18—19). До какой степени должно перепутаться, извратиться реальное соотношение вещей, чтобы элементарнейшее признание чужого чужим представлялось сногшибательным открытием и умопомрачением?

В сказке указано лишь одно исключение, но из тех, что подтверждают правило. Совесть находит себе приют и удобное помещение лишь в душе маленького русского дитяти, то есть существа, не искалеченного нелепыми условиями и представлениями нелепого строя жизни и потому чистого, и потому открытого самым простым, естественным и, следовательно, истинным представлениям. Только для него совесть не обуза, не проклятие, а великое благо.

В этой связи по значению следует особо выделить сказку «Приключение с Крамольниковым». Ее герой — «коренной пошехонский литератор», образ, отражающий положение передового писателя в 80-е годы и во многом автобиографический. Крамольников вдруг почувствовал, что его «бытие каким-то волшебством превратилось в небытие», да еще в «небытие... совершенно особого рода»: он существует материально, остается в качестве «ревисской души», но не существует больше «не ревисского», неофициального Крамольникова, ибо «душа у него запечатана», т. е. парализована возможность писателя Крамольникова самостоятельно мыслить и действовать в литературе, отнято то, что составляло смысл его жизни.

Из дальнейшего выясняется, что это происшествие отнюдь не случайное. Жизнь в Пошехонье «истари славилась непостоянством и неустойчивостью», здесь даже природа ненадежная, «не заслуживающая доверия». «Но еще более непостоянные в Пошехонье судьбы человеческие. <...> Бродит человек словно по Чуровой долине: пронесет бог — пан, не пронесет — пропал» (16, 1, 200).

«Жестокое пошехонское волшебство» для Крамольникова не новинка: «Он верил в чудеса и ждал их. Воспитанный на доне волшебств, он незаметно для самого себя подчинился действию волшебства и признал его решающим фактором пошехонской жизни». Все это Крамольников считает в определенном смысле даже нормальным и закономерным, но только то, что произошло теперь, значительно превысило привычную норму. Прежде волшебство «хоть душу его оставляло нетронутою.

Теперь оно эту душу отняло, скомкало и запечатало, и как ни привычны были Крамольникову капризы волшебства, но па этот раз он почувствовал себя изумленным» (16, 1, 200—201).

Мы позволили себе эти выписки прежде всего потому, что исключительные обстоятельства побудили Крамольникова задуматься над самой природой того «заурядного пошехонского волшебства», которое с разных сторон раскрывается в каждой сказке. Размышления Крамольникова приобретают программный характер не для одной сказки, по для всей книги.

Проявления и обличья пошехонского волшебства могут быть самые различные, на первый взгляд даже как будто далекие друг от друга, но в каждом из них отражается (это их отличительный признак) крайняя нелепость, граничащая с фантастической, всего строя жизненных отношений. Это и жалкое прозябание «премудрого пискаря», и глупая заячья «самоотверженность» «самоотверженного зайца», и проповедь «здоровомысленного зайца», и мораль «вяленой воблы», и слепые жизненные порядки в «Соседях» и «Коняге». «Силой волшебных чар» обладает Гнена, это «замаскированный волшебник» (16, 1, 195). Соответствующие образы проникают даже в описание природы: лес, «словно сказочный богатырь», в природе все сказочно, словно задавлено «невидимой, но грозной кабалой» (16, 1, 206). Ср.: «вся природа как бы застыла в волшебном оцепенении» (16, 1, 170). При этом в каждой сказке и во всей книге в целом речь идет не об отдельных случаях, аномалиях (какими бы фантастически нелепыми они ни были), но о безнадежной испорченности всего строя жизненных отношений. Доказывается, например (почти с математической точностью), что губернатор никому не нужен, совершенно бесполезен, и все-таки он существует и даже «воздаянне» получает за свою бессмысленную деятельность («Праздничный разговор»).

Персонажи очерка «Путем-дорогою», два крестьянина-односельчанина, разговаривают о правде, об отсутствии ее в жизни. Не укладывается в сознании, что люди колотятся круглый год, и на своем поле, и на заработках, и никак не могут свести концы с концами, вынуждены работать на мироеда, не могут отстоять свою семью (жене не дает проходу волостной старшина). И разве не мистика, что человека, донскивающегося Правды, могут и в части высечь, и по этапу гнать, и в Сибирь отправить? «Или и в самом деле Правды на свете нет?» Очерк весьма выразительно кончается: «Смотри, Федя... во все стороны сколько простору! Всем место есть, а нам...» (16, 1, 192). Места нет именно тем, на которых вся жизнь держится. Что может быть фантастичнее этого положения, в реальности которого читатель мог убедиться, знакомясь с такими сказками, как «Соседи» и «Коняга», может убедиться и на каждом шагу в жизни?

Появление на страницах рассматриваемой книги искателей правды не случайно, конечно. Неблагополучие жизненных порядков ощущает каждый, но особенно остро — не обыватель, ко всему притерпевшийся, а человек, каким-то образом выломившийся из среды, способный взглянуть на нее со стороны, либо внезапно охваченный порывом совести, как только что упомянутые герои сказки «Пропала совесть». Особенно показательны в этом плане персонажи, олицетворяющие положительное начало — Настоящий человек из сказки «Игрушечного дела людшки», Иванушка из сказки «Дурак», писатель Крамольников («Приключение с Крамольниковым») и, наконец, завершающий книгу замечательный образ чистого мальчика Сережи Русланцева, который умирает, не будучи в силах примириться с разрывом между словом и делом, с господствующей ложью и лицемерием («Рождественская сказка»).

В церкви сельский батюшка произносит прекрасную речь о Правде, честности, благородстве, противопоставляя их лжи и неправде, призывает к человеколюбию и состраданию (Правда «вместе с гонимыми и обиженными» — 16, 1, 219), а когда воодушевленный этими идеалами мальчик выражает готовность идти в бой за эту самую Правду, жизнь отдать за нее, его отговаривает не только любящая маменька, но и... тот же батюшка. Оказывается, эта высокая и благородная мораль существует только для церкви, для проформы, пропаганды, а в жизни следует руководствоваться другими, более практичными принципами. Именно этой «двойной бухгалтерии» не выдержал мальчик, не вынес лжи и лицемерия, возведенных в принцип и даже закон жизни.

Здесь необходимо коснуться еще одной особенности пошехонского волшебства: оно не просто реально, но отражает определенные закономерности действительности, жесткие и непреложные. Слово «закон» то и дело возникает на страницах сказок, но далеко не всегда в строго юридическом смысле. Чаще речь идет о морально-бытовых традициях и устоях, семейных и религиозных предрассудках, социальных порядках, далеко не всегда законных с юридической точки зрения, но в конечном счете отражающих закономерности, лежащие в основе жизни. Семантика самого слова «закон» весьма многозначна, кроме того, оно дополняется другими — правила, право, «кодекс», «Писание» (т. е. «Священное писание») и т. п.

Два смысла слова «закон» сталкиваются в сказке «Игрушечного дела людшки» при рассмотрении семейного конфликта мещанина Никанора Изуверова. Чиновникам неизвестно, имеется ли юридический закон, предписывающий мужу определенные обязанности перед женой, но они убеждены, что такой закон должен быть, ибо исходят из Писания и традиционных домостроевских представлений. Поэтому до наведения юриди-

ческих справок — есть закон или нет — «ночь он пускай в холодной посидит! Там что еще окажется, а ему — наука!» (16, 1, 93). И если в конце концов выясняется, что юридического закона все-таки нет, то только потому, что вмешивается рассказчик, сила в данном случае посторонняя. Обычно же в этой жизни господствует то, что еще Мальчик без штанов в сказке, включенной в цикл «За рубежом», выразил так:

«У нас, брат, без правила ни на шаг. Скучно тебе — правило; весело — опять правило. Сел — правило, встал — правило. Задуматься, слово молвить — нельзя без правила. У нас, брат, даже прыщик и тот должен почесаться прежде, нежели вскочит. И в конце всякого правила или поронцы, или в холодную. Вот и я без штанов, по правилу, хожу» (14, 35).

Эти «правила», порядки, законы служат сильным и решительно ими отстаиваются. «По правилам» прижимает и притесняет своих крестьян «дикий помещик» и доводит их до того, что им «некуда носа высунуть: куда ни глянут — все нельзя, да не позволено, да не ваше!» (16, 1, 24). На правила опираются и волки, пожирающие зайцев: «Подговор часовых к побегу — что, бишь, за это по правилам-то полагается?» (16, 1, 36). Эти «правила», «законы», «обычан» всеобъемлющи, пронизывают все сферы и проявления жизни, будь то семейные взаимоотношения Изуверова, или чижики с канарейкой («Чижикиво горе»), или поведение сторожевого пса Трезора, который поступает не как ему вздумается, а в соответствии со своими правами и обязанностями.

Особенно интересна и показательна в этой связи замечательная сказка «Дурак». Ее герой — сказочный Иванушка-дурачок — не понимает и не принимает законов и порядков Пошехонья, по-существу — всей современной ему действительности. Его считают не легким дураком, а «мудренным», необыкновенным только потому, что он совершает поступки, не укладывающиеся в традиционное сознание обывателя. Он добр, честен, благороден, чужд эгоизма, не понимает, вернее, не желает понимать, что такое собственность, и поэтому на каждом шагу совершает поступки, которые окружающими расцениваются как глупые. То возьмет у калачника калач и накормит им голодного, то нищему вместо мелкой монеты отдаст трехрублевую ассигнацию, то в воду бросается спасать утопающего, в то время как его «умный» папенька при всех обстоятельствах спасает только собственную шкуру.

В учебном заведении Иванушка при хороших способностях (это автор подчеркивает) не понимает большинства наук — «истории, юриспруденции, науки о распределении и накоплении богатств», и на все попытки растолковать, на все «усовершенствования наставников» и маменьки («Да ты хоть притворись, что понимаешь!»), отвечает одно: «Не может этого быть!» (16, 1, 144),

что, очевидно, следует читать: «Не должно этого быть!», ибо речь идет не просто о непонимании, но о нежелании понять, об активном неприятии всего строя жизненных отношений. Настолько активном, что не помогают никакие воспитательные меры воздействия, до сечения включительно («закон такой есть, чтоб дураков учить» — 16, 1, 142).

Чем глубже и решительнее неприятне Иванушкой самих основ жизненного уклада, тем прочнее убеждение у окружающих, что «он несомненный и круглый дурак» (16, 1, 144). И только «старый приятель» папочки, передовой человек, сохранивший верность благородным идеалам молодости, высказывает прямо противоположное суждение: «Совсем не дурак он, а только подлых мыслей у него нет — от этого он и к жизни приспособиться не может» (16, 1, 148). Но именно этим отсутствием «подлых мыслей» он и опасен сложившемуся укладу жизни. Даже у любящей мамочки вырывается: «Батюшки! да из него Картуш выйдет!» (16, 1, 142), т. е. разбойник, а наставники уверенно предсказывают ему печальную участь: «Никогда вы государственным человеком не сделаетесь. Благодарите бога, что он дал вам родителей, которые ни в чем не замечены» (16, 1, 145). И предсказание сбылось. «Финальный эпизод сказки — внезапное исчезновение героя, а затем, по прошествии многих лет, возвращение измученного Иванушки намекает на административную кару, постигшую героя», — справедливо пишет А. С. Бушмин²⁷. Убедительными представляются также соображения исследователя о связи этой сказки с несуществующим замыслом рассказа «Паршивый», о несломленном политическом ссыльном, человеке типа Чернышевского или Петрашевского, который «вдруг по мановению волшебства оказывается среди сибирских пустынь»²⁸.

Иванушка — живое отрицание всех законов и правил, по которым живет это общество, поэтому тема закона, соотношение героя с законом проходит через всю сказку. «Набедокурит, начудит — по какому праву? какой такой закон есть?» (16, 1, 140). Олицетворением законов этого мира является «папочка» героя, который когда-то в ранней молодости был причастен к вольным идеям, давно от них отказался и безоговорочно принял существующее.

И дома, и в гостях, и на улице он только об одном твердил: «Всеу законы писать, ежели их не исполнять». «У него даже наружность такая уморительная была, как будто он в одной руке весы держит, а другою — то золотник в чашечку поступков прибавит, то ползолотника в чашечку возмездий подкинет.

²⁷ Бушмин А. С. Сказки Салтыкова-Щедрина. 2-е изд., с. 154.

²⁸ Там же, с. 80. См. также: Пантелеев Л. Ф. Воспоминания. — М., 1958, с. 457. Ср.: 18, 233, 286.

Поэтому, и принимая во внимание все вышензложенное, он требовал, чтобы с Иванушкой было поступлено по всей строгости домашнего кодекса» (16, 1, 134)²⁹.

Здесь все решительно — и цитата из царского указа, помещающаяся на «зерцале» в присутственных местах (16, 1, 466, примечание В. Н. Баскакова), и весы, традиционный символ правосудия, и пародия на прокурорскую обвинительную речь (последняя фраза), и непосредственно продолжающая приведенный текст выписка из «домашнего кодекса» о количестве розог, причитающихся за его нарушение, — все довлеет тому миру, из законов которого выломился Иванушка и который всей мощью своей будет себя отстаивать. Поэтому он признается не легким дураком, а «мудреным».

Щедрин, как известно, не был удивлен рассмотриваемой сказкой. Направляя ее редактору «Русских ведомостей» В. М. Соболевскому, он писал: «...боюсь, что сказка Вам не понравится. Идея ее недурна, но в исполнении заметно утомление» (20, 133. Ср.: 143). По-видимому, речь идет о какой-то недосказанности, и, конечно, трудно сказать, о какой именно. Недосказанность у такого политически острого писателя, как Щедрин, вещь нередкая и вполне объяснимая. Однако согласиться с его автоценкой все-таки невозможно: перед нами замечательное произведение, чрезвычайно важное для понимания всей книги сказок.

Ведущий незыблемый закон этого мира — беспощадная борьба за существование, борьба не на жизнь, а на смерть между сильными и слабыми, пожирающими и пожираемыми. В животном мире это закон джунглей — на земле (в лесу), в воде и в воздухе. Но животный мир, как известно, в щедринской сказке не самоцель, а аллегорический прообраз человеческого общества, в котором господствуют те же неумолимые законы, хотя и в несколько иных формах. Эти идеи звучат во многих сказках, проходят через всю книгу.

В сказке «Медведь на воеводстве» относительно порядка, установившегося в лесу, сказано: «Ежели истарил повелось, что волки с зайцев шкуру дерут, а коршуны и совы ворон ошипывают, то, хотя в таком «порядке» ничего благополучного нет, но так как это все-таки «порядок» — стало быть, и следует признать его за порядкой. А ежели при этом ни зайцы, ни вороны не только не ропщут, но продолжают плодиться и населять землю, то это значит, что «порядок» не выходит из определенных ему исконн границ. <...> Ни разу лес не изменил той физиономии, которая ему приличествовала. И днем и ночью он гре-

²⁹ Ср. аналогичное рассуждение карася-идеалиста, который также считал, что «лучше, дескать, совсем законов не издавать, ежели оные не исполнять» (16, 1, 86).

мел миллионами голосов, из которых одни представляли агонирующий вопль, другие — победный клик. И наружные формы, и звуки, и светотени, и состав населения — все представлялось неизменным, как бы застывшим» (16, 1, 58—59).

Воеводу Топтыгина 3-го этот порядок вполне устраивает, он вырабатывает даже «целую теорию неблагоприятного благополучия», опираясь при этом не только на собственные наблюдения, но и на указания своего непосредственного начальника Осла: «Главное в нашем ремесле — это: *laissez passer, laissez faire*. Или, по-русски выражаясь: «Дурак на дураке сидит и дураком погоняет!» (там же). Французская поговорка в буквальном переводе звучит так: позволяйте делать (кто что хочет), позволяйте идти (кто куда хочет), и по смыслу может означать и невмешательство в свободный ход событий и обстоятельств, и равнодушие, безразличие, попустительство, политику умывания рук. Именно такой смысл она и приобретает в шедринском контексте. И то обстоятельство, что поговорка сопровождается сатирическим переводом, да еще принадлежащим Ослу, не оставляет ни малейшего сомнения в том, что ничего хорошего и ничего благополучного в «неблагополучном благополучии» сатирик не видел.

Следует, однако, различать принципиальную оценку явления и признание его в качестве объективной реальности. Шедрин убежден в неотвратимости жестоких законов этого мира, перед которыми бессильны сами участники жизненной драмы. Безнадежно наивными и беспочвенными оказываются надежды слабых на благородство и великодушные хищников. Верность «самоотверженного зайца» слову, данному волку, оказывается бессмысленной глупостью. Зайцу снится, «будто волк его при себе чиновником особым поручений сделал», но такое только во сне и можно увидеть, а наяву о помиловании волк без смеха даже подумать не может: «А может быть... ха-ха... я тебя помилую!» — эти слова лейтмотивом проходят через всю сказку.

Другой заяц, «здравомысленный», готов признать жестокую реальность («всякому зверю свое житье: льву — львиное, лисе — лисье, зайцу — заячье»), он мечтает только как-то упорядочить и ограничить истребление зайцев, дескать, и хищникам это выгодно, выдумывает свои искусственные «законы», но из этого, конечно, ничего получиться не может: отрезвление («здравая точка зрения») приходит, когда философ попался лисе в лапы. Здесь даже робкая просьба о помиловании может вызвать только издевку: «Час от часу не легче!... где ты это слышал, чтобы лисички миловали, а зайцы помилованные получали? Разве для того мы с тобой, фофан ты этакой, под одним небом живем, чтобы в помилованья играть... а?» (16, 1, 160). И заяц понимает, что сказал глупость.

И дело не только в свирепой кровожадности хищников, они

тоже бессильны изменить сложившийся порядок жизни. Необыкновенного волка создал сатирик, невиданного ни в сказочной, ни в басенной традиции, волка, удрученного своей дурной репутацией разбойника и душегуба и охваченного искренним желанием изменить образ жизни — перестать убивать, но ничего из этого не получается, «потому что комплекция у него каверзная: ничего он, кроме мясного, есть не может» («Бедный волк» — 16, 1, 39). В таком же положении орлы, которых «сама природа устроила... исключительно антивегетарианцами» (16, 1, 73), щуки, лисы, коршуны, ястребы — все хищники.

Старый ворон, удрученный нещадным истреблением вороньего рода, решил донскиваться правды, бить челом вышестоящим начальникам — ястребу, кречету и коршуну («Ворон-челобитчик»). Они не отрицают истинности его слов, обоснованности его тревог, но правде ворона противопоставляют свою правду, жестокую и неумолимую. «Ты говоришь, что кобчики корм у вас на лету отнимают, что я сам, ястреб, ваши гнезда разоряю, что мы не защитники ваши, а разорители. Что ж: вы кормиться хотите — и мы кормиться хотим. Кабы вы были сильнее — вы бы нас ели, а мы сильнее — мы вас едим. Ведь это тоже правда. Ты мне свою правду объявил, а я тебе — свою; только моя правда воочию совершается, а твоя за облаками летает» (16, 1, 215).

Это подтверждают и другие хищники. «Правда твоя, — говорит кобчик, — всем известна, да, стало быть, есть в ней порок, ежели она сама собой не проявляется» (16, 1, 216). То есть правда ворона не является выражением естественных законов природы, но оказывается той искусственной выдумкой («За облаками летает»), наподобие разных «законов» и «правил», которые, как мы уже убеждались, в сказках Шедрина сочиняются слабыми, в тщетной надежде оградить себя от беспощадного и неминуемого пожирания хищниками. Нет поэтому защиты для ворона, не отстоять ему своей правды. Заключительные слова верховного начальника Коршуна, туманно обещающего Правду и справедливость в будущем, звучат как издевка и насмешка: «Объявится настоящая, единая и для всех обязательная Правда; придет и весь мир осияет. И будем мы жить все вкупе и влюбе. Так-то старик! А куда лети с миром и объяви вороньему роду, что я на него, как на каменную гору, надеюсь» (16, 1, 218).

В этих условиях терпят крах всякие утопии мирного, бескровного прогресса, мирных путей к всеобщей справедливости и счастью. Шедринский Карась-идеалист наивно и простодушно верит в возможность уговорить хищников — стоит только раскрыть щукам, как прекрасна добродетель, и с радостью будут приняты идеалы равенства и братства. Он тоже не прочь создавать искусственные законы, якобы воспрещающие рыбам

пожирать себе подобных и указывающие, что для пропитания рыбам предназначены ракушки, комары, мухи, мошки и «прочие водяные обыватели», «позднейшими разными указами к пище сопричисленные» (16, 1, 87 и 84). И совсем в духе «самоотверженного зайца» мечтает, что щука, растроганная благородством его образа мыслей, сделает его начальником над «этой заводью». Вместе с тем Карась существенно отличается от всех упомянутых приспособленцев, ищущих путей сосуществования с хищниками.

Карась не просто трусливый обыватель, озабоченный спасением собственной шкуры, он теоретик, идеалист. Как бы ни были наивны его представления о путях, ведущих к цели, сами по себе его идеалы — о всеобщей гармонии, справедливости, братстве — когда «сильные не будут теснить слабых, богатые бедных» (16, 1, 87), — благородны и прекрасны, их вполне разделяет и автор.

Известно, однако, что трагический финал сказки, гибель Карася, проглоченного щукой, произвел на некоторых современников удручающее впечатление, был истолкован как пессимистический, как выражение бесперспективности борьбы со «щуками». Так поняли сказку критик А. М. Скабичевский, художник Н. Крамской и некоторые другие. В письме к автору Крамской, восхищаясь художественным совершенством маленького шедевра, в то же время пишет: «Тот порядок вещей, который изображен в Вашей сказке, выходит, в сущности, порядок нормальный. Там карась и щука. Две породы, положим, рыбных, но все же две породы: то есть между ними не может быть никогда сближения. С первого раза разница в признаках так велика, что ни для кого никогда не будет вопроса, может ли щука перестать есть когда-либо карася. Но люди — дело другое: и тот из людей, кого можно уподобить карасю, и тот, кого уподобляют щуке, имеют одинаковый размер, строение тела, по одному плану исполненное, челюсти тоже одинаковые; словом, для человека не есть бесплодная химера заботиться об улучшении людских отношений, тогда как для карася заниматься идеальными построениями — дело, очевидно, проигранное, и проигранное навсегда; кроме того, проигрыш карася никому не будет казаться ужасным, тогда как проигрыш идеалиста-человека — ужасен безысходно»³⁰.

В советском литературоведении не раз отмечалось (см. работы В. Я. Кирпотина, Я. Е. Эльсберга, А. С. Бушмина), что подобное восприятие не соответствует мировоззрению и общественно-политической позиции сатирика, сказка которого направлена против надежд на возможность уговорить хищника,

³⁰ Цит. по изд.: Щедрин Н. (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч. — М., 1937, т. 20, с. 410—411.

призывает не к принятию существующего, а к более радикальным методам борьбы за его изменение. Вместе с тем интерпретацию сказки в пессимистическом духе, особенно в обстановке реакции 80-х годов, нельзя считать простой случайностью, недоразумением или плодом недомыслия некоторых читателей.

Толкование, которое получил «Карась-идеалист» в только что цитированном письме Крамского, конечно, не является абсолютно обязательным, но может иметь место, если сказка воспринимается изолированно, отдельно от всей книги сатирика. Ибо хотя в ней и не утверждается тезис о невозможности борьбы с хищниками и хищничеством, но вместе с тем панвной вере Карася по существу ничего не противопоставляется. А скепсис Ерша относительно проповеди идеалиста слишком красноречиво подтверждается трагическим финалом: «Вот они, диспуты-то наши, каковы!» (16, 1, 89).

Щедринские сказки необходимо воспринимать не изолированно, а в контексте всей книги, в соответствии с тем образом мира, который лежит в ее основе. Разные по характеру и типу, они взаимно дополняют друг друга: те стороны жизни и идеи, которые не могут быть выражены в пределах животного эпоса, выражаются другими сказками, и только в единстве, в целостности может быть понята и книга в целом, и позиция ее автора — литературная, общественно-политическая, философская.

Отличительная особенность щедринского реализма в сказке, и в частности в сказке о животных, — трезвое и объективное, в полном соответствии с данными естествознания, осмысленные законы природы, законов, по которым живет на земле все живое и неживое, человек и природа, человеческое общество и животное царство. Известно, что в его сказках — дерзкое совмещение животного и человеческого, но дерзость здесь зиждется именно на совмещении несовместимого. В основе ее — ощущение неслиянности, резкой противоположности этих двух миров, резкой грани, отделяющей их друг от друга.

Поэтому, как ни смела щедринская аллегория, она все-таки не может быть бесконтрольной, ничем не ограниченной фантазией. Пределы антропоморфизации, сопоставления человека и животного, животного царства и человеческого общества для него всегда ограничены. Об отождествлении того и другого не может быть и речи. В сказке «Христова ночь» автор устами Иисуса Христа обращается с такими словами к зверям и птицам: «Пускай законы ее (природы. — М. Г.) будут легки для вас; пускай она для каждой быллинки, для каждого чуть заметного насекомого начертит круг, в котором они останутся верными прирожденному назначению. Вы не судимы, ибо выполняете лишь то, что дано от начала веков. Человек ведет непрестанную борьбу с природой, проникая в ее тайны и не пред-

видя конца своей работы. Ему необходимы эти тайны, потому что они составляют неизбежное условие его благоденствия и преуспевания. Но природа сама себе довлеет, в этом ее преимущество» (16, 1, 207).

Многозначительны (и как актуальны сегодня!) эти мудрые слова о самодовлеющих законах природы, и они имеют самое непосредственное отношение к художественному творчеству сатирика. Отступление от них, нарушение их невозможно, ибо оборачивается искажением существа изображаемого. Не исключено, что эти же слова содержат и косвенный ответ П. Н. Крамскому.

С фатально безнадежной, казалось бы, ситуацией имеем дело и в другой сказке — «Соседи». Тема ее — заурядное пошехонское волшебство. Два соседа — Иван Бедный и Иван Богатый. Первый не покладая рук трудится «с утра до ночи словно в котле кипит» (16, 1, 149) и «ценности производит», но как ни вытягивается, а щи у него и в праздник и в будни «с пустом». А Иван Богатый, хотя и благородно мыслил «о распределении богатств», но никаких ценностей не производил, время проводил «на теплых водах» («при полезном досуге» состоял), а щи у него и в праздник, и в будни «с убойной».

И что только ни предпринималось, чтобы изменить положение, восстановить справедливость, — и в повинностях их уравнили («в виде опыта»), и общественную помощь Ивану Бедному оказали, — результат все тот же: «щи с пустом». Ради чистоты опыта Иван Богатый изображен добрым, он преисполнен желания помочь своему бедному соседу, правда, так, чтобы и его интересы не пострадали («Чтобы и я — свою порцию, и он — свою порцию» — 16, 1, 150), что и вызывает пронику со стороны автора. Но и доброта его не спасает положения. «Хитро эта механика устроена», — разводит он руками (явный намек на пропагандистский рассказ В. Варзара «Хитрая механика» — о «механике» социального устройства).

Из затруднения выводит «местный мудрец и философ» Иван Простофиля. «Оттого, что в плану так значится», — заявляет Иван Простофиля. «Плант такой есть» — одному быть бедным, а другому — богатым. «И сколько вы промеж себя не калякайте, сколько ни раскидывайте умом — ничего не выдумаете, куда в оном плану так значится» (16, 1, 155). «Плант» — социальное устройство, «хитрая механика», пока она не изменится — невозможно изменить положение Ивана Бедного, говорит этой сказкой и всей книгой сатирик. Ни барской филантропией, ни поповскими проповедями, ни карасиными утопиями невозможно преодолеть участи человека, его горя, оно неотвратимо, и даже помочь человеку невозможно, как невозможно облегчить участь матери-крестьянки, потерявшей во время пожара единственного сына («Деревенский пожар»).

Жестокость законов волшебного мира не должна создавать впечатления его незыблемости, нерушимости. Неизменность существующего положения, status quo — отнюдь не закон, оно сохраняется лишь до тех пор, пока неизменным остается «плант». Сильные мира сего узурпировали власть, получили ее по наследству, властвуют, «безнаказанно изрыгая хулу на законы божеские и человеческие» (16, 1, 208) и тщеславясь, что таково их право. Тут же устами бога предсказывается их неминуемый конец («Христова ночь»).

Законны, т. е. закономерны, все grimасы этой действительности, но не менее законно и ее отрицание, порывы к свету, добру, правде и справедливости Сережи Русланцева, писателя Крамольникова, Настоящего человека из сказки «Игрушечного дела люднишки», да и самого автора. Пробуждение природы («Чудо воскресшего бога») так же закономерно, как и ее оцененные, кабала (16, 1, 206).

Закономерна деградация героя сказки «Либерал», его трусливое подлое приспособленчество. От благородных идеалов его молодости, когда он «мыслил правильно», «одна мразь осталась», он их «по уши в подлости завязил» (16, 1, 166). Но сами эти идеалы, как и идеалы Карася-идеалиста, не менее законны, чем жалкая участь того и другого. Закономерна тупая животная бессознательность, по не менее законна тоска по воле, стремление «Барана непомнящего» хотя бы во сне увидеть «вольного барана», «бессильные порывания от тьмы к свету встревоженной бессознательности» (16, 1, 169, 170—171).

Через всю книгу лейтмотивом проходит тема Правды, понятой как правда-истина, совесть и справедливость («Пропала совесть», «Карась-идеалист», «Дурак», «Соседи», «Путем-дорогою», «Приключение с Крамольниковым», «Христова ночь», «Ворон-челобитчик», «Рождественская сказка»). Бесчеловечью Пошехонья, правде щук, ястребов и коршунов, их законам, правилам и порядкам противостоит прочная вера автора в конечное торжество высокой и светлой Правды, Правды всеобщего братства, гуманизма и любви, Правды труженика, угнетенного и обездоленного. И пусть никого не смущает христианская оболочка некоторых из его рассказов этой группы («Христова ночь» и «Рождественская сказка»).

Мы не можем здесь специально рассматривать непростой вопрос об отношении Салтыкова к христианству — это увело бы слишком далеко и об этом не раз писалось. Касаясь этого вопроса, следовало бы вспомнить свидетельство писателя (в «Пошехонской старине») о том, какое воздействие на него в детстве оказало Евангелие, способствуя становлению у него идеалов равенства, демократизма, справедливости, т. е. оно было воспринято и истолковано так, как его толковали и воспринимали читатели из народа, крестьяне. Очевидно, такие фак-

торы необходимо иметь в виду, касаясь осмысления и переосмысления христианства Салтыковым (как и многими его современниками, народниками). Христианство в интерпретации Салтыкова оказывается не столько религией, сколько высокой демократической моралью, в основе которой борьба за раскрепощение и освобождение угнетенных, а христианская символика сопряжена с призывом «идти в бой за правду», отдать за нее жизнь.

В высшей степени знаменательно, что книга заканчивается образом героя, охваченного этими идеями и настроениями,— упоминавшегося уже мальчика Сережи Русланцева. Трудно переоценить этот замечательный образ, один из самых светлых и прекрасных в русской литературе 1880-х годов. В связи с ним невольно вспоминаются мальчики Достоевского, озабоченные судьбами всего мира, и прекрасные образы-символы Гаршина, хотя образ Сережи Русланцева существенно отличается от тех и других. От нравственных страданий умирает Илюшечка из «Братьев Карамазовых», но непосредственная причина его переживаний — оскорбление, нанесенное его отцу, а щедринский маленький мальчик умирает от уродливости порядков в мире, где нет места для правды, добра, справедливости, от разрыва между словом и делом, между высокими идеалами и не соответствующей им, не вмещающей их низкой действительностью.

Это вполне реальный мальчик и в то же время замечательный символ, как и герой гаршинского «Красного цветка»; отдающий жизнь ради искоренения зла в мире. Но герой Гаршина безумец, благородный и самоотверженный безумец, но все-таки безумец. А Сережа Русланцев разумно и трезво воспринимает жизнь: не он безумец — безумна действительность, в которой он обречен жить и противоречия которой не смог вынести. И сила, и определенная ограниченность Салтыкова отразились в этом образе. При всей оптимистической вере в неизбежное торжество Правды — истины и справедливости — сатирику, как и его маленькому герою, не вполне ясно, когда и как это торжество осуществится, и отсюда невеселые раздумья и мрачные настроения в его книгах и письмах 80-х годов.

Жестокость законов ненормального мира и понски Правды, т. е. в конечном счете выхода,— две основные (друг с другом тесно связанные) темы рассматриваемой книги. Все, о чем он в ней пишет, если не прямо к ним сводится, то так или иначе с ними соотносится. Ими в конечном счете определяется и тип, и структура книги, ее построение. При видимой свободе в расположении сказок оно отличается глубокой продуманностью.

Художественное произведение (или сборник произведений) не может строиться строго логически, наподобие трактата, в котором мысль следует за мыслью — тезис, антитезис, синтез — и с тою же последовательностью одна тема сменяет другую.

Нет такой искусственной правильности и в «Сказках». Содержание их сложно и многообразно как сама жизнь, и все-таки определенную последовательность в его развитии, в самом построении сборника можно почувствовать.

Нелегко сгруппировать сказки по тематическому принципу, прежде всего потому, что разные темы могут оказаться сопряженными в одной сказке, и в то же время к одним и тем же темам автор может обращаться в разных сказках, рассматривая их в разных планах, с разных сторон. Так обстоит дело прежде всего с теми двумя основными темами, которые, как только что отмечалось, лейтмотивом проходят через всю книгу. Они так взаимосвязаны, так тесно переплетены друг с другом, что даже методически отделить их друг от друга невозможно. И все-таки есть определенная закономерность в том, что представление о чудовищной, фантастической ненормальности Пошехонья рельефно создается в самом начале сказками, открывающими книгу (с них мы начинали характеристику Пошехонья).

Большинство последующих сказок может создать впечатление полной, ничем не ограниченной свободы как в тематике, так и в порядке их расположения. Могли, очевидно, войти сюда и другие аналогичные произведения: такие замыслы автора известны. Тем не менее свобода была все-таки ограниченной — образом Пошехонья, задачей раскрыть и осмыслить его «сказочность». И завершают книгу четыре сказки, призванные внести окончательную ясность в авторское понимание Правды («Приключение с Крамольниковым», «Христова ночь», «Ворончелобитчик», «Рождественская сказка»). Вместе с непосредственно предшествующей «Гиеней», написанной, по словам автора, для того, чтобы «наглядным образом показать, что «человеческое» всегда и неизбежно должно восторжествовать над «гиенским» (16, 1, 197), они образуют своего рода заключительный аккорд книги.

окомт. в сб. ге за 882.

УСЛОВНОСТЬ И ФАНТАСТИКА (взаимоотношение категорий)

Искусство условно. Такое понимание искусства представлено уже в первой научной поэтике — поэтике Аристотеля, созданной более двадцати трех столетий тому назад: «...задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно о возможном по вероятности или по необходимости»¹. Подобное понимание искусства характерно и для марксистско-ленинской эстетики. Так, в «Философских тетрадах» Ленин писал со ссылкой на Фейербаха: «Искусство не требует признания его произведений за *действительность*»². Это условие бытия и аксиома эстетической оценки произведения искусства. Об этом уже не спорят. В дискуссиях 60-х годов были определены различные аспекты значения категории «условность» в искусстве: гносеологические, эстетические, художественные³, отмечена многозначность этой категории искусства, предложена типология условных форм: «условная» и «безусловная»⁴, «первичная» и «вторичная»⁵.

Условность в искусстве — своеобразный «договор» между автором и зрителем, слушателем, читателем. От одного он требует исполнения «условленных» законов искусства, от других — их понимания. Условность — универсальная категория искусства, ее проявление в художественном творчестве носит всеобщий характер. Есть условность искусства, о которой столь определенно писали Аристотель, Фейербах, Ленин. Есть условность

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии.— М., 1957, с. 67.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 53.

³ См., например: Ильенков Э. О «специфике» искусства.— В кн.: Искусство и коммунистическое воспитание. М., 1960; Батракова С. Художественное воображение.— В кн.: Виды искусства и современность. М., 1962; Манн Ю. Художественная условность и время.— Новый мир, 1963, № 1; Михайлова А. О художественной условности.— М., 1970; Лотман Ю., Успенский Б. Условность в искусстве.— В кн.: Философская энциклопедия. М., 1970, т. 5; Оганов А. Логика художественного отражения.— М., 1972; Дмитриев В. Реализм и художественная условность.— М., 1974; Шапошникова О. В. Об условности в искусстве.— В кн.: Филология. М., 1977, вып. 5; Хализев В. Драма как явление искусства.— М., 1978; и др.

⁴ Батракова С. Художественное воображение, с. 189—199.

⁵ Манн Ю. Художественная условность и время, с. 219. Эта типология развита в указанной выше работе А. Михайловой и стала общепринятой.

вида искусства: создание произведения обусловлено средствами материального воплощения художественного образа. У каждого вида искусства свои законы. Одни — для графики, живописи и скульптуры, другие — для музыки, трети — для театра, четвертые — для кино. В свою очередь, создание литературного произведения обусловлено законами языка и его эстетическими возможностями, разделением художественной речи на стихи и прозу, законами рода и жанра литературы. Это общепринятые законы искусства. То, что существует независимо от воли художника. Так называемая «первичная», «безусловная» условность. Не она вызывает споры. Спорят по поводу иных форм условности в искусстве: в литературе — по поводу условности повествования, сюжета, композиции. Это «вторичная», или «условная» условность. Она полностью находится в компетенции автора. Она не обязательна, но нередко необходима автору. Здесь условность проявляется в структуре художественного мира произведения, делая его зачастую «неправдоподобным», «фантастическим». Возникает своеобразная замена «условности» другой категорией — «фантастика». Их терминологическая синонимия широко представлена в научной литературе: фантастика сплошь и рядом рассматривается как вид условности.

Следует различать значения этих не всегда совпадающих понятий: помимо зоны совпадения семантических полей терминов «условность» и «фантастика» (*фантастическая условность, условная фантастика*) есть и зоны несовпадения их значений (существуют и *нефантастическая условность, и безусловная фантастика*). Необходимо определить значения этих понятий.

Фантастика — проявление условной природы искусства, его специфическое художественное качество. Исторически условность и фантастика как категории искусства возникли в одно и то же время. Это переход эстетического сознания древних людей от мифологического к художественному мышлению. Мифологическое мышление исходит из тождественности сознания и действительности. Классический образец мифологического мышления — зачин евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Желание Фауста у Гете иначе истолковать и перевести эту фразу на немецкий язык наталкивается на неодолимую преграду чуждого архаического сознания: «Ведь я так высоко не ставлю слова, Чтоб думать, что оно всему основа»⁶. Его попытки определить основу бытия другим словом в принципе безуспешны: подстановки Фауста на место «Слова» *мысли, силы, дела* лишь оттеняют преимущество мифологического сознания, для которого слово и было мыслью, силой, делом — такой же реальностью,

⁶ Гете И. В. Собр. соч.: В 10-ти т.— М., 1976, т. 2, с. 47.

как и предметный мир. В мифологическом сознании не имело значения различие между «сказано» и «сделано»: сказать слово или помыслить о чем-то — совершить поступок, сменить имя — переродиться, стать другим человеком и т. д. Осознание относительного характера мышления человека вызвало кризис мифологии. Миф утратил былую авторитетность и безусловность, но стал преданьем, поэтическим вымыслом — стал искусством.

Истоки фантастики лежат в мифе, но сам миф еще не есть фантастика. В рамках мифологического мышления не стояла проблема соотношения сознания и действительности — не существовало и такой категории, как фантастика. Для того, чтобы миф был осознан как фантастика, нужно, чтобы безусловное содержание мифа стало условным содержанием произведения искусства. Именно в таком условном значении миф стал категорией поэтики уже в античном искусстве⁷. Особенно ярко эта концепция мифа выражена в поэтике Аристотеля, переосмыслившего античную традицию употребления категории «миф» в философии. Новый подход Аристотеля — художественное восприятие и оценка мифа: и миф, и поэзия стали творчеством по законам мимесиса, миф стал категорией поэтики — «подражанием действую», «сочетанием фактов»⁸. Мифологические образы стали восприниматься как порождение фантазии человека, как условные образы поэтических преданий.

Критерий фантастического — объективная действительность, которая позволяет определить принадлежность данного явления либо к реальному миру, либо к фантазии человека. В строгом смысле фантастическое невозможно в объективном мире, по вполне допустимо в искусстве. В отличие от условности фантастика не является универсальной категорией искусства — это его факультативный признак. Фантастики нет в тех видах искусства, в которых невозможны «жизнеподобные» формы, — обычно эти виды искусства создают свои условные художественные формы, не адекватные действительности. Так, фантастики нет в архитектуре, в некоторых видах прикладного искусства, в музыке (исключая программную музыку, вокальные и сценические жанры: песню, ораторию, оперу, балет и т. д.).

Не является фантастикой условность вида искусства (рассказывая о жизни людей, в опере, например, поют, в балете танцуют, в литературе нередко говорят стихами), условность рода литературы (например, драмы в сценическом воплощении:

⁷ Такое понимание мифа было уже у Еврипида и Аристофана, у Сократа и Платона. — Тахо-Годи А. А. Миф у Платона как действительное и воображаемое. — В кн.: Платон и его эпоха. М., 1979, с. 58—82.

⁸ Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 57. В большинстве русских переводов слово «миф» переведено как «фабула», что является следованием традиции латинских переводов «Поэтики» Аристотеля.

конструкция и художественное оформление сцены, актерская игра, «реплики в сторону», которые должен услышать зритель и на галерке, но «не слышит» стоящий рядом герой, и т. д.). О подобной условности драмы Пушкин писал в наброске предисловия к «Борису Годунову» (на французском языке): «...это, может быть, наименее понятый жанр. Законы его старались обосновать на правдоподобии, а оно-то именно и исключается самой сущностью драмы; не говоря уже о времени, месте и проч., какое, черт возьми, правдоподобие может быть в зале, разделенной на две части, из коих одна занята 2000 человек, будто бы невидимых для тех, которые находятся на подмостках?»⁹. Не признаются фантастическими различные условности повествования: одновременное развитие и композиционное совмещение разных пространственно-временных пластов (например, единовременное разворачивание прошлого, настоящего, а иногда и будущего в романах Л. Леонова, В. Катаева, В. Быкова, Ю. Бондарева, В. Распутина и др.), введение в произведение разного рода мистифицированных «документов» героев (например, письмо Татьяны в «Евгении Онегине», «Журнал Печорина» в «Герое нашего времени» Лермонтова, дневник Вареньки в «Бедных людях» Достоевского, повесть Фирсова в «Воре» Леонова, роман Мастера в «Мастере и Маргарите» Булгакова и т. д.), повествование от лица мистифицированного автора (например, «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» Пушкина, «История одного города» Щедрина, «Бесы» Достоевского). Все это *нефантастическая условность*.

Мы не удивляемся и не воспринимаем как фантастическое то, что замеченное автором ружье, как правило, стреляет — не в пример чаще, чем в жизни; что герой стреляет и всегда в зависимости от жанра произведения или попадает в цель, или бьет мимо цели; что сны героя почти всегда «вещие» — они имеют обыкновение сбываться. Не фантастичны условности композиции и сюжета в классицистической драме (например, «три единства», нередко нарушавшие «правдоподобие» сценического события), те условности поэтического языка и сюжета, которые Л. Толстой критиковал в «Короле Лире» Шекспира¹⁰. По поводу одного частного замечания Толстого (Лир не узнает Кента, а Глостер и все остальные — Эдгара) остроумно заметил В. Шкловский: «...это нужно для создания драмы, а нереальность беспокоила Шекспира так же мало, как беспокоит шахматиста вопрос — почему конь не может ходить прямо»¹¹. Таких примеров много в литературе. Приведу еще один. Так, условны, но не фантастичны мотивы введения отдельных глав

⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т.— Л., 1978, т. 7, с. 521.

¹⁰ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.— М., 1950, т. 35, с. 216—272.

¹¹ Шкловский В. О теории прозы.— М., 1929, с. 49.

«чужой рукописи» в «роман о романе» М. Булгакова. Роман Мастера о Понтии Пилате состоит из четырех глав романа Булгакова «Мастер и Маргарита». Мастер сжег рукопись, но 1 глава существует как рассказ Воласта на Патриарших Прудах, 2 глава — как сон Ивана Поньрева в сумасшедшем доме и лишь 3 и 4 главы — как часть рукописи романа, спасенная из огня Маргаритой. Что это — фантастика? Но в таком случае «фантастичны» и «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» Пушкина, и любая «чужая рукопись» в произведении (вымышленный герой не в состоянии сам по себе ничего написать). Все это виды нефантастической условности — обычной условности художественного творчества.

Наиболее распространенный тип фантастического — *условная фантастика*, или *фантастическая условность*. Она существует как понятное читателю и необходимое автору нарушение законов объективного мира в сюжете произведения. По законам объективного мира никак не могло случиться, чтобы у коллежского асессора Ковалева, предпочитавшего для пушей важности называть себя майором, с лица исчез нос и объявился в публичных местах императорской столицы в чине статского советника, пока странным и непонятым образом не оказался снова на месте — на лице «майора». По в том, что случилось в художественном мире повести, есть своя логика: Ковалев держал себя чиновней, чем был на самом деле, «задира л нос», «иносился» — поэтому и нос у него объявился чином на три ранга выше, чем сам Ковалев; но самое главное в этой истории, конечно, не это, а то, что из этого вышло. Такова условность фантастического в повести Гоголя «Нос». Формы условной фантастики разнообразны. Это и оживление неживого (мертвецов, статуй, картин): например, в русской литературе «Медный всадник» и «Каменный гость» Пушкина, «Портрет» Гоголя, «Железная дорога» Некрасова; это и очеловечивание животных, начиная со сказок о животных и «Золотого осла» Лулея и кончая «Холстомером» Толстого; это и различные мифологические образы, начиная с античных трагедий и кончая Аристом под красным стягом в поэме Блока «Двенадцать»; это и библейские образы в «Мистерии-Буфф» Маяковского, демонологические образы в «Мастере и Маргарите» Булгакова, «Поэме без героя» Ахматовой; это и сказочная образность — например, в «Руслане и Людмиле» Пушкина, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголя, в прологе поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и т. д. Условна фантастика «Божественной комедии» Данте, «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле, «Микромегаса» Вольтера, «Пророка» Пушкина, «Демона» Лермонтова, «Портрета» Гоголя, «Двойника» и «Крокодила» Достоевского, «Призраков» Тургенева и т. д. Условна сказочная фантастика всех времен и народов. Фантастическое в этих произведениях

изображено как реальное, оно становится действительным в художественном мире произведения.

Наряду с условной издавна существует и *неусловная фантастика*, или, по терминологии Ю. В. Манна, «завуалированная»¹². Уже в античной литературе, представляя читателю невозможное, автор нередко подавал его в виде сна, а авторы античных поэтик советовали доверять рассказы о немислимом и невозможном «речистым очевидцам»¹³. Известны различные способы «снятия» условности фантастики — чаще всего это психологическая мотивировка фантастического. Неусловная фантастика лежит в пределах возможного: человеку может присниться все что угодно; все что угодно может причудиться сумасшедшему; мало ли о чем может болтать враль; каких только басен не плетет молва. Принцип такой фантастики лучше всего определил Достоевский в отзыве о «Пиковой даме» Пушкина: «Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны почти поверить ему»¹⁴. Допущенная в таком качестве в художественный мир произведения, она не перестает быть фантастикой, сохраняя ее художественное значение и эстетическое качество. «Снятие» условности за счет психологической мотивировки происходящего исключает фантастику из фабулы, сохраняя ее художественный смысл в сюжете произведения¹⁵. Так, реальность того, что приключилось с Адрьяном Прохоровым в повести Пушкина «Гробовщик», снимается в конце произведения сообщением, что герой видел сон. Но это внешнее снятие условности ночного посещения гробовщика его покойными клиентами — именно в этом «сновидении» заключен смысл пушкинской повести¹⁶. Или герой рассказа А. Бестужева-Марлинского «Страшное гадание» обращается после «пробуждения» к читателю: «И ежели вы не пережили со мной этой ночи, если не чувствовали, что я чувствовал так живо, если не испытывали мною испытанного в мечте, — это вина моего рассказа. Все это для меня существовало, страшно существовало, как наяву, как на деле»¹⁷. Для героя рассказа его сон о «страшном гадании» — такая же действительность, как и явь, свой сон он пережил действительно (и гадание, и сви-

¹² Манн Ю. Поэтика Гоголя. — М., 1978, с. 59—132.

¹³ Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 125, 133; Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. — М., 1970, с. 388.

¹⁴ Достоевский Ф. М. Письма. — М., 1959, т. 4, с. 178.

¹⁵ Под фабулой я имею в виду хронологическую и причинно-следственную обусловленность событий в произведении, под сюжетом — их художественную последовательность, развитие «внутренней темы» повествования. — Подробнее об этом: Захаров В. И. О сюжете и фабуле литературного произведения. — В кн.: Принципы анализа литературного произведения. М., 1984, с. 130—136.

¹⁶ Бочаров С. Г. О художественных мирах. — М., 1985, с. 35—68.

¹⁷ Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения. — М., 1958, т. 1, с. 341—342.

даше с любовницей, и бегство с ней, и погоню, и убийство мужа). Более того, сон оказал на судьбу героя большее воздействие, чем впечатления бытия, он стал началом нравственного перерождения героя: после «страшного гадания» он никогда не совершит наяву того, что ему пригрезилось, что сделал он в своем «страшном сне».

Не всякий сон — фантастика. Многие сны лежат в пределах реально вероятного, в них нет ничего невозможного. И нефантастические, и фантастические сны являются своеобразными «рудиментами» мифологического сознания в художественном творчестве. Любая нелепость переживается во сне действительно, сновидец, даже зная, что видит сон, верит в реальность происходящего. Этими эстетическими возможностями «сновидений» охотно пользовались и пользуются писатели, вводящие в свои произведения фантастические сны (например, Достоевский в романы «Преступление и наказание», «Идиот», «Подросток», «Братья Карамазовы», в рассказы «Бобок» и «Сон смешного человека»).

Неусловную фантастику следует отличать от «мнимой фантастики», в которой фантастическое объяснялось «обманом чувств» или проделками героев — давалось бытовое разъяснение фантастическим «ужасам». Таковы, например, два первых рассказа М. Загоскина из цикла «Вечер на Хопре»: в одном случае привидения оказываются проделкой польских конфедератов, пожелавших таким образом избавиться от постоя русских солдат («Пан Твардовский»), в другом случае — шуткой слуги Убальдо и племянника хозяина поместья Корнелио («Белое привидение»). Подобные произведения, появлявшиеся в русской литературе 20—30-х годов XIX века, были своеобразной формой перехода от романтической к реалистической фантастике, правда, при такой трактовке происходило разрушение фантастики — фантастическое обесмысливалось. Опасность этого превосходно преодолевал Гоголь, давая двойственную (условную и мнимую) мотивировку фантастического: можно предположить вмешательство цыган в историю сватовства Грицька к Параске, но то в одном, то в другом месте появляются обрывки «красной свитки» («Сорочинская ярмарка») ¹⁸, вроде бы приснилась Левке «паниочка», но в руке у него судорожно сжата «записка» от нее — «приказ голове» женить своего сына Левка на Ганне («Майская ночь, или Утопленница»).

Истоки фантастического в фольклоре и литературе лежат в мифологии, но нередко и саму мифологию рассматривают как

¹⁸ «...Было бы рискованным делом попытаться логически распутывать событийную нить произведения», — таков вывод о фантастике «Сорочинской ярмарки» Ю. В. Манна: Манн Ю. Поэтика Гоголя, с. 74.

фантастику. Это не случайно. Некоторые явления общественно-го сознания (например, тексты философско-религиозного, мистического или научного содержания, имеющие эстетическое значение) способны как бы к «двойному бытию» — условному (художественному) и безусловному (вне искусства). Эта позиция выражена в таком высказывании М. Горького: «...религиозное творчество я рассматриваю как художественное; жизнь Будды, Христа, Магомета — как фантастические романы»¹⁹.

Происхождение конкретных форм фантастики может объясняться не только художественной необходимостью, но и может иметь определенное мировоззренческое значение (например, использование языческой или христианской демонологии, религиозных и мистических мотивов или научной футурологии как средств создания фантастического образа), но художественная переработка мифа, мистики или науки вызывает обязательное изменение их исходного качества. Это один из парадоксов искусства: в художественном произведении и мифология, и религия, и мистика, и научное прогнозирование превращаются из безусловного в условное. Так, например, в научно-фантастическом произведении преобразуется наука. В «Марсианских хрониках» Р. Брэдбери фермеры мастерят межпланетные корабли из консервных банок на задворках своих хозяйств, тем не менее они взлетают. Наука оказывается всемогущей, но условной (художественной) силой развития сюжета, научная идея становится своеобразной сюжетной «метафорой» произведения. По выражению А. Ф. Бритикова, в искусстве происходит «метафоризация науки»²⁰. В искусстве миф, мистика, наука и т. п. превращаются зачастую в фантастику. Попытки религиозного, мистического, психопатологического, позитивистского и т. п. истолкования фантастики, столь популярные в искусствознании и литературоведении, являются, по сути дела, внехудожественным прочтением произведения. Фантастика — категория поэтики, и в ее оценке следует прежде всего исходить из законов искусства — условных, конечно (иными они просто не могут быть). Тем не менее фантастику не следует рассматривать как вид условности — это не всегда и не во всем совпадающие понятия. Их различие со всей очевидностью демонстрируют и нефантастическая условность, и безусловная фантастика.

¹⁹ Горький М. Полн. собр. соч. — М., 1973, т. 16, с. 263.

²⁰ Бритиков А. Ф. Проблемы изучения научной фантастики. — Русская литература, 1980, № 1, с. 196–197. О поэтике научной фантастики см.: Неёлов Е. М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. — Л., 1986.

О СТРУКТУРЕ И КОМПОЗИЦИИ «ВРЕМЕННОКА» ИВАНА ТИМОФЕЕВА

«Временник» дьяка Ивана Тимофеева — одно из крупнейших публицистических произведений начала XVII в. Ярким свидетелем о знаменательных сдвигах в художественном сознании древнерусских авторов, «Временник» на протяжении вот уже почти целого столетия служит предметом деятельного изучения. обстоятельно исследованы биография Ивана Тимофеева, его общественно-политические и исторические взгляды, литературные вкусы. Слабее освещены различные аспекты творческой истории «Временника». Во многом это объясняется тем, что при редактировании произведения и переплетении рукописи (уже после смерти автора) была в значительной мере нарушена первоначальная структура памятника. Поэтому предварительным условием решения ряда вопросов литературоведческого изучения «Временника», в частности, рассмотрения композиции произведения, является фрагментарная реконструкция текста, прежде всего его состава и последовательности. Исследованию этой проблемы, слабо затронутой в литературе, посвящена настоящая статья.

Изучение «книжки» Тимофеева убеждает в том, что некоторые ее разделы утрачены (это обстоятельство осталось неотмеченным в литературе), поэтому речь может идти лишь о частичной реконструкции композиции произведения.

Как показано О. А. Державиной¹, в авторском тексте т. н. «введение к «Временнику» занимало не то место, которое отвел ему редактор. Трудно определить его первоначальное расположение. В конце заключительного фрагмента этого раздела, посвященного измене корыстолюбивых «торжников» и дворян, Тимофеев пишет, что «зде слово вмаде сих, инде же многократно потонку речеся о них»². И. И. Полосин и В. И. Корецкий считают, что в данном случае дьяк ссылается на «Новый летописец» или подобный ему труд, явившийся источником «Вре-

¹ Державина О. А. Временник дьяка Ивана Тимофеева.— Зап. Отд. рукописей гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, 1950, вып. XI; Она же. Дьяк Иван Тимофеев и его «Временник».— В кн.: Временник Ивана Тимофеева. М.—Л., 1951; Она же. Археографический комментарий.— Там же.

² Временник Ивана Тимофеева, с. 113. В дальнейшем ссылки на «Временник» по этому изданию будут даваться в тексте с указанием страниц.

менника»³. На наш взгляд, Тимофеев имеет здесь в виду собственное произведение, в котором не раз говорится о предательстве «скверных ради прибытков» (95, 119, 120, 122—123, 126, 154, ср. 89, 144). Поскольку в приведенных строках употреблено слово «речеса», надо думать, что содержащий их раздел поначалу находился в одной из последних частей «Временника»⁴. К тому же предыдущий фрагмент, где читаем о рабах, причинивших зло «в безгодия время своему владыце», явно перекликается с помещенными в конце произведения притчами «О вдовстве Московского государства» (112, 155—159) и, возможно, служит отрывком из них.

«Плачь из среды сердца» о бедствиях оккупированного Новгорода (78—80), включающийся в рассказ про Бориса Годунова, О. А. Державина считает лирическим отступлением⁵. Но тематически он никак не связан с предшествующим текстом, где речь идет о незаслуженном возвышении «худородных», и дальнейшим повествованием. Нам представляется, что «Плачь» открывал раздел «Временника», раскрывающий драматическую судьбу Новгорода в годы Смуты. Недаром он заканчивается припиской: «Пробее же начало злобное оного (шведов.— Я. С.) и среду до збывшихся (событий оккупации.— Я. С.) подробно преди⁶ слово скажет». По-видимому, этот раздел относится к одной из заключительных частей произведения, как и фрагмент «С Ляховными же наше тогда о мирном постановении не бы... еще к совету слово», предвещающий в рукописи главу о царствовании «расстриги». Согласно Н. П. Долинину, автор «Временника» сознательно предпослал этой главе воспоминания о бывших сражениях русских с иноземцами⁷. Но судя по первым словам тимофеевского описания «царства» Самозванца⁸, оно не является продолжением отрывка, раскрывающего главную причину тогдашних побед «туждих» над Россией.

Думается, не на своем первоначальном месте находится и фрагмент «Егда восходя он на верх царския всеа высоты»

³ Полосин И. И. Социально-политическая история России XVI — начала XVII в.: Сб. статей.— М., 1963, с. 226; Корецкий В. И. Об основном летописном источнике Временника Ивана Тимофеева.— В кн.: Летописи и хроники. 1976 г. М., 1976, с. 132.

⁴ Ср. Державина О. А. Временник..., с. 74.

⁵ Державина О. А. Дьяк Иван Тимофеев..., с. 363.

⁶ По смыслу тут должно читаться «вперед», т. е. вперед (см. 16, 135, ср. 167), а не «перед», означающее «прежде» (см. 20, 27, 28, 31, 42, 46, 52 и др.). Аналогичные ошибки встречаются во «Временнике» неоднократно (см. также 28, 62, 72, 92, ср. 146) и, возможно, допущены писцами.

⁷ Долинин Н. П. Развитие национально-политической мысли в условиях крестьянской войны и иностранной интервенции в начале XVII века.— Науч. зап. Днепропетр. гос. ун-та. Киев, 1951, т. XL, вып. 1, с. 131.

⁸ «По сем воста от ложа своего скимен лют» (83).

на главы «О Борисе же царе», в котором с возмущением рассказывается о помещении грамоты об избрании Годунова на трон в раку «чудотворца» Петра, причем дьяк замечает, что «рабобенный» царь «к прочим еще о себе утверждением... сие приложити умысли» (74—75). О «прочих утверждениях» говорится в двух предшествующих главах (66—72), от которых данный фрагмент отделен воспоминаниями об отношениях Годунова с дьяками Щелкаловыми. Видимо, поначалу он следовал за первой из этих глав («О крестном целованье Борису»); в конце ее читаем о Годунове, рассматриваемый же отрывок открывается словами «Егда восходя он» (имя «гордолюбца» здесь вообще не названо). Глава «О утверждении имени письменны тогожде» завершается уже строками о том, что попытки Годунова закрепиться на престоле оказались «поучинным ткашнем», он и его «слава погиге вся», ибо уповал «на ся»; к тому же она служит дополнением предыдущего рассказа о «первых дерзостях» Бориса, нарушающих церковные «уставы» (71).

Очевидно, не соответствует авторскому замыслу и расположение фрагмента «Взыщем в себе», раскрывающего причины смуты (92—98). Во-первых, он разъединяет повествование о Лжедмитрии I и «Притчу о цареви сыне», напомнившую Тимофееву про судьбу «расстриги». Во-вторых, здесь читаем, что об «отценаачальнике всех», который «во изгнаниих нужно почил», не стерпев «величества бед, ...уяснением малем словес втале выше в первых речеса, ему же похвала не от человек, но от бога» (96). Под «отценаачальником» О. А. Державина понимает Иова, хотя сама отмечает факты предложения ему патриаршества после гибели «расстриги» и приезда в Москву по приглашению Шуйского незадолго до смерти⁹. К тому же дьяк не раз осуждает Иова за угодничество перед Годуновым (53, 60, 67—69, ср. 74, 77—78). Упоминание же «отценаачальника» следует за известием об оккупации Москвы, а в этом рассказе Тимофеев соблюдает хронологическую последовательность. Поэтому нужно согласиться с мнением И. И. Полосина, считавшего «отценаачальником» Гермогена¹⁰. Об этом «муже апостолаобразном» говорится в небольшой главе далее (143—144, ср. 164—165), но отнюдь не выше (ранее он только упомянут как встречавший «мощи» царевича Дмитрия, см. 49). Вряд ли эта глава находилась вначале среди «первых» очерков Тимофеева. Скорее нуждается в перестановке фрагмент «Взыщем в себе», который в авторском тексте располагается «вдале» от инегирика Гермогену, т. е. в конце «Временника». Так что

⁹ Временник Ивана Тимофеева, с. 490, 491, 493, прим. 219, 236, 243.

¹⁰ Полосин И. И. Иван Тимофеев — русский мыслитель, историк и дьяк XVII века. — Учен. зап. Московского гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина, 1949, т. I.X, вып. 2, с. 168.

нельзя согласиться с мнением О. А. Державиной, будто Тимофеевское повествование о Самозванце завершалось выяснением причин Смуты, а «Притча о царе сыне» вставлена в произведение дьяка механически¹¹. Далее, в состав этого фрагмента редактор ошибочно включил рассказ о шведской оккупации Новгорода («Не мирствовати бо глаголемии миротворцы... самех злобою бесов», см. 97—98). Ранее Тимофеев говорил о «мирницах», к помощи которых вынуждена была обратиться Россия (96). Редактор (как, кстати, и И. И. Полосин и О. А. Державина¹²) не понял, что эти «мирницы» — не шведы («глаголемии миротворцы»), а посредники в русско-шведских переговорах (ими являлись англичане и голландцы). Так, имея в виду период оккупации Новгорода, дьяк утверждает, что оказывающие «от стран» помощь «о смирении» врагов, захвативших «нашу землю... ничем же меньши во злобах оных: яко же они разорением, тако сии мирницы за мир мздопрятием» (в другом месте он не знает, искренни ли соседние народы, которые «друголюбное показующе,мирствуют», см. 125). Не даром, сообщив о «мирницах», Тимофеев обещает вернуться к «предиреченному», которым следует считать завершающее рассматриваемый фрагмент рассуждение о виновности в Смуте не бога, а самих русских людей.

Путаница в расположении глав и отдельных фрагментов допущена редактором и в повествовании о Шуйском, которое, по верному наблюдению О. А. Державиной, осталось незаконченным. Явно не на месте, определенном им автором, находятся размышления о работе над «Временником» из главы «О царе Василии же Ивановиче», которые сопровождаются воспоминаниями о новгородском «плене» (возможно, их тоже следует переставить). Эти размышления разрывают описание бедствий времени правления Шуйского (115—120). К тому же, упомянув о своей вынужденной задержке в Новгороде, Тимофеев обещает вернуться к «предиреченному», которым является описание «самовластия рабов» при царе Василии. Продолжением его служит рассказ «О таборех». Глава «О печи и ходех со кресты» (137—140), посвященная шведской оккупации Новгорода, почему-то вставлена в повествование о Скопине, которому столь же неудачно сопутствует главка «О патриархе Ермогене». Возможно, раздел «О князе Михаиле же Шуйском» (135—137), где сообщается о его смерти, должен не предшествовать главе о походе Скопина из Новгорода к Москве, а следовать за ним, тем более, что этому разделу предпослано заверение «впреди» сказать о «нравах» победоносного полко-

¹¹ Державина О. А. Дьяк Иван Тимофеев..., с. 359, 364.

¹² Полосин И. И. Иван Тимофеев..., с. 168; Временник Ивана Тимофеева, с. 492, прим. 237.

водца (при размещении глав в рукописи оно представляется излишним). Наконец, завершая рассказ о походе «юнорогого» князя Михаила из Новгорода, дьяк замечает, что об освобождении им столицы «явлено в прочих скажется местех» (143). О снятии же осады Москвы в результате успехов Скопина ранее уже сообщалось (135, ср. 136)¹³. Думается, в главе о «царстве» Шуйского случайно оказался плач о его низложении («По разсужении же места»), продолжаемый главкой «О царе же Василии Ивановиче», видимо, неудачно выделенной редактором (105—109). Быть может, первоначально этот плач следовал за рассказом «О князе Михайле же Шуйском», кончающимся сообщением об отстранении Шуйских от власти и их оплакивании «прежде будущего суда». Учтем также, что сетованиям по поводу свержения царя Василия с престола предшествует ссылка на повествование об этом «в прочее» (103, 137).

Последующая часть «Временника» состоит из отдельных очерков и набросков, мало связанных друг с другом. Так, «Летописец вкратце» открывается рассуждениями о замысле произведения, сетованиями автора на неумение написать пережитое (145—150). О. А. Державина оценивает начало этой главы как отступление. Скорее можно согласиться с ее замечанием о том, что «Летописец вкратце» содержит часть вступления к «Временнику»¹⁴. Ведь дьяк прямо указывает, что данные размышления о «писательстве» — начало его «слова», в дальнейшем он в подобающих местах расскажет о бедствиях России, изобразит их «в словесах дольних иже по сих» (146—148). «Зачало» «Летописца вкратце», во многом повторяющее ранее сказанное¹⁵, продолжено главой «О крестном целовании королевичу Владиславу», в которой, вопреки названию, говорится о присяге шведскому принцу (видимо, это заглавие принадлежит редактору). Последующие же притчи «О вдовстве Московского государства» тематически примыкают к «Летописцу...»:

¹³ Не исключено, впрочем, что здесь Тимофеев отсылает читателей к обстоятельным сочинениям о походе Скопина-Шуйского, которые, как он думает, будут написаны его участниками.

¹⁴ Державина О. А. Дьяк Иван Тимофеев..., с. 358, 361. В другой работе исследовательница справедливо предполагает, что рассуждения о неумении автора писать должны находиться в самом начале «Временника» (Державина О. А. Временник..., с. 76).

¹⁵ «Летописец вкратце» обычно считается резюме, кратким конспектом первых частей «Временника». Но в нем почти не говорится о Борисе Годунове и «расстриге», дается лишь оценка бедствий Смуты, приведены ранее неизвестные подробности о царевне Феодосии; в начале произведения не прочтем о «рабской» привязанности к Федору Ивановичу и его «тезонменитстве» с Иеремией; там же сказано, что Грозный во всем слушался «варнаров», тогда как в «Летописце...» он представлен борцом с ними. Наконец, в отличие от первых глав Иван IV изображается в концовке произведения преимущественно в положительных чертах (Державина О. А. Дьяк Иван Тимофеев..., с. 380).

он кончается ламентациями на «безумный шум» «чади», восставшей против Шуйского и выдвинувшей своих «лжеименных» царей, а притчам предпослано сравнение Русской земли с «нецей» вдовой, «разорительно обладаемой» «рабами» после смерти мужа (по мысли дьяка, в таком же положении находилась Россия с правления Шуйского до воцарения Михаила Федоровича, см. 153, 155, 157—160). Поэтому нам кажется сомнительным заключение О. А. Державиной, будто притчи «О вдовстве Московского государства» вставлены во «Временник» механически¹⁶; это верно относительно главы «О крестном целовании...», как и следующего за притчами фрагмента «Мужественные же крепости», где речь вновь идет о причинах Смуты (161—163). Видимо, он должен располагаться за отрывком «Иже рукою божиею», ранее считавшимся началом «введения», ибо тот кончается рассуждением об оскудении «первые крепости... вконец» (111)¹⁷. Не исключено, что автор отвел выяснению причин лихолетья особый раздел, который содержал и обширный фрагмент «Взыщем в себе». Можно допустить, что этот раздел составлял одну из последних частей «Временника». Завершающий его в рукописи фрагмент «Дозде убо о Московском господствии» (163—168) можно рассматривать как заключение¹⁸.

Итак, первоначальная композиция памятника может быть реконструирована лишь частично из-за утраты многих фрагментов текста. «Временник» открывался сетованиями автора на неспособность рассказать о пережитом. Далее следовали разделы, посвященные царствованиям Грозного, Федора Ивановича, Бориса Годунова, Лжедмитрия I, Василия Шуйского. Возможно, в особых частях произведения говорилось о бедствиях «междущарствия» и новгородской оккупации, но из них сохранились разрозненные главы и отрывки. По-видимому, специальный раздел Тимофеев посвятил выяснению причин Смуты, дополнив его перечислением крупнейших событий лихолетья (оно составляет заключение). Расположение частей «Временника» определяется главным образом хронологической последовательностью событий, которые в них описываются, и прагматическими целями автора.

¹⁶ Державина О. А. Дьяк Иван Тимофеев..., с. 364.

¹⁷ Три последующих фрагмента «введения» (111—113) не связаны прямо с этим отрывком и друг с другом.

¹⁸ Ср.: Державина О. А. Дьяк Иван Тимофеев..., с. 358. В другой работе исследовательница ошибочно утверждает, что «Временник» заканчивается «размышлениями автора о причинах „смуты“» (Державина О. А. К вопросу о художественном методе и поэтическом стиле русской исторической повести начала XVII века.—Уч. зап. Московского гор. пед. ин-та им. В. П. Потемкина, 1957, т. LXVII, вып. 6, с. 80).

О КОМПОЗИЦИИ «ОТРОКА» А. С. ПУШКИНА
(А. С. Пушкин и Плутарх)

Известно, как трудно порой выделить в небольшом стихотворении организующий композиционный мотив. Какой мотив является основным, например, в композиции эпиграммы А. С. Пушкина «Отрок»?

Трех русских поэтов А. С. Пушкин почтил посвятельными надписями: М. В. Ломоносова, Н. И. Гнедича и А. А. Дельвига. Элегический стих подчеркивал античную традицию этого антологического жанра. Но если в стихах, адресованных Н. И. Гнедичу и А. А. Дельвигу, выбор метрической формы оправдан тематически («Слышу божественный звук умолкнувшей эллинской речи...», «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?...»), то в надписи М. В. Ломоносову этого соответствия, кажется, нет:

Невод рыбак расстилал на берегу студеного моря;
Мальчик отцу помогал. Отрок, оставь рыбака!
Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:
Будешь умы уловлять, будешь помощник царям.

Современники поэта, конечно, не могли не заметить в этих строках переключки с евангельским текстом: «Проходя же близ моря Галилейского, увидел Симона и Андрея, брата его, закидывающих сети в море, ибо они были рыболовы. И сказал Иисус: Идите за мною, и я сделаю, что вы будете ловцами человеков» (Марк, I, 16—17; ср.: Лук. V, 10; Матф. IV, 18). Но возможно ли, чтобы А. С. Пушкин допустил столь искусственное совмещение христианских мотивов с античной формой, не подкрепив это какой-либо тематической связью с миром Древней Греции? В поисках такой связи с миром античности мысль естественно обращается к системе параллельных жизнеописаний Плутарха, которая построена на выявлении общих моментов в жизни греческих и римских деятелей разных эпох.

Склонность А. С. Пушкина к «странным сближениям» уже отмечалась исследователями. М. Ю. Лотман писал, что фраза из заметок А. С. Пушкина к «Графу Нулину» — «Бывают странные сближения» (XI, 188) восходит через Л. Стернера к Плу-

тарху¹, отмечавшему повторяемость в истории не только крупных событий, но и частных явлений². На вероятность того, что А. С. Пушкин читал Плутарха, указывает факт, отмеченный Ю. Д. Левиным³: в той же заметке о «Графе Нулине» известный римлянин назван А. С. Пушкиным не по имени Публий Валерий (как у Т. Ливия и Шекспира), а прозвищем Публикола, которое сообщает только Плутарх.

О знакомстве А. С. Пушкина с Плутархом известно, к сожалению, очень немного. В личной библиотеке поэта произведений Плутарха нет. Но «Сравнительные жизнеописания» были настольной книгой людей, близких А. С. Пушкину по убеждениям⁴, и это, хотя и косвенно, говорит о большой вероятности того, что он читал греческого биографа. Ю. П. Суздальский усматривал возможность влияния Плутарха на «Ариона» А. С. Пушкина. Идея этого стихотворения, по мнению Ю. П. Суздальского, могла быть подсказана поэту словами античного автора, сравнивавшего миролюбивую политику Ю. Цезаря в начале его деятельности с обманчивым спокойствием моря и Рим накануне борьбы Цезаря с Помпеем — с кораблем накануне бури, несущимся по волнам без кормчего⁵. К этому Ю. П. Суздальский прибавляет и словесное совпадение: упоминание «золотого ложа» Клеопатры в «Египетских ночах» А. С. Пушкина и в биографии «Антония» у Плутарха⁶. Но, как показал Б. В. Томашевский⁷, это словесное совпадение вторичного происхождения и восходит к французскому переводу трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра», которую А. С. Пушкин использовал в своей работе.

И тем не менее мы имеем повод думать, что русский поэт все-таки обращался непосредственно к Плутарху и именно в связи с «Отроком». В биографии «Антония» Плутарх приводит рассказ о том, как египетская царица Клеопатра подшутила над царственным рыбаком, поймавшим на удочку соленую рыбу. Этот эпизод заканчивается словами Клеопатры к Анто-

¹ Лотман Ю. М. Три заметки к пушкинским текстам.— В кн.: Временник пушкинской комиссии, 1974. Л. 1977, с. 89—90.

² Плутарх. Сравнительные жизнеописания.— М., 1963, т. 2, с. 268—269.

³ Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма у Пушкина.— В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1974, т. 7, с. 78.

⁴ Якушкин И. Д. Записки, статьи и письма.— М., 1981, с. 20. Литература по данному вопросу приведена в названной выше статье Ю. М. Лотмана, с. 90.

⁵ Суздальский Ю. П. «Арион» Пушкина.— В кн.: Литература и мифология. Л., 1975, с. 15.

⁶ Суздальский Ю. П. Античный мир в изображении Пушкина.— В кн.: Сборник научных трудов Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Л., 1974, с. 25.

⁷ Томашевский Б. В. Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии (1824—1837).—М.—Л., 1961, с. 61.

нию: «Удочки, император, оставь нам, государям фаросским и канопским. Твой улов — города, цари и материки (XXIX)». Перекличка с мотивом «Отрока» А. С. Пушкина очевидна. Исключено и заимствование у Шекспира, так как в «Антонии и Клеопатре» забавный рассказ не содержит этих слов Клеопатры. Если наше предположение верно и А. С. Пушкин читал биографию Антония у Плутарха, то композиционной основой «Отрока» и является одно из «странных сближений» — введенный Плутархом мотив параллелизма в жизни людей разных времен и народов. Этот мотив подымает частный биографический факт до общечеловеческого. Примечательно и то, что в сопоставляемых текстах биографический мотив имеет форму предсказания. Это тоже традиция. Французский переводчик Плутарха, Андре Дасье, чьим переводом, вероятно, пользовался А. С. Пушкин, в примечании к цитированным словам Клеопатры приводит еще один пример подобных предсказаний ⁸:

Смогут другие создать изваянья живые из бронзы,
Или обличье мужей повторить во мраморе лучше,
Тяжбы лучше вести и движенья неба искусней
Вычислят иль назовут восходящие звезды, — не спорю:
Римлянин! Ты научись народами править державно —
В этом искусство твое! — налагать условия мира,
Милость покорным являть и смирять войною надменных!

(Вергилий. Энеида VI, 847—853; Пер. С. Ошерова)

Эти строки «Энеиды» были достаточно популярны в начале XIX в. А. С. Пушкин мог встречать их и в других контекстах. Но несомненно, что автор «Отрока» соотносил надпись М. В. Ломоносову с традицией поэтических предсказаний, представленную в мировой литературе с древнейших времен. Каждая эпоха вкладывала в «пророчества» свое понимание высших человеческих ценностей. Для А. С. Пушкина носителем их являлся деятель национальной культуры. Ценности эти заложены не в религии («ловцы человеков»), а в науке («умы уловлять»), не в завоеваниях («твой улов — города, цари и материки»), «смирять войною надменных»), а в труде на благо государства («будешь помощник царям»).

⁸ Les vies des hommes illustres de Plutarque, traduites en Francois avec les remarques historiques et critiques, par M. Dacier, t. IX, à Paris, 1778, c. 154—155.

О ЖАНРОВЫХ ТРАДИЦИЯХ В «АНФОЛОГИЧЕСКИХ ЭПИГРАММАХ» А. С. ПУШКИНА

*Благоговеею перед созданием «Фауста»,
но люблю и эпиграммы.*

А. С. Пушкин

Под общим названием «Анфологические эпиграммы» Пушкин в альманахе «Северные цветы на 1832 год» опубликовал четыре стихотворения: «Царскосельская статуя», «Отрок», «Рифмы», «Труд». За последнее время они дважды становились предметом обстоятельного анализа: в специальной статье В. А. Грехнева¹ и в работе А. Д. Григорьевой о языке пушкинской лирики 30-х годов². Нельзя сказать, что вопросы традиции, важные как для историка литературы, так и для историка языка, совсем не интересовали исследователей. Разговор о традиции шел, но крайне общий и расплывчатый, в результате чего был запутан и, казалось бы, очевидный вопрос о жанровой принадлежности цикла. Прояснение этих вопросов и будет целью настоящего изложения.

Для начала вспомним, что Пушкин сам дал жанровое определение своим стихотворениям и, считая его важным для понимания их содержания и формы, вынес в заглавие цикла. Правда, исследователи не поверили Пушкину. Авторское обозначение жанра — «эпиграммы» — В. А. Грехнев счел необязательным уточнением, дополнительным указанием на лаконизм выражения: «Должно быть, имея в виду их малое композиционное пространство и особую сгущенность их поэтического смысла, он именует их в публикации 1832 года «анфологическими эпиграммами» (38). Исследователь относит анализируемые стихотворения к общему «антологическому жанру, целостность которого выверяется не мерой его реального соответствия исторически конкретным жанровым модификациям антич-

¹ Грехнев В. А. «Анфологические эпиграммы» Пушкина. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1976, с. 31—47. Далее ссылки на эту статью даются в тексте, страницы указаны в скобках.

² Григорьева А. Д. Опыты в антологическом роде. Язык лирики Пушкина 30-х годов. — В кн.: Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX века. Пушкин. Некрасов. М.: Наука, 1981, с. 120—154. Далее ссылки на эту работу см. в тексте с указанием страниц в скобках.

ной лирики и не точностью культурно-психологических реконструкций, а лишь эстетической установкой на объективность в отношении к жанровому объекту и воздержанием от его нарочитых модернизаций. Пушкин стремится воссоздать античный склад мироощущения как духовное целое, исторически недифференцированное, и как мир возможностей» (36).

Признаться, не совсем понятно, мир каких возможностей имеет в виду исследователь. Но что касается стремления поэта «воссоздать античный склад жизнеощущения» и воздержаться «от нарочитых модернизаций» объекта, то оно не подтверждается пушкинским текстом.

Напротив, в каждом стихотворении есть ясно выраженные черты местного колорита и нового времени. Первая из антологических эпиграмм названа «Царскосельская статуя». Во второй — «Отрок» — речь идет о Ломоносове, хотя прямо он и не назван. Будущее героя поставлено в связь с судьбами русской культуры: «Будешь умы уловлять, будешь помощник царям» (III, 241)³. В первоначальном варианте стихотворение заканчивалось упоминанием Петра I: «Будешь подвижник Петру» (III, 846). В окончательной редакции имя царя снято, однако не для того, чтобы смягчить или нейтрализовать национальный колорит⁴. Последний присутствует в стихотворении северным пейзажем, представленным сразу в первой строке, соответственно окрашивающей восприятие всего текста: «Невод рыбак расстилал по брегу студеного моря»⁵. Русский колорит поддержан

³ Пушкинские тексты цитируются по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 1—16.— М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949. Здесь и далее ссылки в тексте. Римские цифры означают том, арабские — страницу.

⁴ Кажется, причиной изменения текста можно считать желание поэта устранить лексическую неясность и фактическую неточность. Выражение «подвижник Петру» не вполне понятно. Исследователь языка Пушкина А. Д. Григорьева толкует его как окказиональный синоним к слову «последователь», но не обнаруживает ни одной аналогии такому словоупотреблению (149). На наш взгляд, «подвижник Петру» в тексте стихотворения идентично по смыслу пушкинскому определению Ломоносова в статье 1825 года «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова»: «великий сподвижник великого Петра» (XI, 32). Однако эта характеристика, справедливая в исторической перспективе, с точки зрения судьбы самого Ломоносова (да еще «отрока») была неверной: «подвижником» — «сподвижником», соратником Петра в деле просвещения, как и его непосредственным последователем, преемником он не был. Последняя редакция заключительной строки «будешь помощник царям» понятней и более исторически достоверна. Нужно заметить, что и в прозе («Путешествие из Москвы в Петербург») Пушкин сочтет необходимым уточнить свою первоначальную характеристику великого русского просветителя: «Ломоносов был великий человек. Между Петром I и Екатериной II он один является самобытным сподвижником просвещения» (XI, 191)

⁵ А. Д. Григорьева рассматривает эпитет «студеный» как «ярко характерологическое средство в стилизациях античности» (143). В доказательство приводится вольный перевод Пушкина «Из Ксенофана Колофонского»: «сосуды светлой студеной воды». Кажется, такая оценка могла возникнуть

в стихотворении и стилистически. Славянизмы «брег», «отрок», «мрежи», внутренне оправданные, органичные для повествования о Ломоносове, были бы неуместны в рассказе на античную тему⁶.

В третьем стихотворении цикла рассказывается мифологическая родословная рифмы. Здесь налицо оксюморонность формы и содержания: о рифме говорится нерифмованным стихом, миф в античном духе сочинен о явлении, античности неизвестном. Надо думать, что предлагаемый читателю парадокс был вполне сознательным. Происхождение рифмы Пушкин связывал с лирикой трубадуров и считал ее приметой новоевропейской литературы, главным отличием поэзии романтической от поэзии классической⁷. В первоначальном варианте замысла стихотворения, незаконченном наброске 1828 года, рифма называлась «своенравная царица романтических октав» и понималась как ведущая черта, даже метонимическое обозначение поэзии автора. («Рифма звучная подруга Вдохновенного досуга, Вдохновенного труда»...; «Я с тобой не расставался, Сколько раз повиновался Резвым прихотям твоим»...). Ее мифологическая родословная подавалась как шутовская стилизация эпического рассказа, как поэтическое предположение, нереализованная возможность:

вследствие пренебрежения контекстом, характером словосочетания. Одно дело — вода из колодца, которая во всех широтах будет студеной, и совсем другое — «студеное море». В стихотворении «Когда порой вспоминаешь» (которое было написано одновременно с антологическими эпиграммами — в октябре 1830 года) «студеным северным волнам» прямо противопоставляется итальянское Средиземноморье: «где небо блещет Нензъяснимой синевой, Где море теплою волной На пожелтый мрамор плещет, И лавр и темный кипарис На воле пышно разрослись, Где пел Торквато величайший...» (III, 204). Этот же южный пейзаж встречаем в стихотворениях, озаглавленных при публикации как «Подражания древним»: «Где дремлет нежный мирт и темный кипарис, И сладостно шумят полуденные волны» (II, 157). Исконность северного пейзажа для анализируемого стихотворения подтверждается и его литературными источниками — произведениями К. Н. Батюшкова «Послание И. М. Муравьеву-Апостолу», «Характер Ломоносова», «Вечер у Кантемира».

⁶ Известно, что Пушкин не любил стилистической эклектики и возражал против мысли Кюхельбекера «воспевать Грецию, великолепную, классическую, поэтическую Грецию, Грецию, где все дышит мифологией и героизмом, славянорусскими стихами, целиком взятыми из Иеремия» (XII, 45).

⁷ В статье 1825 года «О поэзии классической и романтической» Пушкин пишет: «Поэзия проснулась под небом полуденной Франции — рифма отозвалась в романском языке; сие новое украшение стиха, с первого взгляда так мало значащее, имело важное влияние на словесность новейших народов. Ухо обрадовалось удвоенным ударениям звуков, побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие — любить размеренность, соответственность свойственно уму человеческому. Трубадуры играли рифмою, изобретали для нее всевозможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы: явились *vigelai*, баллада, рондо, сонет и проч.» (XI, 37).

О, когда бы ты явилась
 В дни, как на небе толпилась
 Олимпийская семья,
 Ты бы с нею обитала,
 И божественно б сняла
 Родословная твоя.
 Взяв божественную лиру,
 Так поведали бы миру
 Гезнод или Омир:
 Феб однажды у Адмета
 Близ тенистого Тайгета
 Стало нас угрюм и сир.

(III, 121)

В стихотворении 1828 года внешняя форма соответствовала содержанию: рифмы были на месте, античная тема поддержана размером, четырехстопным хореем, который поэт употреблял и раньше — в пародийной эпиграмме «Из Антологии», и позже — в переводах «Из Анакреонта». Стихотворение, однако, осталось незавершенным, изобретенную для него шестистроичную строфу поэт использует в балладе «Воевода», а к мифологическому сюжету вернется вновь в 1830 году. В новой разработке сюжета отсутствует лирический герой-рассказчик с его привязанностью к рифме и шутивно-проницательской трактовкой античных мотивов. Миф дан как поэтическая реальность. Достоверность повествования подчеркнута безыскусным стилем и классическим метром: прелюдия рифмованной поэзии, история рождения и воспитания рифмы изложены нерифмованным стихом. Волей поэта будущая «своенравная царица романтических октав» оказалась в прямом, кровном родстве с классическим миром. Ее отец — Аполлон, мать — нимфа Эхо, воспитательница — Мнемозина, подруги — Музы. Однако некоторая дистанция между нею и классической поэзией сохранена. Она не дочь Мнемозины, не сестра Музам, в древнем мире она безымянна и только на другой исторической почве — «на земле Рифмой зовется она».

Сочиненный поэтом миф оказался проницательно угаданной истиной. Предыстория рифмы, действительно, уходит корнями в античную словесность. Как стилистическое украшение, оформляющее синтаксический параллелизм, единоокончание широко бытует в риторической прозе. Отсюда, уже на исходе античности, гомеотелевт проникает в христианскую гимнографию, а затем (в X веке) — в светскую лирику. Вряд ли, однако, поэт имел в виду происхождение важнейшего элемента современной поэзии из античной прозы. Конкретная история рифмы — это открытие новейшей филологической науки⁸. Зато

⁸ См.: Аверинцев С. С. Рождение рифмы из духа греческой диалектики. — В кн.: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1975, с. 483; П. А. Гринцер считает возможным связывать появление рифмы в христианской гимнографии с влиянием сирийского стихосложения (История всемирной литературы. — М.: Наука, 1983, с. 524).

Пушкину известно было другое. Изредка «удвоенное ударение звуков» встречалось и в античной поэзии. В ней осознавалась рифма не только концевая, но и кольцевая, замыкающая начало и конец стиха или двустишия. Такого рода внутренние рифмы, если не были случайными, понимались как живой отклик, голос нимфы, осужденной повторять концы слов, — Эхо. (Характерно позднейшее название таких стихов — «эхонические»). Так появляется конечный повтор у поэтов греческой и латинской антологии⁹ и в «Метаморфозах» Овидия (III, 380—392, 495—501)¹⁰, и так же использовано и истолковано «отраженное

⁹ Перечень 20 греческих эпиграмм, в которых Эхо фигурирует как персонаж или используется как стилистическое средство, дается в издании *Anthologia Graeca*. Ed. H. Beckby. — München, 1958, Bd. IV. S. 594. Приведем в качестве примера эпиграмму Леонида Александрийского (VII, 548) в переводе Л. Блуменау (Греческая эпиграмма. — М., 1960, с. 217):

Кто этот Дамон Аргосский, что здесь погребен? Не родной ли

Дикейотела он брат? — «Дикейотела он брат», —

Эхо сейчас прозвучало в ответ: но не знаю я, точно ль

Это он самый и есть? — «Это он самый и есть».

Вот пример «эхонического» двустишия поэта Латинской антологии Пентадия: *Per cava saxa sonat pecudum mugitibus Echo Voxque repulsa iugis per cava saxa sonat*. Ср. перевод Ю. Шульца (Поздняя латинская поэзия. — М., 1982, с. 454):

«Эхо в пещерах звучит, мычанию стад подражая, И, отразившись в горах, эхо в пещерах звучит». Самый ранний пример «эхонического» двустишия начало элегии I, 9 Овидия: «*Всякий влюбленный — солдат, и есть у Амура свой лагерь; В этом мне, Аттик, поверь: всякий влюбленный — солдат*» (См. комментарий М. Л. Гаспарова в кн.: Поздняя латинская поэзия, М., 1982, с. 677). В «Метаморфозах» Овидий использует повторы в связи с Эхо: «...лишь говорил несчастный мальчик: «Увы мне»||Вторила тотчас она, на слова отзываясь: «Увы мне»...» (III, 495—496, пер. С. Шервинского).

¹⁰ С названным местом из «Метаморфоз» Пушкин был знаком, по-видимому, еще в лицее. Реминисценции овидиевского рассказа находим в лицейских стихотворениях Дельвига. См. «К поэту-математику»: «Не воздух, звуком сотрясенный,||К лесам относит голос твой,—||Ах, нет! Под тению священной,||Плещась Нарцисовой красой,||Несчастлива Нимфа воздыхает||И грусть с тобою разделяет» и «К Лилете»: «...Иль позабыла ты друга, как эхо||Здесь позабыло меня голосом милоя звать» (А. А. Дельвиг. Стихотворения. — М., 1983, с. 43, 56). В лирике Пушкина такие реминисценции появляются лишь в 30-е годы, в стихотворениях «Рифма» (1830) и «Эхо» (1831). Можно предполагать, что к этому времени в творческом сознании поэта античный образ был оживлен новыми читательскими впечатлениями. В связи с этим можно упомянуть переводы Д. Дашкова из греческой антологии, опубликованные в «Северных цветах на 1825 год» (в одной из эпиграмм, IX, 825, фигурировала нимфа Эхо), сборник стихотворений А. Дельвига 1829 года, а также английскую романтическую поэзию, в которой встречаем как отражения античного мифа, так и попытки превратить рифму из украшающего элемента формы в выразительный элемент содержания. Характерные примеры дают здесь стихотворения Т. Мура «Эхо» и Барри Корнуола «Прибрежное эхо». Оба назывались в качестве источника для пушкинского «Эхо». (В работе А. Д. Григорьевой они перепутаны. Корнуолу приписано «Эхо» Мура. Однако вслед за английской цитатой из стихотворения Мура дан перевод Г. А. Елачича первой строфы из стихотворения Корнуо-

краесловие» в анализируемом стихотворении Пушкина. Лишенное по классическому образцу концевых рифм, оно пронизано внутренними¹¹, среди которых есть и кольцевые:

Эхо, бессонная нимфа, скнТАЛась по берегу Пеней.
Феб, увиДЕВ ее, страстию к ней воспыЛАЛ.
Нимфа плОД понесЛА восторгов влюбЛенного бога
Меж говорЛИвых наЯД, мучась, она родиЛА
МнЛЮю ДОчь. Ее прияла саМА МисмоЗИНА.
РеЗВая ДЕВа росЛА в хоре богИНЬ — аоНид,
МАтери чуткой поДОбна, послуШна пАМяти строгой.
МУзАМ миЛА; на земле Рифмой зовется она. (III, 240).

Но античный миф (как и раньше в стихотворении «Арион») значительно изменен поэтом. Он рассказывает не о безответной любви Пана к нимфе Эхо и не о безответной любви Эхо к Нарциссу¹², но о ее счастливом союзе с богом «света и стихов»

ла «Прибрежное эхо». — См.: Цит. изд., с. 61). Как показал Н. В. Яковлев, (статья «Последний литературный собеседник Пушкина». — В кн.: Пушкин и его современники, вып. 28. Пб., 1917, с. 20—25), пушкинский текст гораздо ближе стихотворению Корнуола характерными подробностями и, кроме того, в точности повторяет его строфическую форму. Эта строфа использована Пушкиным только два раза, первый раз в стихотворении «Обвал», в котором тоже можно найти близкие Корнуолу детали мрачного пейзажа и аналогичные звукообразительные функции рифмы. Написание этого стихотворения датируется 1829 годом (после 28 мая), окончательная доработка (согласно пометам в рукописи ПД—№ 115) — 29—30 октября 1830 года. Очевидно, что и творческое чтение Пушкиным стихотворения Корнуола «Прибрежное эхо» нужно отнести к октябрю 1830 года, если не к более раннему периоду, и считать его одним из источников образа Эхо и звуковой организации в стихотворении «Рифма». Это предположение подтверждает календарь поэтических трудов Пушкина, в которых исследователи обнаруживают прямые связи с произведениями Корнуола: 9 октября — «Домик в Коломне», 9 октября — «Я здесь, Инезилья», 17 октября — «Заклинание», 29—30 октября — «Обвал». В это же время были созданы маленькие трагедии «Скупой рыцарь» (23 октября) и «Моцарт и Сальери» (26 октября), для которых «Драматические сцены» английского поэта послужили жанровым образцом, и вольный перевод «Из Baggu Cognwall» — «Пью за здравие Мери». Написанное 30 октября 1830 года стихотворение «Рифма» оказывается в показательном литературном контексте. В этот контекст входит, очевидно, и стихотворение «Эхо». Предположительное отнесение его к 1831 году основано на произвольном выборе одной из авторских датировок — 1829 и 1831 год (Т. Зенгер — III, 1233). Между тем, если вторая дата — год первой публикации (вместе со стихотворением «Рифма» в «Северных цветах» на 1832 год, вышедших в декабре 1831 года), то годом сочинения или замысла этого стихотворения приходится считать 1829 год вместе со стихотворением «Обвал», а временем окончательной доработки — аналогично — болдинскую осень 1830 года. К лирике этого периода «Эхо» близко не только метрически и сюжетно («Обвал»), но и центральным образом («Рифма») и лирической темой одиночества поэта («Труд»).

¹¹ Наличие внутренних рифм в стихотворении отмечает В. Непомнящий (Непомнящий В. Поэзия и судьба. — М., 1983, с. 330). Заметим, что рифмы эти самые простые, глагольные, о которых Пушкин писал накануне в «Домике в Коломне».

¹² Традиционный античный миф образует подтекст лирического сюжета стихотворения «Эхо» и усиливает трагическое значение фразы: «Тебе ж нет

Аполлоном. Новый сюжет аллегорически изображал естественное происхождение рифмы и иллюстрировал историко-литературную мысль поэта о преемственной связи классической и современной поэзии.

отклика». Наше толкование может показаться надуманным, если бы оно не подтверждалось источником Пушкина, в котором есть и античная нимфа, и мифологические ассоциации. Чтобы показать, из какого материала исходил и как трансформировал его поэт, приведем стихотворение Барри Корнуола «Прибрежное эхо» в переводе Г. А. Елачича: «Стою у диких берегов, | Я внемлю клевету орлов | И слышу волн голодный рев, | Везде вокруг | Пустые гроты шлют на зов | Ответный звук. | Мне ветер люб, что под волной | Летит, играя с глубиной | Поет в пещере он пустой | Поэму вод; | Тот голос из глубин земной | Мечту поет. | Он словно первозданный крик, | Как тот, с которым мир возник, | Он — странной вечности язык, | Что стар, как свет, | Он до глубин земли проник. — | Но где ж ответ? | Шлет отзвук грохоту грома | Со всех он скал и берегов; | Огнем ли дышит бури рев, | Кричит ли вал, | Ответа ждет, — ответ готов | Ему меж скал. | И только Эхо скал ни в чем | Не слышит отклика кругом; | В молчанье бледном и немом | Оно замрет, — | Молчанье, как фиал с вином, | Тот голос поет. | О Нимфа — Эхо! — вышла ты | Из хаотичной темноты, | Дочь первозданной красоты! | Тебя ласкал | Луч первый солнца с высоты | И первый вал. | Как природный дух сонм, | Всегда одна, поэта сон; | Тебя звал Пан с зеленых лон, — | Всему ответ | Давала ты, на твой же звон | Ответа нет. | Века над головой твоей; | Тебе не строят алтарей | И слава, ложный друг людей, | Не шлет цветы, — | И вот, как все здесь, меж теней | Минула ты» | |.

От своего источника пушкинское стихотворение отличается прежде всего краткостью: вместо 8 строф Корнуола у Пушкина — 2: «Ревет ли зверь в лесу глухом, | Трубит ли рог, гремит ли гром | Поет ли дева за холмом. — | На всякий звук | Свой отклик в воздухе пустом, | Родишь ты вдруг. | Ты внемлешь грохоту грома, | И гласу бурн и валов, | И крику сельских пастухов — | И шлешь ответ; | Тебе ж нет отзвыва... Таков | И ты, поэт!» | |.

Мифологическую часть английского стихотворения Пушкин полностью опустил, но не механически. Можно сказать, что он слил ее с первой пейзажной частью, как бы возвращая античную мифологию к ее натуральным истокам и заново открывая в них возможности ее развития. В персонализированном Эхо предчувствуется «бессонная нимфа», за сельскими пастухами угадывается пастуший бог — Пан. Вместо эмпирически наблюдаемого дикого пейзажа Корнуола (отсюда конкретное указание в названии стихотворения — «Прибрежное эхо»), у Пушкина — целостный образ мира в его первоначальных и вечно существующих основах. Чтобы придать его изображению необходимую полноту, Пушкин добавляет контрастные пустыному морскому пейзажу «глухой лес» и «холм», скрывающий населенную долину, присоединяет к голосам стихий рев зверя, звук рога, песнь девы, крик пастухов и тем самым в картину первозданной природы вводит человека с его культурой (села, пастушеские занятия, охота, песнь). Это открывает перспективы человеческой истории, и пушкинское эхо вбирает голоса мира не только в синхронии, но и в диахронии. Применение этого универсального образа к поэту: «Таков и ты, поэт!» придает изображению мира в пушкинском стихотворении еще один инносказательный смысл — лично биографический, наряду с иногда скрытым, иногда проступающим мифологическим смыслом. Но, главное, оно проникает всю картину внутренним лиризмом в противоположность внешнему восхищению красотой природы или стороннему сочувствию одинокой нимфе у английского поэта. Каждый называемый в пушкинском стихотворении объект — это пережитая поэтом драма непонимания, безответной любви. Отсюда эмоциональная напряженность и «бездна смысла», «бездна пространства» в пушкинском стихотворе-

Наглядный пример этой связи (со- и противопоставления древней и новой поэзии) дает последнее стихотворение цикла «Труд». В определении поэтического труда — «молчаливого спутника ночи, друга Авроры златой, друга пенатов святых» — биографическая деталь прямо примыкает к мифологическим образам. Последние трактованы всерьез, причем не только как возвышенная фразеология или поэтические олицетворения, но и как мифологические персонажи. Прилагаемые к ним эпитеты, самые классические — «Аврора златая», «пенаты святые» (в противоположность «северной Авроре», «полунощной Авроре», «моим пенатам»), не препятствуют воспринимать их как античные божества, открывая, таким образом, в заключении пушкинского стихотворения перспективу на античный мир.

Нет, однако, сомнений в том, что перед нами не сама античность, а субъективный ее образ, идеализированный и окрашенный ностальгическими тонами. Ибо лирический герой стихотворения явно принадлежит иному, железному веку. В его монологе «отзывается уныние новейшей поэзии» (XI, 161). Он показан интроспективно, только со стороны своих чувств. Имеющиеся в первоначальном варианте упоминания о действиях — «Тихо кладу я перо, тихо лампаду гашу» — в окончательном тексте сняты. Пластические образы даны только в субъективном восприятии: «Или свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный, Плату принявший свою, чуждый работе другой». Несмотря на исторически нейтральный колорит последнего образа, обозначенный им разрыв между платой за труд и общественным признанием, как и общая ситуация — одиночество художника — точно указывают на современность. Для античности они немыслимы, ибо там искусство, сохранявшее исходную связь с религией, имело общественное назначение и награда предполагала общественное признание. Разумеется, исключения были (легендарное состязание Гомера с Геснодом, малый успех трагедий Еврипида), но они, как говорится, подтверждали правило, иначе античность не осталась бы в памяти человечества «золотым веком искусства». Именно такую картину общего

нии, отличающие его от растянутого, повествовательного произведения «массовой английской поэзии» (о ней в кн.: Николукин А. Н. Массовая поэзия в Англии конца 18 — начала 19 в. — М., 1961). Будем, однако, благодарны литературному собеседнику Пушкина и отметим его роль в появлении одного из шедевров русской лирики, в оформлении его лирической темы. Постоянной темой лирики Пушкина конца 20-х годов было ощущение одиночества поэта. Горькое чувство разобщения с читающим миром звучит в таких стихотворениях, как «Поэт и толпа», «К поэту». Стихотворения «Соловей и роза» и «Близ мест, где царствует Венеция златая...» показывают, что поэт искал и метафорическое воплощение этой темы. Благодаря Барри Корнуолу, его напоминанию античного образа в стихотворении «Прибрежное эхо» Пушкин нашел самый масштабный и впечатляющий символ для одинокого существования поэта в мире.

восторга перед воссозданной красотой, всенародной любви к художнику в античном мире дает Дельвиг в своей идиллии «Изобретение ваяния». Между тем для нового времени с его культом пользы, а не красоты, правилом будет как раз равнодушные публики, а частная собственность на предметы искусства исключит и саму возможность общенародного признания. Об этом взволнованно и красноречиво писал К. Н. Батюшков в знаменитой статье «Прогулка в Академию художеств»: «Знаете ли, что убивает дарование, особливо если оно досталось человеку без твердого характера? Хладнокровие общества: оно ужаснее всего! Какие сокровища могут заменить лестное одобрение людей, чувствительных к прелестям искусств! Один богатый невежда заказал картину моему приятелю; картина была написана, и художник получил кучу золота... Поверьте мне, он был в отчаянии.— «Ты не доволен платою?»— спросил я.— «О нет, я награжден слишком щедро!»— «Что же огорчает тебя?»— «Ах, любезный друг, моя картина досталась невежде и сгниет в его кабинете: что мне в золоте без славы!»¹³.

В своих антологических стихах Пушкин, как мы видим, не покидает собственного времени и, хотя говорит о нем обобщенным языком лирики, не только не сливается с античностью, но, напротив, сопоставляет, а в иных случаях — и противопоставляет эти два мира в обнаженном контрасте. Любопытна с этой точки зрения его эпиграмма «При посылке бронзового ффинкса»:

Кто на снегах возрастил Феокрытovy нежные розы?

В веке железном, скажи, кто золотой угадал?

Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец?

Вот загадка моя: хитрый Эдип, разреши! (III, 157).

Стихотворение адресовано Дельвигу и имеет в виду его удивительные идиллии, в которых он умел «совершенно перенестись из 19 столетия в золотой век». Пушкин — «Протей» мог, разумеется, сделать то же, тема надписи позволяла прославить адресата как нового Феокрита. Но поэт предпочел истолковать свой предмет диалектически, в отличие от многих, он «терпел» и даже любил замечать «противоречия». В стихотворении обозначены и крайние географические точки европейской цивилизации, и полюса исторического процесса, и разнородные истоки русской идиллии.

Те же контрасты пронизывают и стихотворение «Труд», хотя и представлены здесь в смягченном виде. «Золотой век» присутствует здесь как духовная родина поэта, его мечта, рай, по-

¹³ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе.— М.: Наука. 1977, с. 93—94.

терянный человечеством и обретаемый художником в часы творческого вдохновения. Реально — поэт в новом буржуазном мире, глухом к гармонии и равнодушном к красоте. Отсюда его одиночество и грусть — даже в радостный момент творческого свершения:

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
Плату приявший свою, чуждый работе другой?
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых. (III, 230).

Комментируя это стихотворение, А. Д. Григорьева считает, что в нем выражено «состояние душевной опустошенности художника» (131), а в названии «Труд» и в сравнении с «ненужным поденщиком» видит обобщение ситуации, «стремление как бы выровнять разные, реально общественно разобщенные трудовые процессы, путем установления общности состояний людей, их совершающих, оказавшихся в сходных жизненных ситуациях... Поэт характеризует свое душевное состояние, но сопоставление его с состоянием «ненужного поденщика» делает это индивидуальное состояние общечеловеческим» (134). Это толкование, как кажется нам, огрубляет текст и даже искажает его смысл. Конечно, именуя творчество «трудом», поэт обобщает ситуацию, но одновременно он ее индивидуализирует, ибо труд явно особенный, возвышенный и не похожий на обычные дневные труды человека. Оксюморонное сочетание «поденщик ненужный» обозначает опять-таки ситуацию не общую, а исключительную, обычно поденщик нужен, он «раб нужды, забот». Авторская цитата из стихотворения «Поэт и толпа» (слово «поденщик» встречается только в этих двух поэтических текстах) показывает, что здесь в виде отрицательного уподобления повторяется та же антитеза. Поэтому, с нашей точки зрения, проблематика стихотворения «Труд» носит не столько личный и общечеловеческий, сколько общественный характер. Оно передает не «состояние душевной опустошенности художника» (это в болдинскую осень?!) и не сходное с ним (?!) состояние ненужного поденщика, но сомнение поэта в общественном признании его труда и даже грустную уверенность в том, что заслуженного признания не будет.

Известно, что эти вопросы волновали Пушкина не только лично — в связи с мелочными придирками к «Евгению Онегину», неуспехом «Полтавы», осуждением «Графа Нулина», предчувствием неуспеха трагедии «Борис Годунов», о чем он много пишет как раз осенью 1830 года (XI, 114—115, 119, 129—132). С его точки зрения, это случай общий: поэзия глубокая, зрелая и оригинальная, как правило, встречает «холодность, невниманье» публики (XI, 185). Свидетельство этому — не оцененный

в Европе талант Байрона («Звук новой, чудной лиры, Звук лиры Байрона развлечь едва ль их мог» — III, 220), не оцененный в России талант Дельвига (XI, 274), «недобросовестное равнодушие или даже неприязненное расположение» критики к поэзии Баратынского (XI, 74), непонимание значения «Русской Илиады» — классического перевода Гнедича. Мастерское воспроизведение поэмы Гомера, плод «многолетнего и исключительного труда», Пушкин считал «подвигом» его создателя (XI, 88 и XIII, 145, 177) и гордостью русской литературы (XI, 79, 138), специальной заметкой в «Литературной газете» (№ 2, 6 января 1830 года) приветствовал его появление в печати и предсказывал «важное влияние на отечественную словесность» (XI, 88), что вызвало у журналистов завистливые подозрения в преувеличенных и лицепрятных похвалах и затем последующую отповедь поэта в «Объяснении по поводу заметки об «Илиаде» («Литературная газета», 1830 год, № 12, 25 февраля).

Обращает внимание идентичность пушкинских оценок литературного труда в заметке об «Илиаде» и в анализируемой антологической эпиграмме, в которой, по единодушному мнению специалистов, речь идет о завершении романа «Евгений Онегин». (Сходство особенно заметно на фоне традиционных определений, типа «Мон безделки», которым и сам Пушкин отдал дань, характеризуя роман в посвящении Плетневу как «небрежный плод моих забав». Ближе к итоговой оценке эпиграммы заключительные, «прощальные» стихи 8-й главы, хотя и написанные с необходимой долей авторской скромности: «живой и постоянный, хоть малый труд»).

Прежде всего Пушкин находил здесь явный параллелизм литературной ситуации: «Русская Илиада» и «Евгений Онегин» почти ровесники; они в равной степени плод многолетнего труда, подвиг их создателей; монументальные эпические произведения, они должны были бы оказать важное воздействие на читающую публику и на отечественную литературу; но будет ли так? После печатных откликов на самые зрелые главы «Евгения Онегина» и на переводы Гнедича — явно не на высоте предмета — поэт сомневается в этом. Но кроме сходства литературной ситуации, Пушкин, по-видимому, имел в виду и определенное сходство самих произведений. Стихотворный роман «Евгений Онегин» — через посредство европейской и русской эпической традиции — оказывался в родстве с античным эпосом. Родство было достаточно отдаленным, тем не менее проявлялось некоторыми, так сказать, фамильными чертами, хотя и пародийно истолкованными: это намек на мифологическое двоемирие — «всевышней волею Зевеса Наследник всех своих родных»; развернутые «гомеровские» сравнения и пародийное

вступление в вергилиевском духе¹⁴. Однако помимо принадлежности к одной эпической традиции оба эти произведения имели еще и «избирательное сродство». «Илиаду» называют «энциклопедией древности», а роман «Евгений Онегин» — «энциклопедией русской жизни». И хотя это не точное определение, а метафора, правильность приложения которой к каждому из названных сочинений может быть различной, она верно указывает на их классическое значение для национальной литературы.

Идея классического значения нового русского искусства объединяет весь цикл «Антологических эпиграмм». В первом стихотворении поэт говорит о художественном совершенстве и вечности «царскосельской статуи» скульптора Соколова. Во втором стихотворении он утверждает славу «русского Пиндара» — Ломоносова, в третьем — обнаруживает самую тесную, или, на языке мифологического сюжета, кровную связь современной рифмованной поэзии с античностью, в четвертом — заявляет о завершении собственного выдающегося произведения.

Эту мысль о создании современной русской классики можно обнаружить и в других антологических эпиграммах Пушкина, написанных до и после исследуемого цикла. Она звучит в приведенном выше стихотворении Дельвигу. Она — в сопоставлении современной русской скульптуры с прославленными античными памятниками в стихотворении «Художнику»:

Сколько богов, и богинь, и героев!.. Вот Зевс громовержец,
Вот исподлобья глядит, дуя в цевницу, сатир.
Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов.
Тут Аполлон-идеал, там Ниобея-печаль... (III, 416).

И особенно ясно — в надписи «На статую играющего в свайку», где работа скульптора А. В. Логановского признана равной знаменитой статуе Мирона:

Юноша, полный красы, напряженья, усилия чуждый,
Строен, легок и могуч, — тешитя быстрой игрой!
Вот и товарищ тебе, дискобол! Он достоин, клянуса,
Дружно обнявшись с тобой, после игры отдохнуть.

(III, 434)

Для нас классическое значение русского искусства первой трети 19 столетия несомненно. Но для современников оно было в высшей степени сомнительным, тем более, что их скепсис питался как совершенно упавшими репутациями русских Горациев и Вергилиев, так и пошатнувшимися репутациями французских Гомеров и Софоклов. Пушкин и в этом вопросе оказался пророком. Подводя итог давнему европейскому спору древних и новых, он оценивает французскую поэзию 17 века

¹⁴ См. об этом: Мальчукова Т. Г. «Одиссея» Гомера и проблемы ее изучения. — Петрозаводск, 1983, с. 63—65.

как «достойную соперницу древней музы» (XI, 37), а споря с современной русской критикой (Бестужев, Киреевский), утверждает зрелость русской литературы¹⁵. В статьях «Опровержение на критики» и «Опыт отражения некоторых литературных обвинений» (1830, Болдино) он дает перечень классических ее произведений, среди которых находим историю Карамзина, оды Державина, басни Крылова, пеан 1812 года Жуковского, перевод «Илиады», несколько цветов элегической поэзии (XI, 143, 138); конечно, прямо назвать здесь собственные сочинения Пушкин не мог, но их непреходящую ценность, их бессмертие, о котором он мечтал еще в Лицее (I, 89, 227) и которое прямо признал в итоговом «Памятнике», понимал несомненно.

Здесь уместно вспомнить, что единственным предшественником Пушкина в подобном решении проблем был Батюшков, который много писал о значении для мирового искусства русских тем и русских талантов. Реминисценции из его программного «Послания И. М. Муравьеву-Апостолу» (может быть также статей «О характере Ломоносова», «Вечер у Кантемира») и «Прогулки в Академию художеств» в пушкинских антологических эпиграммах были отмечены выше.

Если основной мыслью пушкинских антологических эпиграмм является идея создания классических произведений в современном русском искусстве, то и местные, и современные черты в них не случайны, а существенно необходимы и соответственно не затушеваны, а подчеркнуты — названием, как в стихотворении «Царскосельская статуя», или пейзажем, как в стихотворении «Отрок». Этими современными и местными чертами пренебрегают исследователи названного цикла, которые ищут в нем античности, а поскольку реальной античности там нет, довольствуются идеализированной — вплоть до отвлеченной философской идеей. В. А. Грехнев в стихотворении «Царскосельская статуя» видит произведение «об античности»

¹⁵ В «Полярной звезде» за 1825 год А. А. Бестужев-Марлинский опубликовал свою статью «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 г.», где прямо пишет: «...у нас есть критика и нет литературы» (цит. по кн.: Русские эстетические трактаты первой трети 19 века.— М.: Искусство, 1974, т. II, с. 579). На что немедленно следует возражение Пушкина: «Нет, фразу твою скажем наоборот: литература кой-какая у нас есть, а критики нет» (XIII, 177). В «Деннице» в статье «Обозрение русской словесности за 1829 год» уничижительное мнение о русской литературе будет повторено И. В. Киреевским: «Будем беспристрастны и сознаемся, что у нас еще нет полного отражения умственной жизни народа, у нас еще нет литературы» (Киреевский И. В. Критика и эстетика.— М.: Искусство, 1829, с. 77—78). Рецензируя альманах «Денница» и цитируя эти слова, Пушкин замечает: «Мы улыбнулись, прочитав сей меланхолический эпилог. Но заметим г-ну Киреевскому, что, там, где двадцатитрехлетний критик мог написать столь занимательное, столь красноречивое «Обозрение словесности», там есть словесность — и время зрелости оной уже недалеко» (XI, 109).

и о «вечной струе» бытия, «о мудрой печали человеческой, склонившейся над неудержимым потоком жизни» (39), в связи с чем вспоминается философия Гераклита (42); в стихотворении «Рифма» он находит миф о рождении поэзии (45) (несмотря на то, что классическая поэзия, как известно, была нерифмованной) — по этому поводу вспоминается название поэмы Лукреция «De rerum natura», хотя означает оно не, как предполагает автор, «о происхождении вещей» (43), но «о природе вещей» или просто «о природе».

Метрическую форму антологических эпиграмм В. А. Грехнев определяет широко и неточно: «гекзаметр» (42).

Ошибку В. А. Грехнева повторяет А. Д. Григорьева. Повторяет сознательно, ибо истинный размер пушкинских стихотворений — элегический дистих — ей известен (133, 137, 155). Повторяет намеренно, ибо гекзаметр ей нужен для того, чтобы приблизить пушкинские антологические эпиграммы к античному эпосу (121), а это последнее — чтобы обнаружить в них миф о превращениях. «Представляется, что, создавая свои гекзаметры, поэт как бы отвечал на вопрос, какая форма воспроизведения наиболее полно отразила бы «дух» античности. Непосредственно античный сюжет Пушкин разворачивает лишь в стихотворении «Рифма», создавая собственный миф (подчеркнуто мною как явное противоречие.— Т. М.). Но представляется, что и в «Царскосельской статуе» и в «Отроке» мы тоже имеем дело с созданием мифа, несущего метаморфозу: в «Отроке» — чудесное преобразование героя, а в «Царскосельской статуе» превращение девушки в застывший камень (?! — Т. М.), и возникновение вечного источника. Во всех этих гекзаметрах события даны как достоверность. Так могли складываться мифы о богах и героях» (130).

Здесь не место подробно рассуждать о том, «как могли складываться мифы о богах и героях», но, конечно, не «так», а иначе: не в авторском сознании, а в народном и совсем в другую эпоху. Что касается толкований сюжета, то натянутость их очевидна: в стихотворении «Царскосельская статуя» нет речи о превращении; естественное превращение отрока в мужа нельзя назвать «чудесным» в смысле овидиевских метаморфоз. Можно думать, что натяжки в истолковании содержания и насилие над формой текста пушкинских стихотворений не составляют секрета для самих исследователей. Но, с их точки зрения, они, очевидно, оправданы предустановленной идеей — обнаружить в «антологических эпиграммах» изображение античности, которое отождествляется с творческим замыслом поэта. Противоречащие этому предполагаемому замыслу черты оправдываются, в свою очередь, следующей рабочей гипотезой: «было бы странно ожидать от поэта исторически выверенных представлений о фазах и этапах античной культуры,

о динамике ее литературных родов и жанров. В осмыслении античного культурно-исторического комплекса Пушкин, естественно, не мог обогнать свою современность»¹⁶.

Менее всего Пушкин, как и его современники, в отношении понимания античности нуждается в снисходительности сегодняшнего комментатора. Поэт классической школы, он проявляет особый интерес к жанровой дифференциации античной литературы, а перечисляя ее жанры («эпопея, поэма дидактическая, трагедия, комедия, ода, сатира, послание, иронда, эклога, элегия, эпиграмма, и баснь» — XI, 36), имеет в виду отличительные особенности их внутренней и внешней формы¹⁷, в том числе и метрические. Об элегии он пишет, что «у древних она отличалась особым стихосложением», а в своем содержании «иногда сбивалась на идиллию, иногда входила в трагедию, иногда принимала ход лирический (чему в новейшие времена видим примеры у Гете)» — XI, 50. Пушкин прекрасно представляет себе и жанровую типологию и различные ее авторские интерпретации (буколический колорит элегий Тибулла, их связь с эклогами Вергилия; драматический характер героид Овидия, их сходство с трагическими монологом и диалогом), а, кроме того, имеет в виду и европейскую рецепцию античного жанра. В эпиграмматической поэзии он различает короткую эпиграмму, «которую Буало определяет словами «un bon mot de deux rimes opposées» — зарифмованная острота, «маротическую, в которой сжимается живой рассказ», и антологическую, в которой «развертывается поэтическая прелесть» (XI, 61). Разумеется, Пушкину известна не только европейская традиция, но и ее античные истоки. И эпиграмматическая острота Буало, и эпиграмматические сказки Маро восходят к насмешливым стихам Катулла и Марциала, которые Пушкин читал в подлиннике¹⁸. Антологическими в европейской традиции назывались греческие эпиграммы, сохранившиеся в антологиях (буквально «цветниках») — сборниках мелких стихотворений разных авторов. В самом обширном своде греческой эпиграмматической

¹⁶ Грехнев В. А. Цит. ст., с. 36.

¹⁷ Какое значение Пушкин придавал внутренней и внешней форме литературного произведения, видно из следующих его слов: «Если вместо формы стихотворения будем брать за основание только дух, в котором оно написано, то никогда не выпутаемся из определений» (XI, 36).

¹⁸ Чтение Пушкиным Катулла засвидетельствовано не только его переводами, но и следующим высказыванием: «Для тех, которые любят Катулла, Грессета, Вольтера, для тех, которые любят поэзию не только в ее лирических порывах или унылом вдохновении элегии, не только в обширных созданиях драмы и эпоса, но и в игривости шуток, в забавах ума, вдохновенных ясною веселостью, искренность драгоценна в поэте» (XI, 93). О чтении Пушкиным Марциала свидетельствует С. С. Соболевский (Бартенев П. И. Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей в 1851—1860 г. Вступит. статья и прим. М. Цявловского. — М.—Л., 1925, с. 39).

поэзии — «Палатинской антологии» сатирические стихотворения в явном меньшинстве, подавляющее большинство эпиграмм — «без соли», философские, любовные, пиршественные стихотворения, описания произведений искусства, посвятельные или надгробные надписи¹⁹. При таком разнообразии, даже универсальности, содержания жанрообразующими ее признаками будут характерный стихотворный размер, тематическая связь с надписью (поддерживаемая внутренней формой самого слова), такие зависящие от нее черты, как краткость, двухчастная минимальная композиция и лаконизм выражения²⁰, а также серьезный тон в отличие от латинской и новоевропейской эпиграммы. Об этих особенностях греческой эпиграмматической поэзии подробно говорилось в специальных исследованиях Гердера и Лессинга. Как отличительные ее черты они были подчеркнуты и в статье С. С. Уварова «О греческой антологии»: «Под именем Антологии разумею мы собрание мелких стихотворений, включая в нее число надписи и лирические отрывки... Надо объяснить с точностью то, что греки понимали под словом эпиграмма. Мы называем эпиграммою краткие стихи сатирического содержания, кончающиеся острым словом, укоризною или шуткою. Древние давали сему слову другое значение. У них каждая небольшая песня, размером элегическим писанна (т. е. гекзаметром и пентаметром), называлась эпиграммою. Ей все служит предметом... Часто она не что иное, как мгновенная мысль или быстрое чувство, рожденное красотою природы или памятниками художества... Она почти не заключается разительною, острою мыслью и, чем древнее, тем проще»²¹.

С греческой антологией Пушкин, как и большинство совре-

¹⁹ О греческой эпиграмме см.: Чистякова Н. А. Греческая эпиграмма. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1983; Чистякова Н. А. Античная эпиграмма. — М.: Изд-во МГУ, 1979, с. 10—79. Здесь же, с. 95—117 приложение: Мальчукова Т. Г. Античная насмешливая эпиграмма.

²⁰ См.: Мальчукова Т. Г. Жанр и композиция эпиграммы. — Жанр и композиция литературного произведения: Межвузовский сборник. Петрозаводск, 1978, с. 130—156.

²¹ О греческой антологии. — СПб., 1820, с. 1, 5, 6. На помещенные в статье вольные переводы греческих эпиграмм (выполненные К. Н. Батюшковым, но вышедшие, как и статья, анонимно) с похвалой откликнулся В. К. Кюхельбекер (Сын отечества, т. LXII, 1820, с. 149). Книгу Уварова-Батюшкова вспоминает В. С. Печерин в статье «О греческой эпиграмме» (Современник. — СПб., 1839, т. XII, с. 88). Автор подчеркивает особенности греческой эпиграммы: размер, «называемый элегическим, т. е. гексаметро-пентаметр» и связь с надписью: «Вот первоначальная эпиграмма во всей ее простоте — надпись в собственном смысле слова» (цит. изд., с. 74). Свои наблюдения В. С. Печерин иллюстрирует собственными переводами греческих эпиграмм — размером подлинника, а в конце статьи помещает сведения о знакомстве с греческой антологией в Европе и России (там же, с. 84—88). О русских переводах из антологии и ее изучении в России см.: Петровский Ф. А. От

менных читателей и филологов-специалистов, знакомился по переводам и подражаниям. Кроме латинских, немецких и французских (последние собраны в *Anthologie Française*. Paris, 1816, которая имеется в библиотеке Пушкина и которую он, безусловно, читал)²², здесь должны быть упомянуты русские переводы — Востокова, Беницкого, Дмитриева, Батюшкова, Дашкова, Масальского. Следует вспомнить, что Пушкин и сам выступил переводчиком греческой эпиграммы Никарха «Глухой глухого звал» с французской переделки Пелиссона (источником Пелиссона был в свою очередь довольно точный латинский перевод Иоанна Секунда) и эпитафии Гедила «Славная флейта Феон» с прозаического подстрочника Лефевра.

Но, главное, Пушкин и его современники были знакомы с греческой эпиграммой не только извне — как читатели. Они чувствовали ее изнутри. Генетически связанная с греческой эпиграммой стихотворная надпись на стацию, к портрету, унаследованная от поэзии классицизма, воспринималась как живой жанр и, если не требовала, то естественно допускала современное содержание. Чтобы ограничиться немногими примерами, напомним стихотворение Пушкина «К портрету Каверина» и аналогические надписи к портретам Жуковского, Дельвига, Чаадаева, Вяземского.

С 20-х годов жанр стихотворной надписи становится даже модным. Журналы и альманахи этого времени, публикующие цвет русской лирики, включают и эпиграммы в греческом вкусе, оригинальные и переводные. Показательна в этом отношении издательская практика Дельвига.

В «Северных цветах на 1825 год» (отметим название альманаха — русский эквивалент антологии) были опубликованы «Цветы, выбранные из греческой анфологии» — переводы Д. В. Дашкова, выполненные размером подлинника. В 1826 году в альманахе были напечатаны надписи Илличевского и Дельвига, среди последних «Н. И. Гнедичу» па перевод «Илиады». В 1827 году — описательное стихотворение Илличевского «На древнюю вазу». В «Северных цветах на 1828 год» появились «Надписи к изображениям итальянских поэтов», сочиненные в элегическом дистихе, и стихотворения Дельвига в этом же размере: «На смерть Веневитинова», «Смерть», «Утешение», «Эпиграмма»; здесь же надписи Илличевского: «К портрету Ломоносова», «К часам при отсылке их сестре». В «Цветах на 1829 год» — эпиграмма Илличевского «К статуе Ариадны».

редакции.— В кн.: Греческие эпиграммы. Academia, 1938, с. III—XI; Петровский Ф. А. Антология греческих эпиграмм.— В кн.: Греческая эпиграмма. М., 1960, с. 19; Чистякова Н. А. Из истории изучения древнегреческой эпиграммы в России.— В кн.: Античность и современность. М., 1972, с. 471—476.

²² См.: Томашевский Б. В. Заметки о Пушкине.— Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Петроград, 1917, с. 56 и сл.

В «Северных цветах на 1830 год» — «лирические отрывки» и элегическом дистихе Дельвига «Слеза любви», «Грусть», «Удел поэта», «Четыре возраста фантазии».

Пушкинские миниатюры, опубликованные им в последнем выпуске «Северных цветов на 1832 год» вместе с надписями Шаховского к статуям Мартоса и элегическими отрывками Деларю памяти Дельвига, поддерживали и завершали традицию издателя альманаха.

Свой цикл Пушкин назвал «Анфологические эпиграммы». Изменив на греческий лад более привычную для европейского читателя латинизированную форму «антологический», он как бы отказывался от европейского (французского) посредничества и заявлял о прямом следовании исходным образцам. В первую очередь имелось в виду воспроизведение античной метрики. Показательно, что элегические дистихи Деларю в этом же альманахе (не совсем точно, со смешением терминов античной и русской строфики) называются «Анфологическим четверостишием», а описания мифологических скульптур Мартоса разностопным ямбом носят обычное для жанра классицистической лирики название надписи.

Вторым столь же обязательным признаком греческой эпиграммы Пушкин, очевидно, считает серьезность тона. Серьезный тон соблюден во всех стихотворениях цикла. Действительно, стоило нарушить его, как определение «анфологический» теряло свою правомерность, возникало даже *contradictio in objecto* — противоречие в определении, ибо короткое шутовое или насмешливое стихотворение было просто эпиграммой — на латинский и европейский, а не на греческий образец. Остальные жанрообразующие признаки греческой эпиграммы, такие, как минимальная — двухчастная — композиция и тематическая связь с надписью присутствуют в стихотворениях цикла (как, впрочем, и в самой греческой антологии) с разной степенью интенсивности. Можно представить себе стихотворение «Труд» как надпись на книге, стихотворение «Рифма» как мифологический рассказ в связи с живописным или скульптурным изображением (такая интерпретация античной надписи была известна Пушкину; он пародирует ее в эпиграмме 1827 года «Из антологии» — «Лук звенит, стрела трепещет»), стихотворение «Отрок» как описание картины и лирический комментарий к ней, но очевидно связь с надписью только в первом стихотворении «Царскосельская статуя»: В автографе она была подчеркнута заглавием: «К статуе в Царском Селе» (т. е. надпись к статуе. — Т. М.; ср.: «Надписи к двум группам творений П. П. Мартоса»). В трех остальных эпиграммах цикла перед нами поэтическая картина, мифологический сюжет с аллегорическим содержанием, лирическая миниатюра.

Предлагая различную трактовку жанра надписи, Пушкин

не только не удалялся от своих античных образцов, но, напротив, на малом пространстве цикла воспроизводил тематическую дифференциацию и наличную пестроту греческой антологии. Следуя ее принципу единства в многообразии, поэт предлагал читателю свою антологию — собрание разных цветов.

Что касается единства цикла, то, помимо скрепляющих его единого стихотворного размера и тона, следует указать на сходную с ритмической инерцией, создаваемой первым полнударным стихом строфы, — так сказать, жанровую инерцию, заданную первым стихотворением цикла. В нем налицо все параметры жанра: связь с надписью, характерный размер, не избегающая повторений простота и важность стиля, двухчастная композиция, развертывающая описание «памятника художества» и рожденную его красотой «мгновенную мысль».

Царскосельская статуя

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.

Дева печально сидит, праздный держа черепок.

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой,

Дева над вечной струей, вечно печальна сидит. (III, 231).

Вместе с тем менее всего процитированное стихотворение является имитацией греческой эпиграммы. Оно отличается самобытностью содержания, «чудо» искусства, о котором здесь идет речь, русское. О недостатке оригинальных стихотворений этого жанра писал в 1827 году автор «Опытов в антологическом роде» (по большей части подражательных) А. Д. Илличевский и в 1828 году составитель первой «русской анфологии» М. Яковлев²³. Пушкинские «Анфологические эпиграммы» 1830 года, как и написанная ранее — в 1828 году — «Загадка» о поэзии Дельвига, и написанные позднее — в 1834 году — стихотворение «Художнику» и надписи к статуям работы скульпторов А. В. Логановского и Н. С. Пименова, оригинальны вдвойне: они сочинены на местные и современные темы и содержат глубоко национальную мысль о появлении в русском искусстве памятников классического значения.

²³ Ср. мнение М. Яковлева о французской антологии: «Французская антология, изданная в Париже в 1816 году, состоит из одних мелких стихотворений, как оригинальных, так и переведенных с греческого, латинского, немецкого и других языков» (Опыт русской анфологии. — М., 1828, с. 4) и предисловие А. Д. Илличевского к собственным «Опытам в антологическом роде» (СПб., 1827, с. VI—VII): «источники, коими он (автор. — Т. М.) пользовался, известны: из них почерпали все писавшие в этом роде, не исключая и лучших стихотворцев; ибо оригинальных мелких стихотворений в нашей словесности еще немного, тогда как иноземные, в особенности французская, изобилуют ими без всякого сравнения с нашею».

МОДИФИКАЦИИ МЕДИТАТИВНОЙ ЛИРИКИ (анализ текста)

Туча

Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печалишь ликующий день.

Ты небо недавно кругом облежала,
И молния грозно тебя обвивала;
И ты издавала таинственный гром
И алчную землю поила дождем.

Довольно, сокройся! Пора миновалась,
Земля освежилась, и буря промчалась,
И ветер, лаская листочки деревьев,
Тебя с успокоенных гонит небес.

Тучи

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.

Кто же вас гонит: судьбы ли решение?
Зависть ли тайная? Злоба ль открытая?
Или на вас тяготит преступление?
Или друзей клевета ядовитая?

Нет, вам наскучили нивы бесплодные...
Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно-холодные, вечно-свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Перед нами два небольших — в три строфы и в двенадцать стихотворных строчек — произведения медитативной лирики со сходными названиями, написанные крупнейшими поэтами первой половины XIX века — А. С. Пушкиным и М. Ю. Лермонтовым, — «Туча» (апрель 1835 г.) и «Тучи» (апрель 1840 г.). Стихотворения созданы в поздний период творчества авторов.

В пушкинской «Туче» проявилось светлое, жизнелюбивое мировосприятие великого поэта. «Грустная мысль при общей радости»¹ переходит постепенно в торжество по поводу отгремевшей бури и бессилия последней тучи, что и создает основное поэтическое настроение. Активное стремление к окончательному освобождению подчеркнуто повелительной формой: «Довольно, сокройся!». Полна жизнеутверждения поэтическая идея «Тучи»: бури необходимы, земля освежилась, напившись дождем. В финале — катарсис: приближение к полному освобождению успокоенных небес.

Стихотворение М. Ю. Лермонтова насыщено драматизмом. Написанное у Карамзиных в день отъезда из Петербурга на

¹ Беллинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 15.

Кавказ во вторую уже ссылку, оно передает скорбь изгнанника, в то же время с необыкновенной силой утверждает чувство любви к родине: свобода без родины отвергнута, страдания приняты во имя этой любви, что тоже является своеобразным катарсисом в финале произведения, полного «...какого-то отрадного чувства выздоровления и надежды»². Высокая идея рождается здесь в непосредственном движении остропсихологического переживания.

«Туча» А. С. Пушкина более философична. Мысль о необходимости гроз, оптимистическое чувство близости освобождения дают возможность пережить содержание как переход от грустного к светлому душевному состоянию, навеянный пейзажем, либо истолковать как широкую аллегорию, связав в сознании своем с какой-то определенной жизненной бурей.

Тяготая к психологизму, медитация М. Ю. Лермонтова живет борьбой чувств, в философичности «Тучи» А. С. Пушкина нет рефлексии, полемического отношения к миру. Личность автора здесь проявляется не в прямом сравнении тучи с собой и уподоблениях ее бытия человеческому, хотя автор достаточно активен: уже само обращение к туче предполагает наличие наблюдателя, а побудительный приказ: «Довольно, сокройся!» превращает его в активное действующее лицо. Таким образом, хотя и в «Туче», и в «Тучах» медитация развивается в форме риторического обращения — одного из способов развернутого олицетворения, которое является основным художественным средством, охватывая каждое из них от начала и до конца, мера олицетворения в этих произведениях различна. В стихотворении А. С. Пушкина созданы развернутые поэтические картины, тяготеющие к объективности, до предела насыщенные движением. Динамизм мира подчеркнут обилием глаголов: в «Туче» их двенадцать, в стихотворении Лермонтова — всего четыре. Естественно, что непосредственное время и в том и в другом произведении совпадает с временем раздумья обратившего взор к движущимся тучам человека, с временем авторского монолога, которым и является каждое стихотворение. Но и в «Туче» и в «Тучах» присутствует прошлое — воспоминания автора или его знание о прошлом. У Пушкина — это развернутая картина уже пролетевшей грозы, совершенно объективная, лишь эпитет «таинственный», характеризующий гром, вносит в нее оттенок субъективности (можно сравнить его, например, со словом «оглушительный», которое воспринималось бы как вполне объективная характеристика). Картина следует за картиной в каждой из трех строф, создаются переходы времени от настоящего к недавнему прошлому опять

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IV, с. 534.

к настоящему. В стихотворении Лермонтова картина природы исчерпана в первой строфе, объективная характеристика мчащихся тучек дополнена в конце лишь упоминанием о бесплодных нивах. Все остальные характеристики относятся не к природе, а к человеческому миру и в первую очередь к личности автора. Время здесь расширено за счет знания о страстях человеческого мира, так или иначе пережитых или прочувствованных автором в прошлом. Важнейшим стилиобразующим фактором является сравнение «как я же, изгнанники», которое, появляясь уже в первой строфе, обуславливает субъективность эпитета «милого» применительно к северу, а затем — предположением чисто человеческих причин движения туч вплоть до действительной, но тоже «человеческой» причины этого движения, усиливающей олицетворение: им «наскучили нивы бесплодные». Восклицание «Нет!» в начале третьей строфы перекликается с параллелизмом окончательного решения: нет родины — нет изгнания. Возникает и ложный параллелизм — игра слов, так как в конце строфы слово употреблено в совершенно другом значении — в роли сказуемых. Страдания изгоя подчеркнуты исключительно драматичными причинами гонений, причем особое впечатление среди них производят контрасты: зависть тайная — злоба открытая, друзей — клевета ядовитая.

Образность стихотворения Лермонтова сгущена до предела: кроме олицетворения и сравнения, здесь метафоры, метонимии, одиннадцать эпитетов, в девяти случаях поставленных в подчеркнутое инверсией положение, в пяти — к тому же и на рифме, их особенно выделяющей, контрасты, параллелизм и повторы («вечные странники» в начале и «вечно-холодные, вечно-свободные» — в конце стихотворения, «изгнанники» в начале и «изгнания» — в конце его). Напряженная образность соответствует напряженности психологического переживания.

В стихотворении А. С. Пушкина общее олицетворение — обращение к туче — развивается в ряде олицетворений — эпитетов и метафор: «печалить ликующий день», «алчную землю поила дождем», «и ветер, лаская листочки древес...». Эпитеты пушкинского стихотворения нигде не усиливаются инверсией или рифмой, но некоторые из них романтически окрашены («унылую тень», «таинственный гром»), что вполне согласуется с общим несколько возвышенным тоном.

Интонационный уровень каждого из стихотворений определяется в первую очередь риторическим обращением к тучам. У Пушкина — единый тон торжественного монолога с тоекратными анафорами в первой и во второй строфе, постепенно усиливающими интонацию, но и создающими единообразие в ее движении вплоть до побудительного восклицания: «Довольно, сокройся!» — с переходом к успокоительной легкости и свежести — катарсису — в последних строках. Постоянство интона-

ции «Тучи» особенно подчеркнута повторяемостью глагольных форм. По три—четыре глагола — в основном это глаголы движения — имеют одно и то же время, лицо, число и т. д. (Во второй строфе, например, как и в первой, они все однотипны: облежала, обвивала, издавала, поила). У Лермонтова интонация, оставаясь печальной, изменяется постоянно: риторическое обращение, вопрос, многочисленные вопросительные предположения, восклицание — отрицание возникшего было сравнения с собой. И горестное обобщающее объяснение этого отрицания, и принятие страданий.

На лексическом уровне можно отметить большую разговорность стихотворения Лермонтова. В пушкинской «Туче» общее настроение торжества создает и лексика с оттенками архаичности и торжественности. Можно говорить лишь о слабоощутимой тенденции к архаизации лексики: славянизмов здесь всего два: «сокройся» и «древес», — но некоторую высоту стиля создают слова «печалить», «ликующий», «алчную». Определенное тяготение к архаичности имела, очевидно, возвратная форма «миновалась». Она скоро исчезнет из употребления, хотя, как указано в «Словаре языка А. С. Пушкина», встречается у него достаточно часто (13 раз). (Впрочем, и в более разговорном стихотворении Лермонтова употребление предлога в выражении: «На вас тяготит преступление» — кажется сегодня несколько необычным).

Заметно отличаются стихотворения, если сравнить их на фоническом уровне. У Лермонтова десять раз — стечение трех согласных и один раз — четырех. В «Туче» Пушкина стечений согласных всего два: «таинственный» и «алчную». Это несколько уравновешивается тем, что и стечений гласных, усиливающих напевность, в «Тучах» больше (19), чем в «Туче» (15). В целом же в «Туче» гласных по отношению к согласным больше, хотя в концах второй и третьей строф (по две строки) это соотношение меняется, гласных в этих строках «Туч» даже больше, чем в «Туче», — усилена музыкальность концовки стихотворения Лермонтова. Расположение гласных и согласных, обилие гласных в «Туче» Пушкина создает особую звучность и чеканность строк, чему способствует замкнутость мерных частей: если исключить тройную анафору «одна ты», везде в стихотворении в речевой такт входит одно слово (иногда с союзом или предлогом). У Лермонтова в каждой строфе (в последней даже четыре раза) встречаются речевые такты из двух знаменательных слов. Напевности стихотворения это помешать не может, чеканную четкость торжественного монолога нарушило бы.

Исследователи поэзии неоднократно подчеркивали, что в позднем творчестве Пушкина наблюдается явный отход «...от напевного стиля, а в наиболее типичных его стихотворе-

ниях зрелого периода характерно именно отсутствие мелодических приемов...»³. М. Ю. Лермонтов же, по мнению Б. М. Эйхенбаума, преодолевая пушкинский канон, прибегает к разнообразным способам мелодизации. К их числу исследователь относит и вопросительные, и восклицательные интонации, и внутренние рифмы, редко встречавшиеся в поэзии тех лет.

В том же 1840 году, когда были написаны «Тучи», М. Ю. Лермонтов в «Сказке для детей» писал:

Стихов я не читаю — но люблю
Марать шутя бумаги лист летучий;
Свой стих за хвост отважно я ловлю;
Я без ума от тройственных созвучий
И влажных рифм — как, например, на Ю.

В «Тучах» в каждом из трех четверостиший мы встречаем эти тройственные созвучия, которые создаются сочетанием внутренней рифмы с рифмой в конце строк. Вдобавок есть созвучия, возникающие исключительно за счет внутренней рифмы — во втором четверостишии (судьбы ли — или — или). Первая строфа пронизана созвучиями, где, кроме перекрестной рифмы в конце строк (странники — жемчужною — изгнанники — южную), звучат внутренние рифмы: «степью — цепью» и «лазурною — жемчужною», когда протяжное «у» переходит во «влажное» «ю» с ударным усилением «ю» в рифмуемом слове «влажную». В третьем четверостишии протяжное ударное «о» смягчается рифменным окончанием на «е» (бесплодные — холодные — свободные). Следует при этом учесть, что все рифмы в стихотворении (исключение: странники — изгнанники) оканчиваются сливающимися гласными, а это придает особую мелодичность концам строк. Рифмы в «Тучах» Лермонтова перекрестные (существительные рифмуются с существительными — три раза, прилагательные с прилагательными — три раза). По мнению исследователей (Б. В. Томашевский, Н. С. Поспелов), перекрестные рифмы в большей степени, чем парные, соответствуют живой разговорной речи с естественными связями внутри распространенных предложений, насыщенных однородными членами и различными оборотами.

В «Туче» Пушкина рифмы парные, точные, существительное рифмуется с существительным (четыре раза), глагол с глаголом (дважды). Только одна из шести пар содержит неточную рифму (гром — дождем), что связано со смыслом рифмуемых слов, смягчение выполняет художественную задачу. В целом значение рифмовки у Пушкина не подчеркнуто, рифмы спокойные, не содержат ничего броского. Это вообще для него харак-

³ Эйхенбаум Б. М. О поэзии. — Л.: Советский писатель, 1969, с. 395.

терно: «В звуковом, фонетическом обличье рифма Пушкина чаще всего не парадна, скромна, не выделяется»⁴.

Рассматривая стихотворения на уровне их метрики, которая относится «...к области композиции поэтического произведения»⁵, следует обратить внимание на ее необычность для своего времени. Оба произведения написаны трехсложными размерами. Стихотворение А. С. Пушкина — четырехстопным амфибрахией, М. Ю. Лермонтова — четырехстопным дактилем. То и другое, особенно размер, использованный Лермонтовым, очень редко встречалось в поэзии тех лет. Новаторство метрической формы, конечно, производило особое впечатление на современников поэтов, хотя именно эта сторона художественного воздействия уже не ощущается сегодня. Как указывают исследователи русской метрики и ритмики В. М. Жирмунский и М. Л. Гаспаров, амфибрахий, совершенно не встречавшийся в русской лирике XVIII века, в 20-е—30-е годы XIX века получил наибольшее развитие, по сравнению с другими трехсложниками, в целом мало употреблявшимися. Обращение к амфибрахиям еще В. М. Жирмунским связывалось с балладным жанром, широко распространившимся в эти годы. Четырехстопный амфибрахий — размер «Тучи», — по подсчетам М. Л. Гаспарова, был использован в русской лирике 1831—1840 годов 21 раз из 798, но, в основном, в балладах. «Туча» же не имеет отношения к балладам. Амфибрахий «...даже выходит за пределы жанра баллад — в элегию и пр.»⁶. Таким образом, употребление А. С. Пушкиным амфибрахия в медитативной лирике — случай довольно редкий в поэзии тех лет.

Что же касается дактиля — одного из размеров русских народных песен — то в XVIII и в первую половину XIX века он вообще почти не встречался в русской поэзии. По наблюдениям М. Л. Гаспарова, в период 1831—1840 гг. четырехстопный дактиль — размер «Туч» — был употреблен в русской лирике всего трижды. (Дактилем от двух до пяти стоп было в это десятилетие написано лишь семь из 798 лирических произведений). Крайне редким явлением были и дактилические рифмы стихотворения. Если они и употреблялись, то, по мнению В. М. Жирмунского, нормой в то время являлось чередование дактилической рифмы с мужской. «Однако уже Лермонтов употребляет сплошные дактилические рифмы»⁷, — писал В. М. Жирмунский,

⁴ Степанов Н. Л. Лирика Пушкина: Очерки и этюды. 2-е изд. — Л.: Художественная литература, 1974, с. 227.

⁵ Жирмунский В. М. Теория стиха. — М.: Советский писатель, 1975, с. 11. (Курсив автора. — Н. С.).

⁶ Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. — М.: Наука, 1974, с. 63.

⁷ Жирмунский В. М. Теория стиха, с. 265.

очевидно, имея в виду именно «Тучи». Таким образом, четырехстопный дактиль без усечения на рифме — явление, скорее всего, уникальное в русской поэзии того времени. Дактилический размер, дактилические рифмы особенно способствовали песенности этого медитативного стихотворения. Как сообщается в «Лермонтовской энциклопедии», свыше сорока композиторов написали музыку к «Тучам».

Если постоянство дактилических окончаний способствует мелодичности, то усечение рифм (мужские рубленные рифмы и последних двустопных каждой строфы) в «Туче» Пушкина создает впечатление «мерности, торжественности высказывания».

Итак, А. С. Пушкин, сохраняя некоторые черты традиционной элегии («грустную мысль при общей радости», философичность), в то же время насытил «Тучу» реалистическим видением мира. Бурное движение жизни, объективность нарисованных картин, наконец, победа оптимистического чувства над «грустной мыслью» и в связи с этим — несвойственный элегии торжественный тон и чеканный ритм совершенно преобразили элегию.

В статье о «Тучах» в «Лермонтовской энциклопедии» жанр произведения определен, как «...сплав медитативной элегии и романса», приближающегося к песне. Если в юношеских стихах Лермонтова (1828—1835 гг.) границы традиционных жанров ощущались довольно четко, а названия стихотворений часто — обозначения жанра, то чем дальше развивается его творчество, тем шире становятся эти границы, происходит взаимопроникновение жанров. Новаторство Лермонтова сочеталось с возрождением жанровой традиции: приблизив элегию к песне, Лермонтов в то же время возвратил медитативной элегии высокую гражданственность, присущую ей в античности.

Произведенный сравнительный анализ текста двух маленьких шедевров русской лирики, одно из которых В. Г. Белинский назвал «великим созданием искусства»⁸, другое — пленяющим «...роскошью поэтических образов, каким-то избытком умиленного чувства»⁹, наглядно убеждает в гармоничной связанности и обусловленности основной идеей всех компонентов художественного целого, так же как и в широте возможностей, которые открыли гениальные создатели в небольшом медитативном стихотворении, каждое из которых по-своему определило дальнейшие пути в развитии русской психологической лирики и философской поэзии.

⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. V, с. 15.

⁹ Там же, т. IV, с. 534.

«СПОРНЫЕ» МУДРЕЦЫ В РОМАНАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Прошло то время, когда произведения Ф. М. Достоевского воспринимались исключительно как иллюстрации к неутешительному выводу «мир во зле лежит». О смысловой глубине и неоднозначности его творчества лаконично сказал В. Б. Шкловский, отметивший, что Достоевский вскрывает «неизбежность катастрофы старого мира» и озабочен «трудностью создания нового жизнеотношения»¹. Трудностью, но не обреченностью.

Созидательное, ценностное начало у Достоевского существует не только в качестве подкладки (авторская позиция) и не является лишь продуктом читательского восприятия как следствия доказательства от противного. Оно представлено явно, в образах героев, в словах мудрецов — Тихона (глава «У Тихона», не вошедшая в роман «Бесы»), Зосимы («Братья Карамазовы»). О них и пойдет речь в настоящей статье². Почему же в ее заглавии мудрецы эти названы «спорными»? Возникает и другой вопрос: «спорные» — для кого?

Прежде всего — для читателей, профессиональных и непрофессиональных. В исследовании 1959 г. читаем: «В одном ряду с Хромоножкой стоят в «Бесах» прочие носители бездумной,

¹ Достоевский и его время. Л., 1971, с. 16. Понятно, что представление о «мрачном» Достоевском никогда не было всеобщим (многое зависело от того, на каком фоне рассматривались его сочинения). Например, бельгийский литератор Ж. Арри еще в начале столетия писал о своих соотечественниках: «<...> вместо болезненного влияния, которое частично оказывало на них творчество Верлена и автора «Цветов зла», они нашли у Достоевского нежность и веру, примиряющую с жизнью, и они с радостью погрузились в это творчество, словно в свежую воду ручья» (см.: Ланский Л. Г. Бельгийские писатели о Достоевском. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. 2. Л., 1976, с. 250).

² Она является продолжением другой нашей работы — «Принцип „снижения“ в поэтике Достоевского (роман „Идиот“») (Жанр и композиция литературного произведения. — Петрозаводск, 1983), основное внимание в которой уделено князю Мышкину. Образ еще одного мудреца — Макара Долгорукого («Подросток») — создан Достоевским в более традиционной манере. Однако и о нем несомненно умный Версильов говорит: «Он сам ничего не смыслит ни в людях, ни в жизни» (Достоевский Ф. М. Поли. собр. соч. В 30-ти т. — Л., 1975, т. XIII, с. 332. В дальнейшем ссылки на это издание — в скобках после цитаты, с указанием тома римской цифрой, страницы — арабской).

экстатической веры: блаженный Семен Яковлевич и старец Тихон. Внутреннее родство всех этих действующих лиц бросается в глаза. <...> О Тихоне в романе говорится: «чуть ли не сумасшедший», «какие-то нервные судороги», «может быть юродство»³. И в пособии, изданном сравнительно недавно, Тихон признается виновным — «в какой-то мере» — в трагедии Ставрогина: «Ставрогин не нашел в Тихоне того, чего он искал»; «не выдержал какого-то важного испытания и Тихон»⁴.

Неубедительность, «спорность» Зосимы якобы признавались и самим автором: «Достоевского волновало сомнение: удалось ли Зосиме победить Ивана Федоровича. На литературных вечерах он охотно и неоднократно читал главу о Великом инквизиторе <...> главы из книги «Мальчишки». Но выдержки из книги «Старец Зосима» (имеется в виду книга «Русский иннок». — А. К.) он читал крайне редко. В летописи его жизни, составленной Л. П. Гроссманом, отмечен только один такой случай. Нам думается, это не случайно. Достоевскому было ясно, что у его слушателей, преимущественно молодых, Зосима со своими поучениями не вызовет сочувствия и поддержки»⁵.

Таким образом, сомнения в мудрости Тихона и Зосимы возникают. Но считать появление этих сомнений результатом того, что Достоевский не справился здесь со своей задачей, судя по исходу, нельзя. И причина не в том, что у гения не бывает художественных просчетов. Попробуем объяснить появление «спорности» иначе: не делает ли Достоевский своих мудрецов «спорными» намеренно?

Начнем с внешних характеристик (портрет — статический и в движении, восприятие окружающих и т. п.).

Тихон, которого Ставрогин посещает как носителя христианской мудрости (вероучителя), внешне ничем не способен поразить. И это не притворство мудреца сократовского типа⁶ и не этикетное самоуничижение христианского святого (пример последнего — поведение Ферапонта в романе «Братья Карамазовы», который говорит о себе как о «ничтожном»,

³ Евнин Ф. И. Роман «Бесы». — В сб.: Творчество Достоевского. М., 1959, с. 248.

⁴ Савченко Н. К. Проблемы художественного метода и стиля Достоевского. — М., 1975, с. 67—68.

⁵ Гус М. Иден и образы Ф. М. Достоевского. 2-е изд., доп. — М., 1971, с. 533.

⁶ Ср.: «Притворы, которые говорят о себе приниженно и на словах отклоняются в сторону преуменьшения, представляются людьми, скорее, обходительного нрава (kharisteroi); кажется, что они говорят так не ради важности, но избегая важничанья, и прежде всего они отказывают себе в славе, как делал, например, Сократ» (Аристотель. Никомахова этика. — Соч.: В 4-х т. М., 1984, т. 4, с. 141). Притворство такого рода свойственно другому персонажу Достоевского — Порфирию Петровичу («Преступление и наказание»).

«малограмотном», «маленьком» — XIV, 303). Внешность Тихона обыкновенна и неопределенна («высокий и сухощавый человек, лет пятидесяти пяти, в простом домашнем подряснике и на вид как будто несколько больной, с неопределенною улыбкой и с странным, как бы застенчивым взглядом» — XI, 6). «Неопределенная улыбка», «робость», «застенчивость», «нерешительность», привычка «потуплять» взор создают впечатление, что речь идет не о пятидесятипятилетнем высшем церковном чине, а о жеманной девушке-провинциалке. (Заметим здесь же, что Достоевский не дает читателю утвердиться и в таком восприятии Тихона, т. е. снова разрушает стереотип: Тихон «<...> вдруг поднял глаза и посмотрел на него (Ставрогина.— А. К.) таким твердым и полным мысли взглядом, а вместе с таким неожиданным и загадочным выражением, что он чуть не вздрогнул» — XI, 7).

Относятся к Тихону в монастыре «фамильярно», и виноватым в этом окружающие считают его самого (XI, 6).

Портрет Зосимы читатель рассматривает вместе с одним из персонажей романа — Миусовым. Миусову «с первого мгновения старец <...> не понравился». Это в какой-то мере объясняется тем, что созерцающий Зосиму человек раздражен, «недоволен собой». Однако на раздражительность всего не спишешь. Автор сознается: «В самом деле, было что-то в лице старца, что многим бы, и кроме Миусова, не понравилось» (XIV, 37). Детали портрета Зосимы с точки зрения обычных представлений о красивом и значительном «в самом деле» могут способствовать отрицательному восприятию внешности героя. Ощущение мизерности, свойственное миусовскому восприятию Зосимы («по всем признакам злобная и мелко-надменная душонка» — там же) подкрепляется уменьшительными формами, используемыми автором при описании внешности старца: «невысокий сгорбленный человечек», «лицо <...> сухенькое», «седенькие волосики», «бородка <...> крошечная и реденькая», «губы <...> тоненькие, как две бечевочки», «нос <...> востренький, точно у птички»; в этом ряду и глаза Зосимы вполне могли быть названы «глазками», тем более что они характеризуются как «небольшие <...> вроде как бы две блестящие точки». Неоднозначность Зосимы, несоответствие его облика каноническому лику святого подчеркивается и такой деталью, как его «часто усмехавшиеся» губы (там же).

Забегая вперед, скажем: конечно же, внешность этих двух персонажей принципиально неимпозантна. Достоевскому, очевидно, важно было не допустить того, чтобы сам облик его положительного героя пленял, завораживал, поработал. Прямо противоположную функцию выполняет портрет Великого инквизитора. О нем в «легенде» Ивана говорится: «Это девяностолетний почти старик, высокий и прямой, с иссохшим

лицом, со впалыми глазами, но из которых еще светится, как огненная искорка, блеск. О, он не в великолепных кардинальских одеждах своих, в каких красовался вчера перед народом, когда сжигали врагов римской веры,— нет, в эту минуту он лишь в старой, грубой монашеской своей рясе» (XIV, 227; ср. с портретом Ферапонта — XIV, 152). Старая грубая ряса у лица, обладающего огромной властью, это разновидность особого рода эстетизма⁷ (ср. с серым сюртуком без эполет императора Наполеона), старик в ней так же «красуется», как и в «великолепных кардинальских одеждах своих» накануне.

Итак, образы положительных героев у Достоевского противостоят эстетам явным и маскирующимся⁸ (хвастунам и приговорам, по определению Аристотеля): Тихон — Ставрогину и Семену Яковлевичу, Зосима — Великому инквизитору и Ферапонту. Но считать это проявлением подозрительного отношения со стороны Достоевского к вещной, материальной красоте не следует. В отличие от Толстого-проповедника, который со свойственным ему максимализмом готов был идти до конца и отвергнуть красоту такого рода⁹, иннокий Достоевского далеки от догматизма и не боятся красивых вещей (одновременно и не фетишизируют их). Келья Тихона производит «странное» впечатление, потому что в ней с предметами христианского культа соседствуют «изящные вещицы», «гравюры», «сочинения театральные» (XI, 6—7). Скит, в котором живет Зосима, окружен «множеством редких и прекрасных осенних цветов» (XIV, 35), на стенах бедной, «вялого вида» (опять же это не резко подчеркнутая, сугубая бедность) кельи, среди икон и дешевых линографий — «католический крест из слоновой кости», «изящные и дорогие гравюрные изображения» (XIV, 37).

Как и Тихон, Зосима в романе Достоевского не защищен от недоброжелательного и даже фамильярного к себе отношения. И при жизни этот «старец», мудрец имеет «ненавистников и завистников» в монастыре (XIV, 28) — пусть явных врагов и немного. А после его смерти недоброжелательность к Зосиме

⁷ Подобного рода эстетизм без труда распознается артистической античной культурой, в соответствии с представлениями которой «одежда лаконян» (спартанцев) не что иное, как «хвастовство», «ибо и излишек, и нарочитый недостаток [могут быть] хвастливыми» (Аристотель. Никомахова этика, с. 141).

⁸ «Юродство <...> есть своего рода форма, своего рода эстетизм, но как бы с обратным знаком» (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Уб. изд. — М., 1963, с. 310). В «Братьях Карамазовых» о впечатлении, производимом отцом Ферапонтом на окружающих, говорится: «<...> юродство и пленяло» (XIV, 151).

⁹ См. запись в дневнике С. И. Танеева о разговоре с Толстым: «Л. Н. очень низко ставит телесную красоту <...> думает <...> что после истин, сказанных Христом, нельзя уже заниматься красивыми предметами и проч., и проч.» — Цит. по кн.: Типология русского реализма второй половины XIX века. М., 1979, с. 99.

выплескивается наружу, принимая особо обидный характер насмешки, глумления, поскольку объектом всеобщего внимания и осуждения становится его беззащитное тело. Повествователь замечает: «<...> и прежде сего случалось, что умирали иноки весьма праведной жизни и праведность коих была у всех на виду, старцы богобоязненнее, а между тем и от их смиренных гробов исходил дух тлетворный, естественно, как и у всех мертвецов, появившийся, но сие не производило же соблазна и даже малейшего какого-либо волнения» (XIV, 298). В случае с Зосимой — произвело. Алеша Карамазов появление «тлетворного духа» воспринимает как унижение для любимого старца («низвержен и опозорен» — XIV, 307).

Истолкование этого художественного факта в книге В. Е. Ветловской наводит на мысль, что никакого унижения в данном случае нет. Исследовательница отмечает, что в апокрифических источниках исповедь рассматривается как процесс, в котором священник принимает на свою душу грехи кающихся. «В свете этих параллелей «тлетворный дух», обнаружившийся по смерти Зосимы, означает, что «смрад грехов», своих и чужих, отныне уже не отягощает старца»¹⁰.

Возможно, такой — тайный положительный — смысл того, что вызывает отрицательную реакцию, учитывался Достоевским при создании указанного эпизода. Но почему этого «знака» не поняли «ученейшие» (ср.: XIV, 36, 257) монахи, изображенные в романе? Почему К. Леонтьев, которого вряд ли можно отнести к непосвященным, тоже воспринял «тлетворный дух» как попираание святыни?¹¹

Напомним, что своя версия появления «тлетворного духа» есть у черта: «Я тут постарался, таких духов нанес <...> Барыни-кокетки наиболее воняют в могилах. Я у каждой взял по букету» (XV, 335). Это из подготовительных материалов к роману. Пассаж о «барынях-кокетках» в связи с кончиной неросхимонаха не позволили бы ввести в окончательный текст даже Достоевскому, но все-таки и там черт мимоходом признается: «Он (Алеша. — А. К.) милый; я пред ним за старца Зосиму виноват» (XV, 73).

Очевидно, мы рискуем уподобиться посетившему кунсткамеру герою басни Крылова, если забудем о главном — о связи мудрецов Достоевского с образом Христа. Ведь именно этому евангельскому персонажу пришлось перенести глумление толпы во всей его тяжести: Христа били, на него плевали, над ним

¹⁰ Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977, с. 180.

¹¹ «От тела скончавшегося старца Зосимы для чего-то исходит тлетворный дух, и это смущает иноков, считавших его святым.

Не так бы, положим, обо всем этом нужно было писать <...>» (Леонтьев К. Восток, Россия и славянство: Сб. статей.— М., 1886, т. 2, с. 297).

смеялись, его оскорбляли; советовали ему с креста вознестись на небо — он не вознесся; жалобу распятого поняли как призыв к Илье прийти и освободить его (а ну-ка, посмотрим, придет ли Илья) — Илья не пришел, что вызвало очередной взрыв восторга и волну насмешек в толпе.

Только с учетом всего этого становятся понятными в общем-то темные для современного читателя слова Тихона. Ставрогин спрашивает его: «Вы, конечно, и христианин? (странный, на первый взгляд, вопрос христианскому священнослужителю.— А. К.) — Креста твоего, господи, да не постыжуся,— почти шептал Тихон, каким-то страстным шепотом и склоняя еще более голову» (XI, 10). Достоевский помнил о позоре Христа и переживал евангельский сюжет (пророк в толпе¹²) каждый раз заново, о чем свидетельствует и его последний роман (в «Братьях Карамазовых» вечность этой ситуации подчеркнута тем, что в нее попадают представители трех поколений — Зосима, Алеша и Илюша Снегирев). Но для Достоевского смысл ее не исчерпывался позором праведника: позор одного должен стать началом нравственного преобразования всех (вспомним содержание эпиграфа к роману «Братья Карамазовы»). В частности, для Алеши история с «тлетворным духом» имеет глубокий поучительный смысл. История эта позволяет разглядеть главное в личности Зосимы: суть ее не в мистической инаковости (в смерти своей он разделяет судьбу всех людей), а в том, что он воплощает зримо, реально идею всеобщей человеческой связи.

Воплощение положительного начала в такой форме противопоставлено представлениям, которые основываются совершенно на других началах — *«чуде, тайне и авторитете»* (XIV, 232).

Хотя здесь, как обычно у Достоевского, все не просто. О Зосиме говорится, что он «привлек к себе многих, и не столько чудесами, сколько любовью» (XIV, 299). Значит, чудеса все-таки были? По ходу действия мы видим Зосиму по крайней мере в двух ситуациях, которые дают основания говорить об этом. Одна из них — исцеление кликуши. Но тут же сообщается: «Кликушу он (Зосима.— А. К.) уже знал <...> и прежде ее водили к нему» (XIV, 44). Заметим: привели не впервые — значит, никогда до конца не исцелял. Этот эпизод сопровождается авторским комментарием: «Странное же и мгновенное исцеление беснующейся и бьющейся женщины <...> происходило, вероятно, тоже самым натуральным образом» (XIV,

¹² Собственно, сюжет этот идет из ветхозаветной литературы, но в Евангелии он качественно преобразован: пророк страдает не просто за истину, а за тех самых людей, которые преследуют его (ветхозаветная ситуация запечатлена в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Пророк»).

44) — а именно благодаря абсолютной вере больной и сопровождавших ее в возможность излечения. Полученное нами объяснение не противоречит современным представлениям о возможностях психотерапии.

С другим случаем сложнее. Зосима запрещает пришедшей к нему унтер-офицерской вдове поминать за упокой ее сына (таким способом Прохоровна надеется заставить своего «Васеньку», от которого давно нет известий, написать ей). Пристыдив унтер-офицершу, Зосима говорит: «<...> или сам он к тебе вскоре обратно прибудет, сынок твой, или наверно письмо придет. Так ты и знай. Ступай и отселе покойна будь. Жив твой сынок, говорю тебе» (XIV, 47).

Через некоторое время мы узнаем, что сын Прохоровны действительно прислал ей письмо — с дороги — и скоро должен прибыть в родной город. Об этом становится известно из записки госпожи Хохлаковой. Ей же принадлежит и квалификация происшедшего — «чудо» (XIV, 150, 164).

В. Е. Ветловская полагает: в данном случае свидетельство Хохлаковой достоверно, несмотря на то, что характер у нее в общем вздорный¹³. Нам же представляется, что сбрасывать со счетов характер этой героини не стоит. Давно отмечено, что литературным прототипом г-жи Хохлаковой стала гоголевская «во всех отношениях приятная дама»¹⁴. В обоих случаях мы имеем дело с человеком, что называется, без царя в голове. После истории с «тлетворным духом» Хохлакова теряет остатки веры и мигмом становится поклонницей «математики» и «реализма» (XIV, 347). Это вполне соответствует характеристике гоголевской героини («<...> была отчасти материалистка и отвергала весьма многое в жизни»). Двух дам из произведений Достоевского и Гоголя объединяет многое: дар пронзительности, который проявляется, стоит только собеседнику открыть рот (героиня Гоголя импровизирует роман о намерении Чичикова увезти губернаторскую дочку, Хохлакова — о том, что Митя убил отца), неступленная жажда сенсаций, даже манера выражаться¹⁵.

Все это заставляет приглядеться к сообщению о «чуде», полученном от Хохлаковой. И что же? Если сначала она говорит

¹³ См.: Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы», с. 62, 64.

¹⁴ Как известно, впервые на это указал М. Е. Салтыков-Щедрин (Собр. соч.: В 20-ти т.— М., 1972, т. 13, с. 774—775, 776—779). См. также: Альтман М. С. Достоевский: По векам имен.— Саратов, 1975, с. 134—135.

¹⁵ Фраза Хохлаковой о том, что она «никак не ожидала от такого почтенного старца, как отец Зосима,— такого поступка!» (XIV, 309), накладываемая на ракитинское «старец провонял» (XIV, 296; а именно Ракитин поставляет Хохлаковой сведения о событиях в монастыре), сразу же вызывает в памяти гениальный эвфемизм из поэмы Гоголя — «этот стакан нехорошо ведет себя».

лишь о «чуде предсказания» (XIV, 150), то через несколько страниц речь идет уже о том, что «он (Зосима.— А. К.) матери сына возвратил!» (XIV, 164). Согласимся, одно не равно другому. Оценку этому смещению акцентов помогает дать Гоголь, который, сравнивая сочинительство «приятных дам» с рассуждениями «народа умного», пишет: «Сперва ученый подбуждает <...> необыкновенным подлецом, начинает робко, умеренно, начинает самым смиренным запросом <...> и чуть только видит какой-нибудь намек или просто показалось ему намеком, уж он получает рысь и бодрится, разговаривает с древними писателями запросто, задает им запросы и сам даже отвечает за них, позабывая вовсе о том, что начал робким предположением; ему уже кажется, что он это видит, что это ясно <...>».

В общем нужно сказать, что вопрос о чудесах в романе остается открытым. Представить дело так, будто возможность их отвергается, значило бы выпрямить (но и обеднить) содержание произведения Достоевского. Чудо происходит — однако в сфере чудесного, непознанного, загадочного. Во сне Алеша присутствует на свадьбе в Кане Галилейской и видит, как Христос превращает воду в вино. Но, что непременно следует подчеркнуть, «это милое чудо» — чудо любви, веры, единения людей (он «радости людской помог» — XIV, 326), а не то, которое призвано поразить толпу, доказать ей всемогущество ее повелителя.

Слово «тайна» также появляется — и неоднократно — в рассуждениях Зосимы (XIV, 259, 266—268 и др.), однако смысл его совершенно иной по сравнению с тем, который вкладывает в него Великий инквизитор. Не знание, которое может быть доступно лишь немногим, не эзотерическая мудрость кучки жрецов-правителей, стерегущих ее от народа, — а романтическое чувство бесконечности мира (эмоционально-смысловой глубины) и одновременно живости его, взаимосвязанности его частей («ибо все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь — в другом конце мира отдастся» — XIV, 290). Такое чувство в принципе не заказано никому (в том числе и «простолюдину» — XIV, 266). Душа, находящаяся во власти «тайны», ощущает жизнь как ценность и защищена от болезни нигилизма. Рассуждения Зосимы вполне могли быть переданы на языке Жуковского (противопоставление «очарованности» — «безочарованию»), так ведь и молодость этого героя приходится на время, когда достигло своего апогея творчество первого русского романтика. Не случайно в романе «Братья Карамазовы» присутствует — и зримо, и подспудно — образ поэзии Жуковского (цитируется его перевод из Шиллера «Элевзинский праздник»; это произведение заставляет вспомнить парную ему

балладу на античном же материале с той же героиней¹⁶ — «Жалобы Цереры», где разрабатывается очень важный для Достоевского мотив «умирания-возрождения» семени, зерна; название одной из главок в рассказе Зосимы — «Таинственный посетитель» — повторяет заглавие известного стихотворения Жуковского — см. XIV, 273)¹⁷.

Если слова «чудо» и «тайна» используются представителями противоположных лагерей в романе «Братья Карамазовы» (приобретая у каждого свой смысл), то чужого слова «авторитет» (от лат. *autoritas* — власть, влияние) Зосима произнести не мог. Власть, влияние, порабощение представлены у Достоевского в идеологическом и эстетическом проявлениях, как правило, тесно связанных между собой. Арифметическая ясность, логичность, аксиоматичность идеи сопровождается эстетической поддержкой. Имеется в виду то, что носителями такой идеи становятся герои эстетически выигранного «хищного», байронического типа. Соответственно противостоять им будут персонажи, лишённые внушительности (речь идет не только о внешнем облике, но и о восприятии их окружающими), каковыми и являются «спорные» мудрецы. Уязвимыми, хрупкими, спорными выглядят и идеи, выразителями которых становятся эти персонажи (ср. с идеей Мышкина: «Мир спасет красота» — VIII, 436). Но, понятно, это принципиальная «спорность», противопологаемая «беспорности». Еще важнее подчеркнуть, что абстрактности, отчужденности идеи Достоевский противопоставляет лик, лицо — живую человеческую личность¹⁸. Такая личность не отделена от других дистанцией, она несет в себе всеобщую человеческую уязвимость и незащищенность, но одновременно свойственную только человеку (не богу) трепетную красоту душевности¹⁹.

¹⁶ Церера — она же Деметра — подарила имя одному из героев романа — Дмитрию Карамазову (см.: Альтман М. С. Достоевский..., с. 115).

¹⁷ А. Г. Достоевская считала знаменательным тот факт, что ее муж был похоронен рядом с Карамзиным и Жуковским, «произведения которых Федор Михайлович так любил» (Воспоминания, с. 384).

¹⁸ Ср.: «<...> тут во всем этом и прежде всего, на первом месте, стояло перед ним (Алешей Карамазовым.— А. К.) лицо, и только лицо,— лицо возлюбленного старца его <...>» (XIV, 306).

См. также запись о Христе в подготовительных материалах к роману «Бесы»: «<...> там и учения-то нет, там только случайные слова, а главное, образ Христа, из которого исходит всякое учение» (XI, 192). Поэтому и отвечает Христос молчанием на многословные тирады Великого инквизитора.

¹⁹ Мироотношение, в основе которого лежит образ, лик, нельзя считать антиэстетическим (ср.: Анненский И. Книги отражений.— М., 1979, с. 291—293). Достоевский не принимал эстетизма, но отнюдь не был врагом эстетики. Если мы приглядимся к тому, как тонко и безукоризненно ведет свою партию Тихон и как срывается и фальшивит при всей своей импозантности Ставрогин, то поймем, что именно последний не выдерживает не только нравственного, но и эстетического испытания.

**АВТОРСКИЕ РЕМАРКИ К ВНУТРЕННЕЙ РЕЧИ
КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ
У Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
(«Преступление и наказание»)**

Ремарка — понятие, относимое обычно к драматическому произведению. Обилие диалогов, слова героя в произведениях Ф. М. Достоевского давало повод некоторым исследователям его творчества сблизать романы писателя с жанрами драматического рода. Однако, независимо от той или иной жанровой квалификации романов Достоевского, представляется интересным рассмотреть ремарки к внутренней речи персонажей. Под ремарками мы будем понимать как компоненты ввода, так и более самостоятельные в синтаксическом отношении замечания писателя, характеризующие собственно мыслительные процессы.

Внутренняя речь непосредственно, «напрямую» отражает внутренний мир персонажей. «Только здесь, во внутренней речи, — писал В. В. Виноградов, — можно услышать непосредственный и чистый, правдивый голос сознания»¹. Внутренняя речь также «выполняет значительную роль в познании действующими лицами самих себя»². Удельный вес внутренней стороны жизни человека в изображении Достоевского чрезвычайно велик. Достаточно сказать, что в таких произведениях, как «Преступление и наказание», «Записки из подполья», «Вечный муж», внутренняя речь персонажей занимает до 10% текста, а в «Двойнике» — около 20%. В романе «Преступление и наказание» автор, «как бы невидимое и всеведущее существо», постоянно следует за героем, «не оставляя его ни на минуту»³, фиксирует почти все малейшие изломы его сознания. Писатель изображает своих героев как бы непосредственно «изнутри». При этом, в отличие от передачи внешней речи, при передаче внутренней персонаж раскрывается нам, читателям, в нескольких аспектах. Здесь возникает более прямой канал связи.

¹ Виноградов В. О языке Толстого. — В кн.: Литературное наследство, т. 35—36. М., 1939, с. 187.

² Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. — М., 1982, с. 140.

³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Т. 7.—Л., 1973, с. 146.

Герой познается, постигается нами более непосредственно как в характерологическом, так и в идеологическом аспектах. Это, однако, не значит, что внутренняя речь более характерологична и идеологически более нагружена, чем внешняя. Характерология всегда коммуникативна, направлена на других: мы воспринимаем другого как нечто цельное, определенное, достаточно постоянное,— то есть как определенный характер. Для себя же самого человек неоднозначен, его характерность (направленная на создание о себе впечатления окружающих) в значительной степени нейтрализуется искренностью с самим собой. Поэтому в разговоре с самим собой (в ситуации внутренней речи) обнажаются, обостряются, выступают на первый план общечеловеческие качества, то есть качества, объединяющие людей, а не разделяющие их. В такой ситуации уверенный в себе становится сомневающимся, болтливый — лаконичным, кривляющийся — простым и т. п. Внутренняя речь по своему своему характеру ситуативна, а в произведениях Достоевского она проблемна, но не наделена функцией разрешения «последних вопросов» бытия. Проблемные ситуации разрешаются (каким бы то ни было образом) во внешних событиях и поступках героев. Например, Раскольников «не мог <...> вообразить себе, что когда-нибудь он кончит думать, встанет и пойдет туда...»⁴. И хотя «казуистика его выточилась как бритва, и сам в себе он уже не находил сознательных возражений» (58), однако «когда пробил час, все вышло совсем не так, а как-то совсем нечаянно, даже почти неожиданно» (59).

Внутренняя речь героев Достоевского — это всегда вопрос. Любые утверждения и решения, принятые героем в «разговоре с самим собой», не окончательны и не правомочны. Они всегда находят лазейку превратиться в вопрос. Ответы же даются поступками, которые, как правило, идут «от противного», или отсутствием поступков. В мире Достоевского вечный антагонизм между делом и словом предстает в своеобразном виде. Для многих героев писателя идея занимает главное место в жизни, «мысль разрешить» для них — дело жизни, которое они сознательно принимают. Идеи становятся идеями-поступками. Показателен разговор Раскольникова с Настасьей: «— Теперь почти ничего не делаешь? — Я делаю... — нехотя и сурово проговорил Раскольников. — Что делаешь? — Работу... — Какую работу? — Думаю, — серьезно отвечал он, помолчав» (26). Идея-поступок в художественном мире Достоевского обретает материальную силу: она довела Кириллова до самоуничтожения, «эксперимент» Раскольникова основан на «чистой» идее, Смердяков уби-

⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 6, с. 58. При дальнейшем цитировании романа «Преступление и наказание» после цитаты в скобках указывается страница данного тома.

вает отца «по теории», не имея к тому никаких материальных, корыстных мотивов и т. п. До гротеска доведена роль сознания в рассказе «Бобок»: оно и после смерти человека не умирает, «остатки жизни сосредоточиваются, но только в сознании»⁵. Сила обаяния идей героев Достоевского проявляется и в том, что, как писал М. М. Бахтин, «для литературно-критической мысли творчество Достоевского распалось на ряд самостоятельных и противоречащих друг другу философских построений, защищаемых его героями»⁶.

В авторских ремарках, сопровождающих внутреннюю речь героев, на первый взгляд, дается обычная конкретизация проявления того или иного мыслительного акта. Однако и в этой узкой сфере слово Достоевского обнаруживает глубинные связи с композицией и идеологией его произведений.

Обычным, немаркированным компонентом, вводящим внутреннюю речь, является глагол, обозначающий процесс мышления («думать»). Однако у Достоевского в подобной функции выступают и глаголы других семантических разрядов: сказал, вскричал, воскликнул, шептал, бормотал, ругнул, скрежетал,— что, конечно, не случайно. Свидригайлову, знавшему Раскольникова всего несколько дней, нетрудно было заметить (и даже детально описать) его характерную особенность — разговаривать с самим собой вслух, иногда почти «декламируя» (357). Эта особенность Раскольникова неоднократно отмечается на страницах романа: «по обыкновению своему шел, не замечая дороги, шепча про себя и даже говоря вслух с собою» (35), «изредка только бормотал он что-то про себя, от своей привычки к монологам» (6) и т. п. Таким образом, вроде бы случайные указания на внешнее проявление мыслительного процесса оказываются глубоко связанными с характером героя.

Показ внутренней речи у Достоевского всегда имеет те или иные мотивировки. Из непрерывного «потока сознания» отбираются лишь фрагменты различной величины и разнообразного содержания, при этом для погруженного в размышления героя за пределами сознания остается фактор времени. Временные показатели мыслительного процесса фиксируются также в авторских ремарках. Здесь обычным является глагол «мелькнуть», который указывает не только на моментальность, неуловимость мысли, но также на ее спонтанность, неподвластность субъекту, поскольку, как правило, употребляется в форме, по значению сходной с безличной, и как бы отчуждает мысль (акт ее проявления) от ее «владельца»: «как бы незначай мелькнуло в уме Раскольникова» (8), «мелькнуло у него в голове, но только мелькнуло как молния, он сам поскорей погасил эту

⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 21, с. 51.

⁶ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского.— М., 1979, с. 5.

мысль» (60), «мелькнуло в нем подозрительно» (255) и др. Для мыслящего субъекта его мысль — вне времени и пространства, поэтому не кажется условной ремарка автора после внутреннего монолога Раскольникова размером в страницу: «Все это, как молния, пронеслось в его голове» (196).

В ремарках Достоевского, сопровождающих внутреннюю речь, часто употребляются слова и выражения, обозначающие процессы мыслительной деятельности. В языковом сознании такие слова наделяются вещными коннотациями, то есть дополнительными оттенками значений, когда мысль предстает или как предмет, или как живое существо (но в любом случае как нечто отдельное от человека), причем у Достоевского многие выражения подобного рода почти фразеологизируются, приобретают устойчивость в рамках идиостиля писателя, например: «Порою он неподвижно останавливался перед какою-нибудь мыслью» (210), «Он с упорством остановился на этой мысли» (248). Такое словоупотребление в системе средств поэтического мира Достоевского обладает ярко выраженным своеобразием и служит устойчивой характеристикой тех «взаимоотношений», которые возникают между героем как носителем сознания и «порождениями» этого сознания: мыслями, идеями, мечтами, грезами, переживаниями. Мысль порой как бы отчуждается от своего «владельца», персонифицируется, приобретая активность живого существа. Роль героя при этом, как бы испытуемого собственными мыслями, терпящего от них, становится пассивной, например: «Он отгонял мысль: мысль терзала его» (121), «<...> отталкивал он от себя эту мысль, чувствуя заранее, до какой степени бешенства и ярости может она довести его» (286), «Мысль <...> страшно его беспокоила, хотя он даже старался прогонять ее от себя, так она была тяжела для него» (354). Диалогичные отношения между человеком и его мыслями явно выражены в следующей фразе из рукописных редакций романа: «Я чувствовал, что мне нужны теперь все мои мысли, чтоб обсудить мое положение»⁷.

Таким образом, даже в таком периферийном компоненте художественного произведения, как ремарка, обладающем, казалось бы, малым стилистическим «ресурсом», мы обнаруживаем характерные черты стиля Достоевского, которые получают «отзвук» в композиционных и идеологических особенностях его произведений, где столь большое место отведено внутреннему слову героя.

⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 7, с. 30.

ФУНКЦИИ «ПРЕДИСЛОВНОГО РАССКАЗА» В РАНИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО

Замечено, что в своих произведениях Достоевский не показывает подробного становления характеров, а берет их в конечном (высшем) фазисе развития. Такое развитие сюжета у писателя вполне сознательно и принципиально — например, объясняя в «Слабом сердце», почему один герой назван полным, а другой уменьшительным именем, Достоевский говорит: «Для этого было бы необходимо предварительно объяснить и описать и чин, и лета, звание, и должность, и, наконец, даже характеры действующих лиц; а так как много таких писателей, которые именно так начинают, то автор предлагаемой повести, единственно для того, чтобы не походить на них (...), решается начать прямо с действия»¹. И на самом деле, прошлое героя как бы «отсекается», оно окутано тайной, слухами, сплетнями: в прошлом с ними *что-то случалось*, сами они *как будто* что-то совершали, *где-то* бывали. Эти неопределенные местоимения достаточно красноречивы, однако все это не значит, что писатель отказывается от показа становления характера героя. Прошлое вводится в сюжет произведения с помощью приема, получившего название «предисловного рассказа»².

«Предисловный рассказ» позволяет писателю выявить «историю» главного героя, не прибегая к специальным разъяснениям. Раскрытие прошлого бытия героя происходит постепенно: оно вырисовывается из сведений, полученных из самых разнообразных, часто противоречивых источников. Внимательный читатель должен самостоятельно воссоздать по этим ориентирным «точкам» характер героя и фабулу произведения в целом. А сделать это не просто. Основанные на «мифических» источниках, «предисловные рассказы» сами становятся противоречивыми и неточными. По справедливому утверждению Д. С. Лихачева, функция их «не в том, чтобы что-то объяснить, а в том, чтобы ставить перед читателем вопросы, на которые он будет

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т.— Л.: Наука, 1972, т. 2, с. 16. Далее ссылки на это издание с указанием тома, страницы приводятся в тексте статьи.

² См.: Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература.— Л.: Советский писатель, 1981, с. 117—126.

ждать ответа в дальнейшем»³. И действительно, эти вопросы разрешаются общим смыслом произведения. Для примера обратимся к рассказу «Господин Прохарчин».

«Предисловный рассказ» в нем мозаичен, он складывается из отдельных повествовательных «единиц»: рассказов «биографа», хозяйки квартиры Устиньи Федоровны, Зимовейкина. Объединенные в единое целое, они организуют фабулу произведения и одновременно выявляют характер героя.

Первое упоминание о прошлом Прохарчина делает рассказчик, мимоходом сообщая, что Семен Иванович «числился» фаворитом хозяйки Устиньи Федоровны, у которой снимал угол, и что «случилось же это все еще на Песках» (1, 240). Время «фаворитства» (его начало) не обозначено, оно смутно, расплывчато. Впрочем, точная фиксация времени здесь и не нужна. В прошлом Прохарчина Достоевскому важно наметить ориентир, который служил бы объяснению настоящего. Фаворитство и есть одна из многих «опорных точек», объясняющих «странность» героя (надо думать, Семен Иванович с выгодой использовал свое положение «фаворита» с целью приумножения «матрачного» капитала, учитывая, что Устинья Федоровна брала с него «вдвое меньше», нежели с остальных жильцов). Новый штрих в мозаичной картине «предисловного рассказа» повествователь добавляет, сообщая, что Прохарчин «во всю жизнь свою никак не мог решиться отдать свое белье в стирку» (1, 242). «Вся жизнь» героя несколько раз уточняется Устиньей Федоровной, датирующей ее двумя десятками лет, во время которых Прохарчин «гноил у нее угол». Далее узнаем, что до того как попасть в шумную компанию жильцов Устиньи Федоровны, Семен Иванович жил в «глухом непроницаемом уединении», «отличался тихостью и даже как будто таинственностью» (1, 246). Итак, гипертрофированная скупость во всем, тяга к глухому непроницаемому уединению... В складывающейся фабуле «предисловного рассказа» настойчиво проводится мысль о подчиненности прошлого Прохарчина какому-то организующему началу, скрытому, замаскированному для посторонних глаз, рудименты которого, однако, проступают во всем внешнем облике и поведении героя, возбуждая любопытство окружающих. Таким организующим характер Семена Ивановича стержнем становится идея накопления и возвышения себя с помощью «пятака». «Предисловный рассказ» как раз и намечает (пунктирно, порой инносказательно) прошлое бытие этой идеи и формирование характера героя под ее воздействием. Тем самым прошлое органически связывается с настоящим. Неистоимое терпение, чтобы сберечь каждую копейку, лицемерие, чтобы скрыть ее от окружающих, сладкое чувство собственности — все

³ Лихачев Д. С. Указ. соч., с. 118.

это было в прошлом героя в течение двадцати лет. Таким Прохарчин подходит к началу повествования. Так постепенно выясняется идея и характер Прохарчина, фабула произведения в целом.

«Предисловный рассказ» в «Господине Прохарчине» показатель тем, что он передает основную схему, по которой строится повествование в других произведениях раннего Достоевского. Так, в «Двойнике» фабула (а значит и прошлое Голядкина) складывается из отдельных замечаний и ремарок повествователя и высказываний самого героя, охватывающих три хронологических периода его жизни: «полгода назад», «третьего дня» и четыре дня сюжетного времени повести⁴. Эти замечания отрывисты, подчас неопределенны, но они играют важную роль в развитии идеи и сюжета «Двойника». В свете «предисловного рассказа» отчетливее вырисовывается внутренний подтекст отношений Якова Петровича со своим двойником, характер Голядкина, идейный смысл образа в целом. История сумасшествия петербургского чиновника вырастает в огромную социальную трагедию человека, поставленного под угрозу постоянного страха социального замещения и вытеснения из занимаемого места в жизни. Так же складывается из разных источников история Ефимова: из рассказа Неточки, от лица которой ведется повествование, отдельных замечаний музыканта Б., рассыпанных по всей первой части повести. И здесь сведения хаотичны и недосказаны. Неопределенность и недосказанность в изложении прошлого Ефимова, как и в случае с Голядкиным и Прохарчиным, нужны Достоевскому, чтобы заставить «работать» воображение читателя, показать загадочность психологии своего героя — талантливого музыканта-самородка, «окалеченного» идеей своей гениальной исключительности.

Приведенные примеры наглядно демонстрируют, во-первых, повторяемость этого поэтического приема в раннем творчестве Достоевского, во-вторых, его функциональные значения: он раскрывает фабулу произведения, способствует объяснению как сложных противоречий, так и идейного смысла характеров героев писателя.

⁴ Сюжетная хронология «Двойника» подробно изложена в следующих работах: Кирпотин В. Я. Ф. М. Достоевский: Творческий путь (1821—1859).— М.: Гослитиздат, 1960, с. 390—391; Ануфриев Г. Ф. О некоторых особенностях художественного времени в повести Ф. М. Достоевского «Двойник».— В кн.: XXVI Герценовские чтения. Литературоведение. Л., 1973, с. 40—41. «Предыстория» Голядкина в ее временном измерении воссоздана В. Н. Захаровым: Захаров В. Н. Проблемы изучения Достоевского.— Петрозаводск, 1978, с. 30—33.

НОВЕЛЛА Н. С. ЛЕСКОВА

Самобытное дарование Н. С. Лескова наиболее полно раскрылось в жанре короткого рассказа. Именно новеллиста ценил в Лескове А. М. Горький, справедливо полагая, что писатель короткими рассказами «нередко превышает и соратников своих — широтой охвата явлений жизни, глубиной понимания бытовых загадок ее, тонким знанием великорусского языка», а имя его достойно стоять рядом с именами Л. Н. Толстого, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова¹.

Аналогичное мнение высказал советский исследователь Л. Гроссман, подчеркивая, что именно в новеллистике «Лесков достиг высокого мастерства и несомненно сравнялся с Тургеневым и Чеховым. По многообразию же форм рассказа Н. С. Лесков, может быть, даже превосходит этих писателей»².

Действительно, обладая даром замечательного рассказчика, Лесков создал новеллы, признанные литературными шедеврами, поэтому закономерен интерес исследователей именно к мастерству Лескова-новеллиста. Изучались особенности повествовательной манеры Лескова, своеобразие композиции ряда его новелл, его идеал и концепция положительного героя. Менее всего внимания уделялось жанру. До сих пор отсутствует определение сложной структуры новеллы Лескова, не изучено многообразие ее форм.

Данная статья, не претендуя на полное раскрытие проблемы, представляет собой попытку осмыслить жанровую природу новеллы Лескова как определенного звена в общей системе жанров писателя, а также в связи с некоторыми особенностями историко-литературного процесса того времени.

Творчество Лескова отличается необыкновенная жанровая пестрота. Однако при внимательном чтении за этим многообразием обнаруживается некое внутреннее единство, обусловленное главным свойством таланта писателя. Его лаконично и точно определил Л. Гроссман — «нерв журналиста». Первоосновой жанровой системы Лескова стал очерк, что определило устой-

¹ Горький А. М. Собрание сочинений: В 30-ти т.— М.: Гослитиздат, 1949—1959, т. 24, с. 236.

² Гроссман Л. Н. С. Лесков. Жизнь. Творчество. Поэтика.— М.: ГИХЛ, 1945, с. 190. Далее ссылки на это издание в тексте.

чивость особого типа композиции, повествовательной манеры и активности авторской позиции.

Система жанров Лескова была обусловлена также литературной жанровой системой эпохи кризиса феодально-крепостнического строя. В литературе происходили поиски новых жанровых образований, которые, с одной стороны, явились преодолением прежней жанровой системы, а с другой — были адекватны новой концепции действительности, народа и личности. При этом общей тенденцией явилось стремление литературы к всеохватности жизни с позиций народных национальных интересов. Литература искала пути к созданию эпосов нового типа. Это нашло выражение в так называемом явлении полижанризма или «смещения разных жанров» (Ю. Тынянов). В него оказались вовлеченными как роман, так и малые эпические и даже стиховые формы. Роман, повесть, рассказ, очерк, лирическое стихотворение вбирали в себя признаки народно-поэтической эпопеи, водевиля, лирического романа и даже таких арханческих жанров, как легенда, житие, хроника³. Выработывался универсальный для всех жанров тип композиции — очерковый или обзорный. В этом и проявилось единство жанровой системы эпохи. При этом наиболее продуктивным жанром эпохи оказался очерк, с его полной внутренней раскованностью, бесфабульным типом связи, документальностью, аналитичностью и внутренней незавершенностью, — все это наиболее соответствовало стремлению писателей к широкому охвату действительности во всей ее пестроте и сложности. Так возникли циклы-обозрения Салтыкова-Щедрина, очерковые циклы и повести Решетникова, Помяловского, Левитова. Даже романы Толстого, Гончарова, позднего Тургенева, в какой-то мере, несут в себе печать очерковости (обзорности).

Н. С. Лесков остался в основном верен короткому рассказу, но и его не миновал процесс эпизации. Проявилось это не только в циклизации очерков и рассказов, но и в структуре самого жанра.

Исследователи давно заметили некоторую «странность» рассказов Лескова. Так, М. М. Гин отмечал у Лескова преобладание «бесфабульного жанра» с так называемой обзорной (очерковой) композицией, когда «организующим центром является не единый фабульный стержень, а единство идейно-тематического задания, проблематика, угол зрения», то есть активная роль автора-повествователя, его аналитической мысли⁴. Действительно, у Лескова образ автора, как правило, принад-

³ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977; с. 24; Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма: Очерк о русской литературе XIX века. — Л.: Наука, 1971, с. 67—69.

⁴ Гин М. М. О своеобразии реализма Некрасова. — Петрозаводск, 1966, с. 77—79.

лежит структурообразующее начало, определяющее не только форму композиции, но и повествования.

Л. Гроссман отмечал пристрастие Лескова «набирать мозаику», то есть нанизывать «множество деталей, фактов, эпизодов на один идейный стержень» (16), что и характеризует обзорный тип композиции и является принадлежностью очеркового жанра.

По мнению И. Видуэцкой и В. Кострица, публицистическое отношение Лескова к конкретным жизненным фактам является «постоянным элементом прозы» писателя⁵ и «находит выражение не только в прямых авторских высказываниях, в злободневности поднятых вопросов, но и в самой композиции его произведений, в предпочтении мемуарного, сказового, хроникального типов повествования»⁶.

Н. П. Утехин, считая «исчезновение интереса к фабуле» общей тенденцией литературы второй половины XIX века, видит в этом «ослабление сюжетной структуры произведения, его поэтической целостности и даже распад жанров»⁷. Между тем это не просто распад жанров, но прежде всего формирование новой более сложной, чем прежняя, жанровой системы.

Сильное влияние на рассказ Н. С. Лескова оказала древнерусская литература. Известно, что Н. С. Лесков «вырос» на таких книгах, как «Сто четыре священных истории», «Чтение четырех евангелистов», апокрифы ставил выше Библии. Современники запомнили Лескова как «знатока народных сказаний, притч, легенд»⁸. Не было секты, ереси, учения, которых бы он не изучил до тонкости. Это увлечение, в значительной мере, определило его поэтику, своеобразие его жанровой системы. Понятия «рассказ», «повесть» оформились у Лескова под воздействием древнерусской литературы. Лесков понимал динамику жанра, его способность к развитию. Об этом свидетельствует рассказ «Жемчужное ожерелье», в котором устами одного из героев писатель заявляет: «Я думаю, что и святочный рассказ, находясь в своих, его рамках, все-таки может видоизменяться и представлять любопытное разнообразие, отражая в себе и свое время и нравы»⁹. Сборником «Святочных рассказов» Лесков вполне проиллюстрировал возможности старого жанра. Сохранив жанровый канон, он наполнил его новым содержанием, трансформируя этим отчасти его структуру.

⁵ Кострица В. О жанровом своеобразии прозы Н. С. Лескова.— Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1974, № 2, с. 71.

⁶ Развитие реализма в русской литературе: В 3-х т.— М.: Наука, 1973, т. 2, кн. 2, с. 244.

⁷ Утехин Н. П. Жанры эпической прозы.— Л., 1982, с. 114.

⁸ Гроссман Л. Указ. соч., с. 8.

⁹ Лесков Н. С. Полное собрание сочинений. 3-е изд.— СПб.— М., 1903, т. XVIII, с. 7.

Аналогична судьба и такого жанра, как житие. Жизнеописание святого мученика или великомученицы, посвятивших свою жизнь спасению души и служению богу, превратилось у Лескова в своеобразный крестьянский роман, описывающий жизнь простой бабы. Подобное же переосмысление житийной традиции наблюдается в «Очарованном страннике» и «Запечатленном ангеле».

Древнерусская традиция прослеживается не только в жанре. В. Е. Хализев отмечает, что «мозаически-яркий, красочный пластический мир Лескова имеет аналоги и, больше того, корни в древнерусском искусстве и быте с его своеобразным психологическим укладом и вещным колоритом»¹⁰. В. Троицкий прослеживает влияние этой же традиции на концепцию положительного героя Лескова, который «как бы воспринимал из древнерусской литературы понятие о прекрасном человеке»¹¹.

Главное качество своего героя Лесков определил как праведничество, вкладывая в это понятие самый широкий, отнюдь не узко религиозный, смысл: это высокая, доходящая до полного самозабвения любовь к людям, нравственная чистота и честность, неспособность идти на компромиссы.

Пафос утверждения непреходящей ценности нравственных качеств особенно усилился в 80-е годы, печально известные как период разброда, бездуховности, забвения высоких идеалов 60-х годов. Поэтому в качестве иллюстративного материала в данной статье берутся рассказы из цикла «Праведники», созданные в 80-е годы¹².

Рассказывая о праведниках, Лесков «возвращает» человеку утраченные качества эпического героя. М. Бахтин называет эпического героя человеком, который «абсолютно равен себе самому... весь овнешнен. Между его подлинной сущностью и внешним явлением нет ни малейшего расхождения. Все его потенции... до конца реализованы... во всей его судьбе, даже в его наружности. Он мог быть только тем, чем он стал»¹³.

Среди праведников Лескова преобладают люди, рожденные в недрах народной жизни. Это яркие, самообытные натуры, личности, безусловно, героические. Их судьба «не тяготит» их, она им «впору», адекватна их сущности. Таковы Рыжов, Голован, солдат Постников, Левша, поразившие воображение народа своей бескорыстной самоотверженностью, незаметным, повсе-

¹⁰ Хализев В. Е. Художественный мир писателя и бытовая культура. На материале произведений писателя Н. С. Лескова.— В кн.: Контекст-81. Литературно-теоретические исследования. М., 1982, с. 123.

¹¹ Троицкий В. Ю. Лесков — художник.— М.: Наука, 1974, с. 31.

¹² О цикле см.: Старыгина Н. Н. Проблема цикла в прозе Н. С. Лескова.— В сб.: Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1984, с. 146—162.

¹³ Бахтин М. Эпос и роман (о методологии исследования романа).— Вопросы литературы, 1970, № 1, с. 117.

дневным нравственным подвигом. В полном соответствии с героической деятельностью их богатырская внешность. Так, Голован в сознании рассказчика запечатлелся как «огромная человеческая фигура с огромною головою <...> В нем было, как в Петре Великом, пятнадцать вершков: сложенне имел широкое, сухое, мускулистое...». И грудь у него «могучая», нос «очень крупный», волосы «очень густые»¹⁴.

Подобен ему одному Рыжов: рослый, плечистый — почти атлет, необъятной силы и несокрушимого здоровья; непобедимый в кулачных боях... (3, 270). Эти внешние данные соотносены с его нравственной стойкостью и совершенным «актом дерзновенного бесстрашия», который увенчал его, как «рыцаря, рыцарскою наградою». Автор называет Рыжова «библейским мужем» (3, 283—284).

М. Бахтин считает эпического героя «человеком абсолютного прошлого», который «завершен на высоком героическом уровне» (117). Понятие об «абсолютном прошлом» в поэтике Лескова приобретает условный характер: это эпоха относительно недавнего прошлого — XVIII — начала XIX века. Геронизм же Голована, Рыжова, Постникова, Левши... безусловен, хотя проявляется не на поле боя, а в бытовой обстановке.

Соотнесенность представления писателя о прекрасном человеке с концепцией былинного героя сообщала рассказу Лескова эпический колорит¹⁵.

Рассказ «о герое великодушия» требовал от Лескова соответствующего жанрового оформления. Идеальность же героя позволила писателю обратиться к традиции таких жанров, как легенда, предание, житие. М. Бахтин, вслед за А. Н. Афанасьевым, утверждал, что «эпическое слово есть слово по преданию» (105—106). На основе преданий вырастают рассказы Лескова о праведниках. Воображение народа, пораженное их нравственной красотой, сделало героев этих рассказов героями легенд и преданий. Так, завершая рассказ «Левша», автор пишет: «Предания эти нет смысла забывать, несмотря на баснословный склад легенд» (3, 57). Подобно этому, история солдата Постникова «в устных передачах» превратилась в «эпопею» и, как пишет автор, «приняла очень интересный, романтический характер» (5, 169). На ее основе родилась легенда о «необыкно-

¹⁴ Лесков Н. С. Собрание сочинений: В 6-ти т. — М.: Правда, 1973, т. 3, с. 270, 283—284, 375. Далее ссылки на это издание в тексте.

¹⁵ «Широта и универсальность эпического героя», по мнению В. А. Свительского, «проглядывает» в Иване Северьяновиче Флягине. А «его судьба содержит опыт неохватный, вобравший опыт многих странников, всего народа, и характер его равен характеру народному». — Свительский В. А. Характерология и авторская оценка в прозе П. С. Лескова 60—70-х гг. — В кн.: Русская литература 1870—1890-х гг. Проблемы характера: Сб. науч. трудов. Свердловск: Изд-во УрГУ, 1983, с. 35.

венном пловце» (5, 169). Сюжетным ядром «Несмертельного Голована» является повесть о том, как народное предание превратило Голована «в миф, а историю о нем — в легенду» (3, 373). На легендарности героя фиксирует внимание читателя заглавие рассказа, подзаголовок — «Из рассказов о трех праведниках», эпиграф — «Совершенная любовь изгоняет страх». Все эти элементы несут печать авторской оценки. Авторская оценка выступает и в том, что Лесков называет Голована «бесстрашным и самоотверженным» (3, 117) и относит его к группе «героев великодушия», «которые любят добро просто для самого добра и не ожидают никаких наград за него где бы то ни было. Это прямые и надежные люди» (5, 171). Их жизнь неотделима от жизни народа, что также является основанием для соотнесения их с героями эпосов, которые, — пишет М. Бахтин, — слиты с народной массой, живут нераздельно с ней одной жизнью.

Задача, поставленная автором в самом начале рассказа, — понять, почему такой простой человек, как Голован, превратился в лицо мифическое, — определила общую композицию произведения, ее обзорный (очерковый) характер. В продолжение всего рассказа автор активно участвует в повествовании. «Попробую занести на бумагу то, что я о нем знал и слышал», — говорит он (3, 374). Или: «мы были с Голованом соседи» (3, 377). Явная тенденция к непосредственному достоверному изображению действительности ослабляет сюжетную структуру произведения. Единая фабула в рассказе отсутствует. Ее роль выполняет автор-повествователь, образ которого (его аналитическая мысль, воспоминания, разговоры с очевидцами) связывает между собой маленькие новеллы-эпизоды из жизни Голована. Такая сопряженность бесфабульной (целое) и фабульной (частное) композиционных форм в одном произведении, а также завершенность каждой его части (новеллы-эпизода), характерна для эпического произведения. М. Бахтин считал, что в эпосе «структура целого повторяется в каждой части и каждая часть завершенна и кругла, как целое» (115). Такую максимальную самостоятельность имеет вторая глава рассказа. Событию здесь придана форма происшествия, случая: эпизод спасения Голованом маленького Николушки (автора-повествователя). Детские воспоминания комментирует взрослый человек. Этот же случай дан и в бабушкиной записи. Таким образом, событие получает исчерпывающую характеристику, завершенность, поэтому глава может функционировать как самостоятельная маленькая новелла.

Третья глава представляет собой своеобразный физиологический очерк, описывающий дом, хозяйство, семью Голована, некоторые факты его биографии. Характеристику Голована автор пополняет новыми штрихами (хозяйственность, уважитель-

ное отношение его к семейным традициям и женщине, популярность в народе). Аналогично построение IV главы. Она знакомит нас с историей выкупа Голованом семьи, водворением в его доме Павлы. О формальной связи глав Лесков не всегда заботится (пример — VI—VII главы).

Ответ на поставленный в первой главе вопрос о причинах, побудивших народ прозвать Голована бессмертным, дают пятая и шестая главы, в которых характер героя получает исчерпывающее раскрытие. Для этого автор ставит его в экстремальную ситуацию всенародного бедствия, «когда смерть шла об руку с голодом и друг друга поддерживали... там на ниве смерти появился с изумительным бесстрашием Голован». Незаметный в обычной обстановке он безбоязненно помогал больным «пупырухом», ставил кресты на опустевших домах, за что и получил прозвище «Несмертельный» (3, 388).

Шестая глава рисует атмосферу рождения легенды о Головане так красочно, что могла бы быть иллюстрацией к словам А. Н. Афанасьева: создавая эпические произведения, народ «брал содержание из преданий своего прошлого, вносил в них свои собственные верования и нравственные убеждения, присущие ему в ту или другую эпоху его развития»¹⁶.

Полные паивной веры в разные чудеса подпасок Панька и косари, бывшие свидетелями иссечения Голованом язвы, «трясаясь от ужастн», рассказывали, как Голован «оттянул одною рукою икру у ноги, да и в один мах всю ее отрезал прочь. Отрезанный шмат мяса <...> швырнул в Орлик, а сам зажал рану обеими руками и повалился» (3, 392).

Автор нарочито устранился от выражения своей точки зрения на это событие, зато фиксирует внимание на реакции людей, окружающих Голована: «услыхавшие про это сразу догадались, что Голован сделал это не спроста, а что он таким образом, изболясь за людей, бросил язве шмат своего тела на тот конец, чтобы он прошел жертвницей по всем русским рекам... и тем Голован за всех отстрадал, а сам от этого не умрет» (3, 93). В этой реакции слушателей раскрылись языческие представления народа, его высокие нравственные идеалы и глубокое потрясение. Поступок Голована представляется им необычным и получает фантастическое объяснение, поэтому они «естественных причин ему не доискивались, а, окутав все своей фантазней, сочинили из естественного события баснословную легенду, из простого великодушного Голована сделали мифическое лицо, что-то вроде волхва, кудесника, который обладал недолимым талисманом и мог на все отважиться и нигде не погибнуть» (3, 394).

¹⁶ Афанасьев А. Н. Народные русские легенды/Под ред. И. П. Кочергина.— Казань: Молодые силы, 1914, с. 204.

Пытаясь проникнуть в специфику народного сознания, мифологизировавшего действительность, Лесков невольно опирался на традиции фольклора и древнерусской литературы, прибегал к эпической идеализации и преувеличению, задумывался над соотношением факта и вымысла.

Разграничению факта и вымысла, реального и фантастического способствовало не только разграничение точек зрения, но, по-видимому, и то обстоятельство, что в эту эпоху рассказ понимали как свидетельство очевидца. Им мог быть как автор, так и рассказчик, любой персонаж произведения. Часто рассказчик и автор менялись функциями. Рассказчик становился действующим лицом произведения, автор же играл роль слушателя, своими репликами и вопросами направляя рассказ, и наоборот. Это стирало грань между рассказом и очерком, способствуя разграничению вымысла и реальности.

Так, в рассказе Лескова мы видим подобное сложное взаимодействие разных точек зрения, наблюдаем постоянно меняющуюся функцию слушателя и рассказчика. Отказ Голована приписаться к одному из церковных приходов, его общение с инородцами и астрономом — «дурачком» Антоном народ объясняет «сумнительностью в вере», автор же в подобном объяснении видит еще одно проявление «мечтательного суеверия» народа, пример «легендарного толкования» любого отклонения от нормы.

Примером сложного взаимодействия разных точек зрения, фантастики и реальности служат восьмая и девятая главы, повествующие об «открытии мощей нового угодника». В этой эпопее Лесков видит «много поэзии...— пестрой и проникнутой разнообразными переливами церковно-бытовой жизни, органической народной наивности и бесконечных стремлений живого духа» (3, 339).

Авторский рассказ об этом «пиршестве веры» пронизан иронией. Она резко отграничивает его точку зрения от народной и даже от взгляда Голована.

Объектом авторской иронии являются прежде всего церковники, эти «тучные инок и иподнаконы», которые не заходили в бедные обозы. Среди бедной части верующих «не видать было даже и настоящих, опытных странников, но здесь зато были свои мастера на все руки» вроде шарлатана Фотия (3, 405). Народ легко поверил в нового чудотворца и исцеление им болящих. Традиционный для жития и легенды мотив чуда получает сатирическую трактовку. «Исцеленный» больной попался на воровстве. Включение традиционных мотивов способствовало воссозданию атмосферы рождения легенды, раскрывало новые аспекты народного сознания, в частности отношение к религии, к церковной вере. Обнаружившаяся дистанция между точками зрения автора, Голована и творцов народной легенды

о нем обусловила подчиненную роль традиционных мотивов в композиции рассказа.

Десятая, одиннадцатая и двенадцатая главы вновь повествуют о жизни Голована, разъясняя его отношения с Фотием. В качестве рассказчиков здесь фигурируют дядя и бабушка автора.

Таким образом, единая фабула в рассказе разрезана на отдельные куски-эпизоды, каждый из которых обладает большей или меньшей самостоятельностью. Пространство между ними заполнено длинными описаниями, авторскими и свидетельскими показаниями и воспоминаниями. Это сообщило повествованию замедленный, обстоятельный характер, свойственную литературе середины века тенденцию к эпичности. Вместе с тем разграничение точек зрения автора, Голована, народа, разных свидетелей, наличие авторской иронии, переосмысление традиционных мотивов чуда, подвига во имя веры, наоборот, «разрушали» эпос. В произведениях народного творчества и рассказчик и его слушатели верили в чудо, жили в мире фантастики. В рассказе Лескова в чудо верят только люди, непосредственно окружающие Голована, вроде Панька, косарей, участников «пиршества веры», но не сам Голован, не автор. Это дает Лескову возможность сделать читателей сопричастными рождению легенды, что возможно только в литературе критического реализма, но не в фольклоре. Здесь уместно вспомнить, что М. Бахтин называл роман отрицанием эпоса, имея в виду его архаическую форму. Это действительно составило отличительную особенность литературного процесса XIX века.

Что касается жанровой природы рассказа «Несмертельный Голован», то его нельзя рассматривать как легенду, вопреки мнению А. А. Горелова, ибо самой легенде отведено лишь две неполных главы из двенадцати. Все остальные главы представляют собой нечто вроде исследования обстоятельств рождения легенды. Этим предопределена активная роль автора, его размышлений и воспоминаний, обращения к свидетелям и документам. Образ автора связывает все компоненты структуры в единое целое. Все это показательно для очерка.

Новеллистическая же композиция характерна лишь для некоторых глав рассказа, например, для пятой и шестой. Так, в рамках одного произведения произошло столкновение двух типов композиции — очеркового и новеллистического, произошло сопряжение двух повествовательных тенденций — эпической и романной¹⁷. На основе этого сложного взаимодействия возникла оригинальная жанровая структура — синтетическая

¹⁷ Подобную усложненность композиции исследователи отмечают в поэмах Некрасова, в частности, в поэме «Кому на Руси жить хорошо». См.: Гин М. М. О своеобразии реализма Некрасова.

форма рассказа, которой присущ дух эпоса. Эпическая объемность достигается не только отмеченной выше усложненностью композиции, но и взаимодействием разных точек зрения, времени — сюжетного, исторического, субъективного и мифологического, и авторской концепцией героического. Аналогична композиционно-жанровая структура других рассказов цикла о праведниках («Человек на часах», «Однодум», «Шерамур», «Кадетский монастырь», «Инженеры-бессеребряники»). Это служит достаточным основанием для вывода о решающей роли очерка в возникновении новой синтетической формы рассказа, где элементы собственно рассказа (фабульный тип связи) оттесняются активно проявляющими себя элементами очерка (бесфабульный тип связи), даже эпоса. Эпический характер произведения Лескова особенно обнаруживает себя в контексте целого — цикла. Таким образом, в процесс укрупнения, эпизации жанров, характерный для литературы второй половины XIX века, оказался вовлеченным и такой малый жанр, как рассказ.

**«МОНАШЕСКИЕ ОСТРОВА НА ЛАДОЖСКОМ ОЗЕРЕ»
Н. С. ЛЕСКОВА
(жанр и композиция)**

В литературном наследии Н. С. Лескова существует еще множество неисследованных произведений, которые позволяют уточнить характер мировоззрения и своеобразие жанрового мышления писателя в тот или иной период его творчества. К их числу следует отнести «путевые заметки» «Монашеские острова на Ладожском озере», опубликованные в 1873 году¹.

Композиция цикла² очерков «Монашеские острова на Ладожском озере» и традиционна, и оригинальна. Жанр «путевых заметок» обещает читателю последовательный рассказ о посещении автором святых островов Ладоги. Лесков же делится впечатлениями от пребывания на пароходе и на острове Коневец. Обещанный в заключении опубликованных очерков рассказ о Валаамском монастыре не состоялся. Однако о Валааме писатель поведал, включив в повествование многочисленные рассказы своих спутников. Таким образом, при формальной незаконченности произведение завершено в содержательном отношении. Писатель сумел уловить общий дух северных монастырей. Церковные нравы становятся предметом изучения Лескова, тщетно пытающегося найти на святых островах «живой дух веры»³.

Мысль автора об утрате «живого духа веры» составляет внутренний сюжет путевых очерков. Она раскрывается в ассоциативной последовательности расположения материала. После-

¹ «Монашеские острова на Ладожском озере» до сих пор не изучены: исследователи ограничиваются лишь упоминанием о «путевых заметках» Лескова. К этому произведению обращается Л. Я. Резников в книге «Валаам раскрывает тайны» (Петрозаводск, 1975, с. 144—150), не ставя, однако, целью изучение жанрово-композиционной структуры. В советское время заметки Лескова неполностью опубликованы в издании: Русские очерки: В 3-х т.— М., 1956, т. 2, с. 463—529.

² О свойственной Лескову тенденции к циклизации произведений см.: Старыгина Н. Н. Проблема цикла в прозе Н. С. Лескова (постановка вопроса).— В сб.: Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1984, с. 146—163; Ее же. Проблема цикла в прозе Н. С. Лескова: Автореф. дис. ...канд.филол. наук.— Л., 1985.— 23 с.

³ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11-ти т.— М., 1956—1958, т. 10, с. 329. В дальнейшем цитирую по этому изданию, указывая в скобках том и страницу. Отдельные случаи оговариваются особо.

довательность изложения становится в цикле одним из важных композиционных приемов, причем Лесков использует принцип несоответствия сложившегося представления о Валааме с реальными (авторскими) впечатлениями. В этом реализуется разоблачительный смысл произведения.

В начале повествования автор передает «всеобщее мнение»⁴ о Валааме, который «издавна приобрел славу «северного Афона» и удерживает ее поныне. Валаам, по всеобщему мнению, незыблемая твердыня русского иночества, пребывающего здесь во всей чистоте древней христианской общины. Это самая строгая христианская община, какую едва ли где встретишь» (№ 206). Однако отзывы о Валааме «очень разнообразны: одни восторженно хвалят природу острова, картинность его видов и христианскую чистоту нравов его обитателей; другие милостивы только к красотам природы, а к жизни валаамских отшельников относятся недоверчиво» (№ 206). Осторожно пытается автор вызвать у читателя сомнение в истинности «всеобщего мнения» и вопрос, каков же истинный Валаам.

Цикл внутренне диалогичен: писатель стремится ответить на возникающий вопрос, развенчивая официальное представление о монастыре. Установка на внутренний диалог вводит в художественную орбиту произведения образ читателя. Встающие перед ним вопросы создают особую напряженность и эмоциональную насыщенность повествования.

Первые впечатления автора, казалось бы, соответствуют традиционному представлению об островах: «Подходя к пристани у отдаленного воскресенского перевоза, где одиноко стоит этот пароход («Walamo». — Н. С.), с невысокою трубой и кузовом, напоминающим корабли, какие рисуют на картинах, изображающих апостола Петра, вметающего мрежи, вы предощущаете нечто странническое и монастырское. На всем что-то особенное: одинокое, тяжеловатое судно...» (№ 206). С образом парохода, «Ладожского пустынноика», вводится в повествование сквозной мотив одиночества, развивающийся в цикле вариативно: это и понимание особенности и необыкновенности ладожских островов, это и своего рода изолированность монастырей от внешнего мира, это и замкнутость их внутренней жизни.

Однако образ аскетически строгого Валаама развенчивается при первых столкновениях с действительностью. На пристани и пароходе автор убеждается, что в монастырской жизни царят беспорядок и безалаберность (№ 206). Причем, как утвержда-

⁴ Лесков Н. С. Монашеские острова на Ладожском озере. Путевые заметки. — Русский мир, 1873, № 206. В дальнейшем цитирую по публикации: Русский мир, 1873, № 206—208, 219, 220, 224, 226, 227, 232, 233, 236, — указывая в тексте после цитаты номер газеты.

ет его знакомый, «который ежегодно ездит на Валаам» (№ 206), этот беспорядок — обычное явление: «Вы, собравшись ехать на монашеские острова, хотите обычных европейских порядков искать? забавно!» (№ 206).

Обзорная композиция, позволяющая вести свободное повествование, в «Монашеских островах» ярко демонстрирует возможности типического обобщения. Разговоры с приятелем в первых главах, непринужденно и органично вошедшие в рассказ автора благодаря жанровым особенностям путевого очерка, подготавливают восприятие читателем всего описанного как типического⁵.

Дальнейший рассказ автора приводит к выводу, что нравственная и бытовая жизнь монахов не отличается чистотой и строгостью. Главный порок монастырской жизни — пьянство, «отвратительнейший, унижающий человека недуг» (№ 226). Тема пьянства монахов, его обличение становятся сквозной темой «путевых заметок» Н. С. Лескова.

Среди «богомольцев по неволе» (№ 219) есть те, кого посылают на Валаам на «исправление пьянства» (№ 207). Приятель автора был свидетелем того, как родители, «белый, как лунь, купец и старушка в платочке» (№ 207), отправляли на Валаам своего сына, «красивого, развязного и немножко подгулявшего парня» (№ 207). Случаи эти типичны: автор приводит еще один рассказ своего знакомого о дьячке, отправившем на Валаам сына (№ 207). Однако сын его на острове «еще больше опух! Что, говорю, злодей, делаешь, был на святом острове, где вина нет, а ты еще больше опух. А он говорит: а мы, говорит, ездили рыбу ловить, так на ром со шведчанами менялись» (№ 207). Исправил его от пьянства полицмейстер П-ль, наказывая розгами. Совершенно очевидно, что «теперь на Валааме не стало для исправляемых нужной строгости» (№ 207).

Личные знакомства автора во время путешествия к «северному Афону» подкрепляют этот печальный вывод: рассказ «скромного богомольца», страдающего запоями (№ 226); встреча с монахом, терпящим «от сего идола» (№ 226) и др.

Резко обличительной является сцена пьянства на валаамском пароходе. Сцена приобретает обличительный и обобщающе-символический смысл благодаря гневному и скорбному авторскому монологу: «Боже мой! Боже мой! Что мы за необыкновенный народ! И кто, какой чужеземец может нас знать и понимать и отводить нам место и значение? Куда стремнись, куда плывешь ты, о святая родина, на своем утлом корабле со своими пьяными матросами? Как варит твой желудок эту

⁵ Неполная публикация «Монашеских островов» в трехтомном издании «Русские очерки» (отсутствуют; в частности, важные первые главки) лишает цикл глубины обобщения и типизации.

смесь гороха с капустою, богомолья с пьянством, спиритских бредней с мечтательным безверием, невежества с самомнением?... О, крепись, моя Родина! Крепись — ты необходима: кроме тебя, этим всяк поперхнется» (№ 224).

Тема пьянства связана в заметках с мотивом искушения, объединяющим разнообразные сцены и картины монастырской жизни. День, проведенный на пароходе, автор называет «днем обильных и разнообразных искушений» (№ 224): на святом острове удастся покурить, на пароходе пьянствуют открыто, да и на Коневце монахи соблазняются не только едой, но и вином из пароходного буфета, рабелепствуют перед негоциантом и т. д.

Повествование приводит к выводу, что типичны на островах многочисленные нарушения монастырского устава, развращение нравов, бытовое распутство и пр. Валаам и Коневец становятся приютом для пьяниц, развратников, драчунов, должников, преступников. Двусмысленно и иронично звучат слова одного из скрывающихся от возмездия на острове: «Да-с, одно слово остров святой и много на нем спасаются!» (№ 219).

Валаам XIX века лишен чистоты и строгости христианских нравов, миф о «северном Афоне» развенчивается.

Разоблачительный смысл очерков усиливают образы-«перевертыши»: спутники автора оказываются не тем, чем они кажутся в начале знакомства. Чудак «в пуговицах», боящийся, что его обворуют, оказывается «гостинодворцем», торгует сукном (№ 219). Нищая, «непомерной толщины старуха» оказывается «богачкой», имеет рублей триста и отдает их на проценты, а сама едет кормиться на Валаам (№ 208). Непредставительный и скромный богач, «кроткий капиталист» Григорий Петрович упивается властью своих денег: без него пароход не отчалит (№ 208, 233), да и «люди... все пред ним ползают» (№ 208). «Скромный богомалец» страдает запоями. «Классический паломник» и «религиозный фанатик», святоша оказывается ханжой и лицемером: служил чиновником по винной части, разбогател, потом вдруг «пошел по монастырям ездить» (№ 224). Его вера тупа и фанатична, при всем напускном бескорыстии он совсем не равнодушен к деньгам.

Своеобразный литературный прием — создание «перевернутой» ситуации — также выступает объединяющим фактором в «путевых заметках», способствуя появлению у читателя вполне определенного восприятия всего описанного. Плодотворно этот прием Н. С. Лесков использует и в других произведениях, например, в «Заметках неизвестного».

Описания встреч и бесед на пароходе «Walamo» создают общее представление о монастырской жизни, которое конкретизируется в последующей части повествования: в рассказе автора о посещении острова Коневец. Лесков и здесь применяет прием несоответствия между общим представлением об острове

и авторскими, более конкретными и детальными, впечатлениями.

Первые выводы благоприятны: чистенький остров, ласковый отец Израиль, тихая церковь (№ 226). Однако в повествование врываются диссонирующие эпизоды: мечется «скромный богомолец», с трудом одолевающий желание запить; «два мальчика в послушничьих рясах» (№ 226) ждут, чтобы им дали с парохода «мясца кусочек»; послушник стоит на страже у парохода, дабы монахи не соблазнились яствами и питием; «дьявольское представление» устраивает пароходный лакей: учится ездить на велосипеде.

Углубляющийся диссонанс завершается противопоставлением между суетной и развращенной жизнью монахов и свободолюбием, мощью, чистотой национальной души, гимном жизни, которые звучат в непривычно обширном для Лескова описании утра с былинными образами богатырей (№ 232). Обращение писателя к эпическому прошлому сообщает всему произведению эпическую объемность.

Жанровому мышлению Лескова близка ситуация эпоса, когда «национальное героическое прошлое, мир «начал» и «вершин» национальной истории, мир отцов и родоначальников, мир «первых» и «лучших»»⁶, сохраненный в национальном предании, является «единственным источником и началом всего хорошего и для последующих времен»⁷. Народное мироощущение — непреходящий критерий оценки настоящего для писателя. В приобщении к национальному прошлому видит автор «Монашеских островов» пути обновления российской действительности и возможности преобразования церкви. По мнению писателя, русский религиозный дух силен своей близостью к народной жизни. У русского человека «вера прирожденная и живет она у человека, по-домашнему, за пазушкой: вон он и с пророком побеседовал, и «во славу Божию поел», и во имя той же «славы» спать пошел. Он где не оступится, все Бога прославляет, а Бог сам сказал, что Он прославит прославляющих его. Вот они и явились оба в одной цепи и так сказать в круговой друг за друга поруке» (№ 236).

Соединение исторического и современного определяет особенности эпического повествования в цикле «Монашеские острова». В этом же заключается своеобразие историзма писателя: народное самосознание, выраженное в национальном предании, является мериллом авторского осмысления действительности, что придает очерковому повествованию объективность и полноту.

⁶ Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа). — Вопросы литературы, 1970, № 1, с. 102.

⁷ Там же, с. 104.

Обобщающий характер обращения Лескова к народному преданию ярко выявляется через соотнесение «Монашеских островов» и «Очарованного странника» (1873), также навеянного ладожским путешествием 1872 года⁸. Образ «богатыря Пересвета, богатыря в черном клобуке с воскрыльями и в ратной звенящей кольчуге» (№ 232), невольно ассоциируется с образом Ивана Северьяновича Флягина, органически близкого героям русских былин. Приближение к национальным истокам русской жизни в «Монашеских островах» способствует эпизодичности очеркового повествования. Характерной чертой художественного мышления Н. С. Лескова является осмысление жизни и личности в связях с народом, национальным прошлым.

Идейно-философское значение описания утра подчеркнуто в «путевых заметках» композиционно: пейзаж, своеобразный гимн жизни, резко делит повествование о Коневце на две части. Радостно ощутив в это прекрасное утро «сказку» жизни, писатель с иронией воспринимает увиденные достопримечательности острова. «Пустынный скит» (№ 233) мал, слишком близок к монастырю, захламлен. Иконы в маленькой церкви — «образцы падения» (№ 233). Знаменитый Конь-камень — просто большая глыба серого гранита, на которой стоит невзрачная и убогая часовенка: в ней — «кроме божества, все не годится» (№ 233). Безрогие коровы — «точно шельмованные ссыльные доброго старого времени, когда людям резали уши» (№ 233). Монах-кучер, вопреки уверениям автора («у них частной собственности здесь нет») (№ 233), взял деньги. «Маленькие отцы» (№ 233) не устояли перед «гривенниками и пяточками» (№ 233) и бутербродами.

Все описание Коневца построено по принципу «мир наизнанку»: первые впечатления оказываются обманчивыми. Безрадостное чувство испытывает автор, покидая святой остров: «Мы оставили Коневец с его черным песком, конем-камнем, комолами коровами и «маленькими отцами», имеющими большой аппетит» (№ 233).

Таким образом, расположение материала в цикле «Монашеские острова» функционально. Развенчивая миф о «северном Афоне», автор создает сначала общее представление о монастырской жизни (встречи и беседы на пароходе), которое подтверждается коневецкими впечатлениями автора. Причем

⁸ «Очарованный странник» опубликован чуть позднее «Монашеских островов», поэтому в восприятии современников Лескова цикл очерков не обладал, вероятно, таким обобщающим значением. В сознании же последующих поколений сформировался «образ художественного наследия» (Троицкий В. Ю. Художественное наследие Н. С. Лескова в сознании поколений (от современников до Горького). — В кн.: *Время и судьбы русских писателей*. М., 1981, с. 249) Лескова, во многом определяющий наше восприятие и оценку тех или иных произведений писателя.

реальные картины монастырской жизни не соответствуют официальному мнению о Валаамском и Коневецком монастырях. В расположении частей цикла выявляется разоблачительный смысл произведения: дух истинной веры утрачен на святых островах древнего Нево. По мнению автора, возможность обновления церкви следует искать в ее близости к народной жизни, к национальному прошлому с их высоконравственными и героическими идеалами.

Внутренняя целостность цикла формируется за счет целого ряда композиционных приемов. К их числу относятся сквозные мотивы одиночества, искушения, тема пьянства; образы «перевертыши», настраивающие читателя на восприятие изображенного мира как «перевернутого»; обобщенный образ монастыря, обобщенный образ богомольцев, данные в соотношении с официальными представлениями. Традиционно важную для Лескова роль играет в «Монашеских островах» образ автора. Его точка зрения придает всему циклу определенную тональность, выливающуюся в общий разоблачительный пафос.

Автор вовлекает в процесс восприятия действительности читателя. Произведение строится как диалог. Образ читателя не только активизирует художественный текст, но и становится сквозным образом «путевых заметок». Идеино-художественное единство «Монашеских островов» создается автором совместно с воображаемым читателем, как это характерно для творческой манеры Н. С. Лескова. Вместе с тем автор выполняет в путевых очерках формальные функции: «ведет» за собой читателя, вокруг его образа группируются все персонажи произведения. Об одних автор ограничивается упоминанием (солдат, нищая); другим дает развернутую характеристику, описывая прежде всего их внешность (попутчики в каюте); третьим дает возможность высказаться («скромный богомолец», «контрольный чиновник»). К некоторым героям внимание автора приковано постоянно. Их образы становятся сквозными в «Монашеских островах»: «негоциант» Григорий Петрович, «скромный богомолец», «классический паломник» Додон, «контрольный чиновник». Они составляют ближайшую к автору орбиту. Герон постоянно «сталкиваются» между собой: на протяжении всего повествования проводится сопоставление между Григорием Петровичем и Додоном (открытое желание преклонения у Додона оттеняет скрытую подоплеку поведения «негоцианта»); в споре о вере сталкиваются Додон и «контрольный чиновник»; и т. д. Сквозные линии, связанные с этими героями, переплетаются, дифференцируясь во всех пластах повествования, стягиваясь к центру — образу автора и образу относительно замкнутого пространства заметок.

Усложненность образной системы в «Монашеских островах» обусловлена стремлением Лескова усилить типизирующее зна-

чение своих заметок: не только церковный мир, но и светское общество находится в состоянии кризиса (эта же мысль звучит в цикле «Мелочи архиерейской жизни»). Объединяющим началом в изображении церковного и светского миров в цикле является сосредоточенность Лескова на нравственной проблематике. Писателя продолжает волновать проблема народного самосознания (см. «Разбойник» и «В тарантасе», «Овцебык», «Житие одной бабы» и др.). В «Монашеских островах» есть небольшой эпизод: путешественник беседует с монахом, который «в призвании своем не совсем уверен» (№ 232), поэтому медлит с пострижением. В сценке заключены глубокие вопросы: что движет человеческим поведением, что лежит в основе человеческих поступков: стихийность, фатальность, сознательность? В свете нравственной проблематики более глубокий и обобщающий смысл приобретают темы пьянства и искушения, монашеской жизни в целом; образы «контрольного богослова» и «скромного паломника», «негоцианта» и Додона. Проблема народного самосознания перерастает в вечную философскую проблему смысла человеческой жизни. Она является в «Монашеских островах» композиционным центром.

Историческое, философское, религиозное, эпическое осмысление проблемы личности характеризует творчество многих русских писателей 1870—1880-х годов. Во внимании к нравственной жизни народа и личности солидарны и Ф. Достоевский, и Л. Толстой, и М. Салтыков-Щедрин, и Г. Успенский, и Н. Лесков. В определенной мере обращение к проблемам нравственности объясняет тот факт, что «литература открытого самовыражения и прямых жизненных наблюдений приобретает в 70-е годы особую популярность. Это — исповеди, дневники, очерки, публицистические статьи»⁹. В этом русле появляются «Монашеские острова на Ладожском озере» Н. С. Лескова, в которых также «расширение сферы нравственно-ответственных связей человека с миром — от собственной судьбы до судьбы человечества и бытия в целом — вызвало значительное раздвижение эпического пространства литературы, ее эпизацию»¹⁰. Лесков подводит читателя к обобщающим выводам, касающимся не только церкви, но и других сторон русской жизни.

Эпический характер путевого цикла «Монашеские острова» подкрепляется стремлением автора передать ощущение эпического простора, навеянного Ладогой. Этому служит особая пространственно-временная организация.

В отличие от путевых очерков 1860-х годов («Из одного дорожного дневника», «Русское общество в Париже», «С людьми

⁹ Захарова Т. В. К вопросу о жанровой природе «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского. — В кн.: Жанровое новаторство русской литературы конца XVIII—XIX вв.: Сб. науч. работ. Л., 1974, с. 167.

¹⁰ Захарова Т. В. Указ. соч., с. 168.

древлего благочестия») Лесков не стремится в «Монашеских островах» создать иллюзию сиюминутности происходящего. В цикле 1873 года пересекаются два временных пласта: время автора, который пишет заметки, «только что отбыв это путешествие» (№ 206); время путешествующего автора, совпадающее с чистым сюжетным временем.

Пересечение временных пластов связано с особенностями в расположении материала: образ Валаама, сформировавшийся в сознании автора (первый временной пласт), распространяется на фиксируемые путевые впечатления (второй временной пласт). Подобная временная организация создает ощущение перспективы, что важно для писателя.

Организуя художественное пространство, Лесков стремится передать динамику жизненного процесса. Этому способствует развитие строгих пейзажных зарисовок: «День жаркий и ясный; небо без облачка; воздух тепел и мягок в городе, а за городом, конечно, будет еще лучше» (№ 208); «Нева пройдена от устья до истока, и озеро открылось сразу и во всей своей красоте: просторное, свежее, синее, как темный сапфир, и по нем ходит волна уже не речная, а настоящая морская волна с темным подбором, переходящим в белый барашек» (№ 208) и др. (№ 219, 226, 233, 236). Пейзаж становится лейтмотивом в произведении. Причем Ладожские зарисовки подготавливают восприятие утреннего пейзажа в главах о Коневце.

Движение, простор, перспектива передают впечатление необъятности и мощи пространства. В то же время пространство локализуется: пристань, пароход, Коневец. Конечная цель — Валаам — не достигается, но присутствует на протяжении всего пути. Обобщенный образ Валаама в определенной степени формирует временной и пространственный миры «Монашеских островов», диктует последовательность в расположении материала.

Открытый финал цикла раздвигает границы художественного обобщения, оставляя читателя в раздумьях о проблемах жизни русского общества и человека. Причем действительность Лесков рассматривает в связи с исследованием проблемы преобразования церкви на началах истинного христианства, подходит к ее изучению со сложившейся концепцией: образ Валаама вобрал в себя точку зрения автора на материал. Следовательно, идейно-тематическое задание, угол зрения играют основную роль в композиции «Монашеских островов».

«Монашеские острова на Ладожском озере» обладают сложной внутренней структурой при относительной простоте внешнего оформления. Это и обеспечивает цельность и единство цикла.

ОБ ОДНОЙ КОМПОЗИЦИОННОЙ ОСОБЕННОСТИ СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА: К ПРОБЛЕМЕ ПЕРЕХОДНЫХ МЕТРИЧЕСКИХ ФОРМ

1. ПРОБЛЕМА. Переходные метрические формы (ПМФ) — такая конструкция стихотворного размера, в которой налицо некоторое количество нарушений какого-либо из главных признаков данного метрического типа. Причем эти отдельные нарушения, приобретая, как правило, отчетливо воспринимаемый композиционно-семантический характер, еще не изменяют качества стиха данного типа. Для вычленения ПМФ необходимо установить количественный «порог» между той или иной ПМФ и метрическим типом, к которому данная ПМФ стремится. Таким «порогом» в рабочем порядке принято считать 25%. Например, в стихотворении Тютчева «1-ое декабря 1837» (Т, 1, 89¹) 11 строк (ст). Из них — 9 написано 4-стопным ямбом (Я4), 2 — Я6 («Что жизнь твою убив, ее испепелило» и «Сей край, сей брег с его полуденным снатьем»). Раз эти два отступления от господствующей стопности не превышают принятого «порога» (18,9%), следовательно, перед нами переходная метрическая форма от Я4 к ямбу вольному с колебанием стопности 4 и 6, т. е. ПМФ: →ЯВ 4, 6.

ПМФ характеризуется значительным типологическим разнообразием: 1) ПМФ в пределах силлабо-тонической системы (от равностопных и позиционно урегулированных разностопных размеров к вольным; 2) в пределах чисто тонической системы; 3) на границе обеих систем. Нами детально изучены ПМФ Тютчева, Некрасова, Фета, Блока, Брюсова, нашими коллегами — ПМФ Востокова, Пушкина, Баратынского². Рамки дан-

¹ Цифры и литеры перед цифрами в скобках обозначают том и страницу изд.: Тютчев Ф. И. (Т). Лирика: В 2-х т./Изд. подгот. К. В. Пигарев.— М.: Наука, 1965 (Лит. памятники); Некрасов Н. А. (Н) Полн. собр. стихотворений: В 3-х т.— Л.: Сов. писатель, 1967 (Библ. поэта. Больш. сер.); Фет А. А. (Ф) Полн. собр. стихотворений.— Л.: Сов. писатель, 1959 (Библ. поэта. Больш. сер.); Блок Александр (Б). Собр. соч.: В 8-ти т.— М.: Гослитиздат, 1960—1963. Разрядка в стихотворных текстах везде наша.

² См. статьи М. Ю. Лотмана и С. А. Шахвердова в кн.: Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов.— М.: Наука, 1979, а также: Лотман М., Шахвердов С. Материалы по стихосложению А. С. Пушкина: 1. Алфавитный метрический и строфический индекс

ной статьи дают возможность изложить лишь некоторые результаты исследования первой разновидности ПМФ в аспекте композиционно-семантической функции иноstopных ст с привлечением выборочных, наиболее характерных примеров ПМФ→ЯВ Тютчева, Некрасова, Фета и Блока.

2. СЕМАНТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ ПМФ. Если структура вольноямбического стихотворения основана на «игре» и взаимном соотношении разноstopных ст, расположенных без видимой композиционной упорядоченности, то структура текста ПМФ→ЯВ основана на несколько ином, более жестком принципе. Отличие между структурными принципами ЯВ и ПМФ можно познать, используя категорию коэффициента урегулированности (КУ), разработанного Б. И. Ярхо и его сотрудниками. В ЯВ и ПМФ возможно неодинаковое соотношение равно- и разноstopных ст. В терминологии Ярхо стоящие рядом в тексте равноstopные ст образуют гомогенные группы. КУ и есть результат отношения числа всех ст текста к числу этих групп³. Выдвинув идею ПМФ и опираясь на КУ, можно установить такую закономерность: чем выше коэффициент урегулированности, тем стилистически острее становятся иноstopные в данном контексте стихи (и — напротив: чем он ниже, тем они стилистически нейтральнее). Эта формулировка была в свое время одобрена акад. В. М. Жирмунским и широко использована авторами диссертаций о стихе Блока и Тютчева, где доказательно проиллюстрировано, что проблема ПМФ есть не только классификационно-метрическая, но и композиционно-семантическая проблема.

Можно выделить следующие (основные) композиционно-семантические функции иноstopных ст в ПМФ.

1) Функция концовки, разрешения лирического сюжета стихотворения.

Стихотворение Тютчева «Memento»

Ее последние я помню взоры
На этот край — на озеро и горы,
В роскошной славе западных лучей,—
Как сквозь туман болезни многотрудной,
Она порой ловила призрак чудный,
Весь этот мир был так сочувствен ей...

Как эти горы, полны и светила
И в смутных очерках она любила
Свою чуткой, любящей душой —
И под грозой, уж близкой, разрушенья

стихотворных произведений.— М., 1984 (Ин-т рус. яз. АН СССР; Пробл. группа по эксперимент. и прикладной лингвистике; Предварительные публикации, вып. 161).

³ Лапина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И. Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина.— <М.>: Academia. 1934, с. 29—30.

Какие в ней бывали умиленья
Пред этой жизнью вечно молодой...

Светились Альпы, озеро дышало —
И тут же нам, сквозь слез, понятно стало,
Что чья душа так царственно светла,
Кто до конца сберег ее живую —
И в страшную минуту роковую
Все той же будет, чем была... (Т. 2, 146)

Композиционно стихотворение складывается из трех, разделенных пробелом тождественно-строфических 6-стиший. Последняя ст, набранная разрядкой, написана Я4. Именно в ней сосредоточена экспрессивно-философская квинтэссенция стихотворения: она дает четкое разрешение лирического сюжета. Композиционно-семантическая курсивность заключительной ст подчеркнута, помимо ее 4-стопности на общем 5-стопном фоне, опоясывающей мужской рифмовкой по контрасту с предшествующей парной женской, а также своеобразным фоническим приемом расподобления ударных гласных: «Все тОй же бУдет, чЕм была». Аналогичный прием встречается, правда, в этом тексте еще трижды: «Как сквозь тумАн болЕзни многотРудной», «И в смУтных Очерках онА любила», «И под грозОй, уж близкой, разрушЕнья». Однако по сочетанию ударных гласных и по их составу (отсутствие «е» и «и») фонический строй процитированных ст отличается от фонического строя заключительной, обнаруживая известную звуковую неповторимость последней.

Не менее характерно, чем в тючевском тексте, аналогичная функция иностопных ст обнаруживается в стихотворении Некрасова «Ванька», хотя и осложняется иными конструктивными моментами:

Смешная сцена! Ванька-дуралей,
Чтоб седока промыслить побогаче,
Украдкой чистит бляхи на своей
Ободранной и заморенной кляче.
Не так ли ты, продажная краса,
Себе придать желая блеск фальшивый,
Старательно взбиваешь волоса
На голове, давно полуплешивой?
Но оба вы — извозчик-дуралей
И ты, смешно причесанная дама,—
Вы пробуждаете не смех в душе моей —
Мерещится мне всюду драма. (Н. 1, 130)

Это стихотворение завершает небольшой, но значительный урбанистический цикл «На улице» (вероятно, 1850), «представляющий собой несколько поэтических зарисовок заурадных уличных впечатлений, таких, с которыми можно встретиться на каждом шагу, но объединенных одной идеей, имеющей общий

смысл: «Мерещится мне всюду драма»⁴. Семантическая весомость заключительной для всего цикла ст (а по мнению И. Г. Ямпольского, — для всей урбанистической поэзии Некрасова⁵) дополнительно подчеркивается тем, что в ней имеет место реминисценция из очерка А. И. Герцена «Капризы и раздумья»: «За каждой стеной мне мерещится драма» (разрядка наша. — Л. Н., П. Р.)⁶. Это, безусловно, усиливает идейное звучание цикла, вводя его в широкий контекст демократической литературы эпохи. Семантическая весомость ст «Мерещится мне всюду драма» обусловлена, конечно, и чисто стиховым фактором: это — единственная во всем тексте цикла ст Я4. Первое («Вор») и анализируемое заключительное стихотворение цикла коррелируют ямбическим строем, реализуя своеобразное (неточное) метрико-композиционное кольцо: ЯВ и ПМФ:→Я13 4—6. Однако собственно Я4 встречается только в концовке. В целом стихотворение «Ванька» складывается из трех катренов, тождественных по композиции рифм и расположению клаузул: аБаБ, замкнутых интонационно-синтаксически, но без пробелов. В нем — 10 ст Я5. Ритмический перебой локализуется во второй половине 3-й строфы, которая в смысловом аспекте отличается от предыдущих переключением серьезно-смехового начала в область экспрессии чисто драматической. Это особенно ярко воплощено именно в двух заключительных иностопных ст, отчлененных от всего текста особым графическим отступом, а от первых двух ст 3-й строфы — знаком «тире». Композиционная и семантическая функция Я6 — в контрастном переходе к 4-стопной концовке. Причем, помимо контраста лексического («смех/драма»), — налицо контрасты синтаксический (противительное тире между заключительными ст) и ритмический (Я4 воспринимается резче и острее на 6-стопном фоне соседней ст, чем на 5-стопном фоне всего текста).

В лирике Фета нам встретился случай ПМФ, связанный с различными (опубликованными) редакциями стихотворения приемом строфического обрыва⁷, выполняющего функцию эквивалента текста⁸.

⁴ Гин М. М. О своеобразии реализма Н. А. Некрасова. — Петрозаводск: Карельское кн. изд-во, 1966, с. 117.

⁵ См.: Ямпольский И. Середина века: Очерки о русской поэзии 1840—1870 гг. — Л.: Худож. лит., 1974, с. 63.

⁶ См.: Сакулин П. Н. Русская литература и социализм. — М.: ГИЗ, 1924, с. 137; Ямпольский И. Указ. соч., с. 64.

⁷ Прием строчного и строфического обрыва очень мало характерен для весьма рационалистического в отношении метрики и строфики Фета, в отличие, например, от Некрасова (см.: Руднев П. А. Метрический репертуар Некрасова: Введение. — Учен. зап./Тарт. гос. ун-т, вып. 358, 1975, с. 104—110).

⁸ См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977, с. 59 и др.

Безмолвные поля оделись темнотою,
Заря вечерняя сгорела, воздух чист,
В лесу ни ветерка, ни звука над водою,
Лишь по верхам осии лепечет легкий лист,

Да изредка певец природы благодатной
За скромной самкою, вспорхнув, перелетит
И под черемухой, на ветке ароматной,
Весенней песнею окрестность огласит.

И снова тихо все. Уж комары устали
Жужжа влетать ко мне в открытое окно:
Все сном упоено... (Ф, 412).

Стихотворение производит впечатление незавершенности: действительно, 3-я строфа оборвана, первая ее ст не зарифмована, которая рифмуется с последней, но своеобразно: слово «упоено» стоит как бы на цезуре незаконченной 6-стопной ст. Подобная метрическая композиция — вполне осознанный прием, выполняющий функцию эквивалента текста. В первой публикации концовка 3-й строфы выглядела так:

Все сном упоено.

Ужель одной печали

В душе томящейся уснуть не суждено? (Ф, 703)

В этой цитате стоит подчеркнуть графическое разбиение ст на два полустишия по «лестничному» принципу, столь редкому в русской классической поэзии. Такой графический прием, можно думать, предполагает потенцицию последующего, более решительного шага к обрыву). Тогда же (Москвитянин, М., 1842, № 10, с. 285; см.: Ф, 793) Фет и использовал прием строфического обрыва, авторизовав таким образом основной текст стихотворения, что и дает нам основание трактовать его размер как ПМФ: Я6→ЯВ 3, 6. В основном тексте оказалась снятой прямолинейно, не по-фетовски выраженная экспрессия печали, и без того разлитая по всему стихотворению в соотносительности с элегической экспрессией постепенного погружения в сон. Поэтому ст ЯЗ на фоне 6-стопного контекста дает выразительную концовку, поддержанную еще и фонически тройным ассоциативом на «о», чего не встречается ни разу во всем стихотворении.

Стихотворение Блока «Как тяжело мертвецу среди людей...» (Б, 3, 36) открывает цикл «Пляски смерти» отдела «Страшный мир» 3-го тома лирики. Его метрико-строфическая композиция такова: 10 катренов Я5, заключительная строфа 5-стишие: Я555//54. В целом размер стихотворения ПМФ: Я5→ЯВ 4—5. II—IX строфы тождественно рифмованные: АБАБ; первая и заключительная варьируют и расположение клаузул, и способ рифмовки, и количество ст в строфе⁹. Отличаясь от всего текста

⁹ «| |» — знак пробела между ст внутри строфы. Заметим: перед нами не только конструкция ПМФ, но и ПСФ, т. е. переходная строфическая форма (см.: Руднев П. А., Руднев В. П. Типология строфических компози-

своей структурой, 1-я и заключительная строфы реализуют композиционный прием неточного кольца, позволяющий осуществить корреляцию начала и концовки лирического сюжета:

Как тяжко мертвецу среди людей
Живым и страстным притворяться!
Но надо, надо в общество втираться,
Скрывая для карьеры лязг костей...

И острый яд привычно-светской злости
С нездешней злостью расточает он...
«Как он умен! Как он в меня влюблен!»
В ее ушах — нездешний странный звон:
То кости лязгают о кости.

Стилевая доминанта этого стихотворения — интонация романтической иронии, присущей поэзии Блока, начиная примерно с драмы «Балаганчик». Заключительная 4-стопная строфа на 5-стопном фоне и есть та горько-ироническая «pointe», которая тонко подготавливается предшествующим образно-словесным строем, основанным прежде всего на приеме мнимого, сниженного контраста двух «миров» и, как следствие этого, — осмысления курсивного эпитета «нездешний» (ср. в «Стихах о Прекрасной Даме» совершенно иную его семантику: «В сердце надежды нездешние» — Б, 1, 119 — и т. п.). «Нездешняя злость» и «нездешний звон» отнюдь не таят в себе мистических ассоциаций: здесь они прямо связаны с лязганьем костей живых мертвецом, населяющих «страшный мир». Композиционно-семантическая выделенность разрешающей ст, помимо ее иностопности, достигается характерным для поэтики Блока повтором кульминационного слова-образа (кости ... кости), аллитерацией зубных и свистящих фонем и, как уже сказано, структурой заключительной строфы.

2) Функция экспрессивного перелома в развитии лирического сюжета.

Весь день она лежала в забытьи,
И всю ее уж тени покрывали.
Лил теплый летний дождь — его струи
По листьям весело звучали.

И медленно опомнилась она,
И начала прислушиваться к шуму,
И долго слушала — увлечена,
Погружена в сознательную думу...

И вот, как бы беседуя с собой,
Сознательно она проговорила
(Я был при ней, убитый, но живой):
«О, как все это я любила!»

ций в русском стихе: В сопоставлении с типологией композиций метрических.— В кн.: Стилистика художественной речи: Межвузовский тематический сб. Калинин, 1982, с. 148 и след.).

Любила ты, и так, как ты, любить —
Нет, никому еще не удавалось!
О господи!.. и это пережить...¹⁰
И сердце на клочки не разорвалось... (Т, 1, 194)

Текст этот имеет четкое композиционное членение: 4+(4+4)+4. Заключительная часть отграничена авторским отточием. Концовки двух первых композиционных звеньев, давая резкие переломы экспрессивного воплощения лирического сюжета, подчеркнуты приемом иноstopности — две 4-стопных ст на общем фоне Я5. Ст «По листьям весело звучали» завершает двуглишную пейзажную картину, сжатую количественно, но семантически крайне насыщенную и своей умиротворенностью («весело звучали») резко контрастирующую с общей трагической эмоцией стихотворения. Ст «О, как все это я любила!» соотносится по смыслу с предшествующей: она любила жизнь и, следовательно, природу. Курсивной выделенности второго 4-стопного стиха способствует и его интонационно-ритмический строй (шестимерическое отягчение на первом слабом слоге, подчеркнутое запятой), и его синтаксическая форма (единственный в тексте случай прямой речи, предсмертные слова героини). Вместе с тем эта 4-стопная ст выполняет еще и композиционную функцию связи между основной частью текста и его финальной строфой. Причем здесь реализуется семантически остро пульсирующее единство противоположных стилистических приемов — графического, разделительного (отточие) и лексического, соединительного (стык: «любила...любила», получающий дополнительно видоизмененный отзвук в рифмах: «проговорила: любила», «любить: пережить»). В итоге способствует композиционно-семантическому единству всего текста и выделяет его заключительную строфу, на границе с которой располагается один из курсивных стихов иноstopной для данного текста структуры.

Характерным примером близкой композиционно-семантической функции иноstopной ст служит текст стихотворения Некрасова:

Я не люблю иронии твоей.
Оставь ее отжившим и не жившим,
А нам с тобой, так горячо любившим,
Еще остаток чувства сохранившим,—
Нам рано предаваться ей!

Пока еще застенчиво и нежно
Свидание продлить желаешь ты,
Пока еще кипят во мне мятежно
Ревнивые тревоги и мечты —
Не торопи развязки неизбежной!
И без того она не далека:

¹⁰ Курсив Тютчева.

Кипим сильней, последней жажды полны,
Но в сердце тайный холод и тоска...
Так осенью бурливее река,
Но холодней бушующие волны... (Н, 1, 128)

Текст складывается из трех 5-стиший, разделенных пробелом и не тождественных по композиции рифм: аБББа АБАБА аБааБ. Его размер ПМФ: Я5—ЯВ 4—5. В его сюжете раскрыты «тонкие движения интимных чувств двух людей, еще полных страсти, но клонящихся к разрыву; последние два стиха объективируют чувства в пейзаже»¹¹. Такова концовка. Отсутствие психологического параллелизма в первых строфах объединяет их в общее композиционное звено, в конце первой половины которого располагается иностопная ст. Пафос отрицания иронии между любящими — экспрессивный лейтмотив 1 строфы. Отсюда — семантическая курсивность заключающего строфу 4-стопника, что подчеркивается и рядом других приемов стихотворного стиля: мужской рифмой на фоне контрастирующего пассажа подчеркнута банальной тройной женской рифмы («жившим : любившим : сохранившим» — три рифмующих согласованных действительных причастия прошедшего времени); легким внетриктическим отягчением на метрически двойственном местоимении «нам», способствующим возникновению тройного ассонанса («НАм рАно предаВАться ей»); знаком «тире», как бы отделяющим заключительную ст в строфе; восклицательной интонацией. Одновременно иностопная ст стимулирует дальнейшее развитие экспрессивной темы вплоть до ее кульминации в конце первого композиционного звена: «Не торопи развязки неизбежной!».

3) Функция, связанная с семантикой начала лирического сюжета и выявлением экспрессивно-семантической и композиционной доминанты текста.

Не говори: меня он, как и прежде любит... (Т, 1, 143)

Размер стихотворения ПМФ: Я65→ЯВ 4—6. Этот текст метрически отличен от предыдущих тем, что «переходящий размер» в нем — Я65. Начало 1 строфы варьирует это стопосочетание — Я64. Именно в первых двух ст и в 1 строфе в целом моделируется трагический эмоциональный комплекс предблоковской темы «Радости — Страдания», воплощаемой в последующих строфах.

Ограничимся этими наблюдениями. Для формулировки широких выводов потребуется анализ более обширного материала.

¹¹ Баевский В. С. Психологический параллелизм в поэтическом мирозерцании Некрасова. — В кн.: Н. А. Некрасов и его время: Межвузовский сб. Вып. III. Калининград, 1977, с. 57—58.

**ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ
В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ ПРОЗЫ А. П. ЧЕХОВА
НА РУБЕЖЕ XIX—XX вв.
(1898—1903 гг.)**

Поэтика художественного времени у А. Чехова обусловлена его концепцией мира и человека. Новые творческие проблемы, волнующие писателя в 1890—1900-е годы, вели к усложнению художественных средств в характеристике персонажей, к расширению жанровых границ рассказа. От эпизодов-миниатюр писатель переходит к изображению больших временных отрезков жизни. В связи с этим перед ним встают проблемы освещения биографического материала, временного фона событий и т. д. В рассказах конца 1890-х — начала 1900-х гг. внимание писателя все больше сосредоточивается на процессах духовного развития, когда переоценка социальных и нравственных основ жизни означала решительный пересмотр человеком своих убеждений и представлений, который знаменовался крутыми поворотами прежде всего его личной жизни. Внутренний мир людей оказался для писателя ареной острой психологической борьбы, и он стремится запечатлеть это кризисное, переломное состояние взглядов своих героев («По делам службы», «Случай из практики», «Архиерей» и др.). Немаловажную роль при этом играет своеобразный парадокс условности чеховского композиционного принципа — умение использовать будничную прозу бессобытийного существования для выявления сложных, исполненных драматизма процессов духовной жизни. Именно в этой связи особую нагрузку начинает выполнять художественное время. В рассказах А. П. Чехова последних лет оно становится одной из важных жанрообразующих категорий, выступая при этом в самых разных своих проявлениях.

В рассказе «Ионыч» категория художественного времени связана с показом деградации внутреннего сознания доктора Старцева. Здесь четко вычленяются четыре основных потока времени: время реальное (смена лет), психологическое время среды, окружающей героя, время изменяющегося духовного мира персонажа и, наконец, читательское время, которое соединяет в читательском восприятии всю «временную атмосферу» повествования. Как же происходит «реализация» этих аспектов в единую художественную систему? Основной ее принцип

заключается в том, что на разных временных этапах писатель сталкивает Старцева с одними и теми же (как правило, неизменными) фактами жизни, создавая контраст трех пластов — остановившегося, неизменного для жителей города С. времени, времени самого Ионыча и объективно подвижного времени читательского сознания, которого ни сам Старцев, ни жители города С. не ощущают, но в ходе которого читатель становится свидетелем тяжелой духовной драмы человека. А концентрическая структура рассказа (повтор одинаковых ситуаций через определенные промежутки времени: посещение дома Туркиных, встречи с Котиком) лишь усиливает основной идейный мотив повествования. И открывающие каждую главку пояснения-ремарки («прошло больше года», «прошло четыре года», «прошло еще несколько лет») создают тяжелое ощущение монотонности и отсутствия каких-либо перспектив. В подобном жанровом решении — подмеченная современниками и исследователями А. П. Чехова «сгущенность» повествования, как бы сжимающая романное время до новеллистического и позволяющая бытовое время из фона сделать сюжетообразующим. В рассказе «Ионыч» целые куски сюжетного времени «свертываются» в единичный эпизод. Вместе с тем читательское время формируется в значительной мере авторским сознанием, этими часто повторяющимися на лексическом уровне контрастами «еще» и «уже». В первой главе «своих лошадей у него еще не было», во второй — у него «уже была своя пара лошадей»; затем (4 гл.) у него «уже» была большая практика (а Вера Иосифовна «все еще лечилась от мигрени»). В четвертой главе Старцев видит перед собой не Котика, а «уже Екатерину Ивановну», которая ему «еще очень нравилась, но уже что-то мешало ему чувствовать, как прежде». А в конце рассказа он «еще больше пополнил», уже ходит откинув назад голову. (Подчеркнуто нами. — Н. О.). Все эти моменты, создавая особый ритм повествования, трансформируют традиционный принцип «жизнеописания», положенный в основу рассказа.

В рассказе «Душечка», тоже близком к «жизнеописанию», время вообще остановлено — как объективно (в читательском сознании), так и в сознании Ольги Семеновны. Принципы и жизненные критерии остаются неизменными, застывшими, хотя здесь Чехов предельно точно, даже хронологически навязчиво, определяет временные параметры. Какие это параметры? Великий пост (когда Кукин уезжает в Москву), вторник (когда его хоронят), потом еще два дня, затем три месяца, затем еще шесть лет жизни с Пустоваловым и т. д. Именно этими временными критериями измеряется жизнь Ольги Семеновны, и чем их больше, чем они навязчивее, тем более застывшим кажется нам время, тем острее этот образ бессобытийного времени запечатлевается в сознании читателя. М. М. Бахтин назвал это

время «обыденно-житейским»: «Это густое, липкое, ползущее пространство время...»¹. Стремительная в пределах повествования смена лет и дней качественно не влияет на строй жизни и образ мысли персонажей, их субъективное время здесь отсутствует совсем — признак абсолютной бездуховности бытия. Но приведенное выше высказывание М. Бахтина может быть отнесено не ко всем рассказам Чехова данного периода.

Новые творческие проблемы, вставшие перед писателем, неизменно вели к усложнению художественных средств характеристики героев. Все чаще на страницах его рассказов появляются герои, задумавшиеся о нравственных основах бытия, вступившие в острый внутренний конфликт с господствующими отношениями между людьми и своими собственными жизненными принципами. К ним относятся незаметный банковский служащий Дмитрий Гуров и Анна Сергеевна («Дама с собачкой»), Лиза Ляликова («Случай из практики») и молодой следователь Лужин («По делам службы»), и архиерей из одноименного рассказа. Причем, как справедливо отметил В. Катаев, «каждый раз писатель берет персонажей, по-своему «безнадежных», «закоренелых» в том или ином образе мыслей или поведения, а в конце ведет их к отказу от этого стереотипа»².

Своеобразную функцию в раскрытии этих глубинных процессов выполняет и художественное время, аспекты которого в этих произведениях значительно расширяются. Наиболее характерным для поэтики времени является здесь введение «субъективных времен» персонажей, когда герой начинает видеть и чувствовать, оценивать и осмысливать главные моменты своей жизни. В рассказе «Дама с собачкой» на небольшом пространстве повествования переплетаются и взаимодействуют два основных временных пласта. Один — это уже знакомое нам стремительно летящее время: на шестнадцати страницах перед читателем разворачивается почти вся сознательная жизнь Гурова — от студенчества до сорока лет, которая по-существу представляла двадцать лет томительного, пошлого, казавшегося вполне нормальным существования. Второй пласт — это минуты, мгновения новой, чистой, настоящей жизни. И писатель как бы «раздвигает» границы этого времени, расписывая его по минутам, детально воссоздавая жесты, интонацию, мимику, атмосферу жизни, природу... Это и «золотые полосы на воде», которые вдруг замечает Гуров, это и «печально висевшие длинные волосы» Анны Сергеевны, и «запах ее духов», и «теплые, вздрагивавшие ее плечи». Духовное перерождение людей заставляет их

¹ Бахтин М. М. Время и пространство в романе.— Вопросы литературы, 1974, № 3.

² Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации.— М.: Изд-во МГУ, 1979, с. 252.

по-новому осмыслить свое прошлое, настоящее и будущее. В рассказ широко вводятся ретроспекции (их, пожалуй, даже слишком много для столь короткого рассказа), которые позволяют сжать собственное время действия до нескольких дней и часов и, кроме того, спроецировать на «экран воспоминаний» время и пространство целой человеческой жизни с острым ощущением ее пустоты и бесполезности, «какой-то куцей, бескрылой чепухи», от которой «и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме»³. Время настоящее и ретроспективное преломляются друг в друге; и Гуров и Анна Сергеевна живут в этих двух временных пластах одновременно: в одном — общении с коллегами, обеды, приемы, обязанности добропорядочного супруга и отца семейства, в другом — мучительные поиски высокой духовности. Гуров внезапно вдруг ощущает, что «у него были две жизни: одна явная, которую видели и знали все... полная условной правды и условного обмана... и другая — протекавшая тайно..., но это самая настоящая, самая интересная жизнь...»⁴. Это «вдруг» часто встречается на страницах рассказа, по сути, тот же аспект «еще» и «уже», который мы отмечали в «Ионыче», но на совершенно другом смысловом уровне, своеобразии которого состоит в том, что автор ведет речь о человеке, внутренний мир которого связан с пробуждением его общественного сознания⁵. Этим определяется еще один пласт художественного времени, который из рассказа в рассказ набирает силу и, как справедливо отмечают чеховеды, наиболее ярко отражается в драматургии писателя. Речь идет об эмоциональном ощущении будущего, которое в «Даме с собачкой» передается изумительной финальной фразой: «И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь...»⁶.

Еще одна особенность поздней чеховской прозы, которая проявляется на самых различных уровнях, заключается в том, что расширение субъективного времени героев естественно приводит к усилению исповедальности чеховского повествования, а от нее — к углублению чеховского психологизма и философской проблематики. Поэтому в целом ряде рассказов этого периода время становится и общефилософской категорией (совершенно новый аспект чеховской прозы, ощутимый только в поздних рассказах), синонимом бытия. Так, Лужин («По делам службы») сталкивается с людьми из другого мира, другого времени; из другого времени появляется вдруг в жизни архие-

³ Чехов А. П. Полн. собр. художественных произведений: В 18-ти томах. — М.: Наука, 1977, т. X, с. 137.

⁴ Там же, с. 141.

⁵ Интересный анализ этого рассказа в лексико-стилистическом аспекте предлагает В. В. Катаев. См. указанную работу В. Катаева.

⁶ Чехов А. П. Полн. собр. художественных произведений, т. X, с. 143.

рея старуха-мать с рыженькой Катей (рассказ «Архиерей»). На разных временных уровнях писатель сталкивает своих героев с ними же самими, какими они были, могли бы быть или будут — и они в ужасе останавливаются перед своими «двойниками» и приходят к мысли, что «нет у них чего-то самого важного, о чем смутно мечталось когда-то, и в настоящем волнует все та же надежда на будущее, какая была и в детстве...»⁷. Рассказ «Архиерей» А. П. Чехов считал лучшим своим рассказом, в нем «запечатлен акт сознания человека, пришедшего на порог смерти, уясняющего для себя основные вопросы бытия...»⁸. Перебирая с благодарностью в памяти то немногое и неповторимо хорошее, что давала жизнь (отсюда вновь огромная роль ретроспекций в рассказе), он осознает, что это отпущено человеку лишь раз. Возвращаясь к интересующему нас аспекту художественного времени, отметим, что объективное время расписано до дней и даже до часов. Это дни перед пасхой и собственно пасха. В течение этих трех дней архиерей Петр несет службу, принимает посетителей... Перед нами — обычные «будни праздника» — таковы они из года в год. Жизнь человека (тем более священнослужителя) укладывается в своеобразное расписание, четкое и логичное, которое он не волен изменить. Но приезд матери и наступающая болезнь вносят в этот искусственный распорядок свои коррективы. Настоящее угнетает его, а прошлое выступает все яснее, и «теперь это прошлое представлялось живым, прекрасным, радостным, каким, вероятно, никогда не было...»⁹. Характерно, что если ретроспекции в «Даме с собачкой», например, были связаны с тяжким, пошлым и обманным в прошлой жизни героя, то здесь, наоборот, перелом в сознании происходит не в пользу настоящего или будущего, а в пользу яркого, эмоционального, живого прошлого. Если раньше он чувствовал себя «бодрым, деятельным, счастливым», то теперь он уже не мог видеть этих «жалких дешевых ставен, низких потолков», не мог чувствовать этого «тяжкого монастырского запаха». На шестнадцати страницах рассказа прошла вся жизнь человека, и только самый последний ее день «был длинный, невероятно длинный, потом наступила и долго-долго проходила ночь...»¹⁰.

Своеобразен финал рассказа, представляющий описание пасхи — яркой, шумной, праздничной, — заключающий философскую мысль о постоянстве вечного круговорота жизни, «где все было весело, все благополучно — точно так же, как было в прошлом году, как будет, по всей вероятности, и в будущем»¹¹.

⁷ Чехов А. П. Полн. собр. художественных произведений, т. X, с. 195.

⁸ Катаев В. Б. Указ. работа, с. 279.

⁹ Чехов А. П. Полн. собр. художественных произведений, т. X, с. 195.

¹⁰ Там же, с. 200.

¹¹ Там же, с. 201.

Некоторые исследователи полагают, что рассказ «Архиерей» завершается радостным, светлым аккордом¹². Трудно согласиться с подобной трактовкой финала, да и материал рассказа не доказывает эту мысль. В приведенных строках финала время как бы замыкается в себе, возвращается к началу: вечный распорядок бытия неизменен. Очень похожую фразу мы встречаем в «Невесте»: Наде перед свадьбой «почему-то казалось, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца». В рассказе фраза эта абсолютно контрастна его финалу, когда героиня уже «рисовалась жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще не ясная, полная тайн, увлекала и манила ее»¹³.

В рамках статьи, разумеется, невозможно охватить все аспекты художественного воплощения поэтики времени в поздней прозе А. П. Чехова. Однако, как представляется, эту проблему необходимо рассматривать также и на стилевом уровне, проанализировав взаимосвязь стилеобразующих факторов и поэтики хронотопа. Кроме того, вести исследование следует на широком типологическом уровне, привлекая реалистическую прозу рубежа XIX—XX веков, в которой художественное время является одной из основополагающих категорий, участвующих в жанрообразовании и формировании творческого метода писателей.

¹² Такое мнение, в частности, высказывает Г. П. Бердников в книге: А. П. Чехов. Идеи и творческие искания.—Л.: Наука, 1970.

¹³ Чехов А. П. Поли. собр. художественных произведений, т. X, с. 220. Интересный анализ временной структуры рассказа «Невеста» приводит М. Семанова. См. ее ст. «Работа А. П. Чехова над рассказом «Невеста». — В кн.: Пути анализа литературного произведения. М.: Просвещение, 1981.

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ЧЕХОВСКОЙ ПОЭТИКИ В СТРУКТУРЕ ПЬЕСЫ М. ГОРЬКОГО «НА ДНЕ»

В литературоведении накоплен богатый опыт изучения драмы М. Горького «На дне»¹. И тем не менее приходится заметить, что большая часть этих разборов совершенно игнорирует тот факт, что в истории русской драмы уже был А. П. Чехов, который приучил нас читать драматические произведения несколько иначе, чем это было принято у предшествующих драматургов. В дочеховской драматургии конфликт вырастал из столкновений героев, у Чехова подобные столкновения — «случай, не более», главный конфликт в чеховских пьесах рождается при взаимодействии героев с самой жизнью², а потому основной смысл произведений надо искать не в словах действующих лиц, а в том, что скрыто под словами, в подтексте, общение героев становится глухим, они слушают друг друга и не слышат, думают, что говорят об одном, а на самом деле речь идет о разных вещах. Поэтому главное умение, которым должны обладать читатели, обращающиеся к изучению драматургии Чехова, — это умение видеть авторскую позицию, авторский угол зрения, который, как правило, никогда не совпадает с позицией его героев³, во всех компонентах художественного произведения — композиционных, стилистических, фонических и прочих. Без этого Чехова понять невозможно.

Горький в период написания пьесы «На дне» находился под серьезным воздействием поэтики Чехова. Следы этого воздействия легко уловимы как в частных подробностях, так и в общей структуре горьковской пьесы. Но в горьковедении

¹ Юзовский И. И. «На дне» Горького. — М.: Художественная литература, 1968; Бялик Б. Горький — драматург. — М., 1977; Славина И. С. «На дне» М. Горького. — Л., 1961; Вопросы горьковедения: Межвузовский сб. — Горький, 1977; Гачев Г. Что есть истина? — Театр, 1966, № 12, и др.

² Об этом неоднократно писали многие исследователи А. П. Чехова: А. П. Скафтымов, З. С. Паперный, В. Я. Лакшин, А. П. Чудаков, Т. К. Шах-Азизова, В. Е. Хализев и др.

³ Эта проблема обстоятельно разработана в монографии В. Б. Катаева «Проза Чехова: проблемы интерпретации». — М.: Изд-во МГУ, 1979.

утвердилась традиция такого прочтения драмы «На дне», когда сущность идеи произведения видят не в движении самой пьесы, а в спорах героев.

Действительно, в горьковской драме герои, в отличие от чеховских, очень хорошо слышат друг друга, они спорят, и часто ожесточенно, каждый пытается доказать свою правду, свое понимание жизни, более того, в пьесе отчетливо видно, что слова действующих лиц для самого Горького — значимы. Это и вызывает соблазн принять идеи спора за выражение идеи всего произведения. И тогда выразителем истинного гуманизма, хотя только словесного, объявляется Сатин, которого принято считать чуть ли не рупором авторского взгляда на жизнь. При этом ссылаются на указание самого автора, которое он дал в одном из интервью.

Но природа горьковской драмы не так проста. Точно определил ее своеобразие в свое время И. И. Юзовский, который писал о гармоническом сочетании в пьесе двух начал — «философского и житейского»: «Философский план находит поддержку в житейском, а этот последний естественно и свободно несет груз философского сюжета»⁴.

Правда, в интересном и содержательном разборе пьесы «На дне» исследователь свое внимание главным образом сосредоточил на отдельных образах, философской платформе каждого из действующих лиц и не показал, как органически происходит взаимодействие двух названных планов в живой ткани произведения.

Обнаружить подобное взаимодействие можно только тогда, когда мы пойдем строго за текстом, будем не извлекать схему идеи, а следить за тем, как она вырастает из самого текста. Это должно вернуть нас к тому опыту чтения, который сложился при знакомстве с Чеховым.

Целесообразнее всего обратиться к анализу II акта драмы, в структуре которого с наибольшей отчетливостью обозначилось влияние Чехова. В свое время Антон Павлович критиковал Горького за то, что он новое содержание облекает в старую, обветшавшую форму (речь шла о первой горьковской пьесе «Мещане»).

Познакомившись в рукописи с новой пьесой «На дне», Чехов особенно хвалил II акт. Он писал Горькому: «Второй акт очень хорош, это самый лучший, самый сильный, и я, когда читал его, особенно конец, то чуть не подпрыгивал от удовольствия»⁵.

Для чеховской поэтики характерна контрапунктность, столк-

⁴ Юзовский И. И. М. Горький и его драматургия.— М.: Искусство, 1959, с. 592.

⁵ Горький и Чехов: Сб. материалов.— М., 1951, с. 110—111.

новение двух мотивов, которые расположены, как говорят музыканты, по принципу «противоположения»⁶.

Контрапунктность — свойство не только прозы, но и драматургии Чехова. Вот почему многие современники воспринимали чеховские пьесы как симфонии. Горький не пользовался этим приемом так целеустремленно и последовательно, как Чехов, и тем не менее попытка идти в этом направлении за Чеховым у него была.

Уже первая авторская ремарка, с которой начинается пьеса «На дне», несет в себе некое «противочувствование», по выражению Л. С. Выготского. С одной стороны, «Начало весны. Утро», «Свет — от зрителя сверху вниз», из квадрата маленького оконца; пробивающийся через него солнечный луч. Этот свет как напоминание о возможности другого мира, полного солнца, непохожего на тот, в котором живут ночлежники: они могут о нем лишь мечтать. Одно из первых названий пьесы — «Без солнца». Горький так определил свой замысел драмы: «Мне хочется написать хорошо, хочется написать с радостью. Мне хочется солнышка пустить на сцену, веселого солнышка, русского такого, не очень яркого, но любящего все, все обнимающего. Кабы удалось!»⁷. Тема солнца пройдет через всю пьесу, а развитие ее намечено в первой ремарке. Но с другой стороны, «подвал, похожий на пещеру», с каменными сводами, готовыми раздавить человека. Слово «пещера» рождает определенную ассоциацию читателя: в пещере живут звери, здесь — люди, которые стали похожи на зверей. Поэтому в той же ремарке Горький пишет: «Сатин рычит», а одна из первых реплика: «Ты чего хрюкаешь?».

Звучит перебранка между обитателями ночлежки. Разрозненные и как будто не связанные между собой реплики передают атмосферу разобщенности и отчужденности людей друг от друга. Каждый занят своим делом, своими заботами и не в состоянии понять другого. Проблема глухого общения становилась всегда предметом пристального внимания и изображения Чехова: «все чудесные, превосходные люди, независимо друг от друга»⁸. Горький эту тему подробно разрабатывает в начале пьесы, в последующих актах процесс общения людей будет иным.

Всё начало I действия пьесы «На дне» построено на контрасте должного и сущего: утро должно нести бодрость, радость, а здесь, в ночлежке, оно — повод для раздражения, про-

⁶ Проблема музыкальности чеховской прозы разрабатывалась в книге исследователя Н. М. Фортунатова «Пути исканий». — М.: Советский писатель, 1974.

⁷ Горький М. Поли. собр. соч.: В 30-ти т. — М.: Госиздат, 1950, т. 28, с. 147—148. (Текст пьесы цитируется по этому изданию).

⁸ Горький и Чехов, с. 98.

должения сонной одури, когда не хочется просыпаться, потому что «ждать нечего»: «такое житье, что как по-утру встал, так и за вытье».

Многие исследователи (Бялик, Славина и др.), анализируя начальную сцену, связывают ее с общественно-политическим характером пьесы, объясняют причину раздраженности людей «свинцовыми мерзостями» жизни, где поруган человек. Но причину раздраженности вряд ли следует искать только в этом. Сам Горький указывал на ту внутреннюю связь, которая существовала между его пьесой «На дне» и поэмой «Человек», где он пропел восторженный гимн Человеку и его бессмертной Мысли. Алексей Максимович писал: «...В моем произведении под названием «Человек»... воплощена и развита главная мысль «На дне». В поэме «Человек» я стремлюсь показать независимость человеческого разума...»⁹.

Таким образом, пьеса Горького о том, как пробуждается человеческая Мысль. Раздраженность героев связана не только и не столько с невыносимыми условиями жизни (хотя эта тема безусловно присутствует, но она находится на периферии авторского внимания), а с тем, что однообразная, тусклая жизнь не дает пищи для работы Мысли. Потому-то Сатин и произносит необычные слова: «сикамбр, трансцендентальный, макробиотика», смысл которых он давно забыл, но самой необычностью звучания которых герой отгалкивается от скучной повседневности: «Надоели мне, брат, все человеческие слова... все наши слова надоели! Каждое из них слышал я... наверное, тысячу раз...».

Напоминает эта реплика Сатина астровскую «жару в Африке».

Похожи ли ночлежники Горького, изображенные в пьесе, на тех реальных «хитрованцев», с которыми мы познакомились в очерках «О Москве и москвичах» современника Горького В. Гиляровского? Сопоставляя документальные зарисовки Гиляровского с пьесой «На дне», невольно замечаешь разительное отличие, драматург сознательно отступает от жизненного правдоподобия. Во-первых, в драме ночлежники упорно говорят о некоем равенстве, которое, якобы, существует для всех обитателей дна, но в реальной жизни равенства даже среди ночлежников не было, там тоже существовала своеобразная иерархия, являющаяся зеркальным отражением сословной лестницы «наверху», вот почему люди таких разных социальных положений (барон, служащий, крючник, слесарь и т. д.) не могли оказаться в одной ночлежке. Главное же отличие состоит в том, что реальные ночлежники, изображенные Гиляровским,

⁹ Архив Горького. Переписка А. М. Горького с зарубежными писателями.— М.: Изд-во АН СССР, 1960, т. VIII, с. 23.

не в состоянии были подняться до осознания всего трагизма своего положения, у них отсутствовало чувство собственного достоинства, так поражающее в горьковских героях, возвыситься до размышлений о жизни, о человеке, которые постоянно звучат со страниц горьковской пьесы, они вряд ли способны. Есть свидетельство: когда Горький читал свою пьесу реальным ночлежникам, они плакали и говорили, что они хуже.

Зачем понадобилось Горькому отступление от жизненного правдоподобия? Вероятно, это было обусловлено замыслом пьесы.

Жанр пьесы «На дне» — философская драма. В условиях кануна первой русской революции это имело принципиальное значение. Прежде чем произойдет любая реальная революция, она должна произойти в умах людей. Вот почему всегда в предреволюционной обстановке так обостряется интерес к общефилософским, мировоззренческим проблемам, они становятся предметом ожесточенных споров, наполняются животрепещущим, практическим смыслом. Горькому нужно было столкнуть разные точки зрения на жизнь, ее смысл, на человека, на правду людей разных социальных принадлежностей, исповедующих разные мирозерцания, разные философии. Мог ли возникнуть подобный спор в другой обстановке? Нет. Именно в ситуации «дна», когда «все равны и один голый человек остался», может возникнуть подобный спор. Ситуация «дна» интересна еще и потому, что все действующие лица, хотя и порвали с той средой, из которой вышли, но представления о жизни, независимо от собственной воли, сохранили прежними, сложившимися в их прошлой жизни.

Начало пьесы — своеобразная экспозиция, передающая ощущение жизни, движущейся по замкнутому кругу в какой-то дурной бесконечности, вне времени и пространства, мысль людей кружится вокруг одних и тех же тем и перипетий, не получая развития. Для развития Мысли нужен толчок извне, сами ночлежники на Мысль не способны. Таким толчком для всех обитателей ночлежки становится приход Луки. Сцена прихода Луки — завязка всей пьесы. Лука начинает задавать всем вопросы, и люди, привыкшие жить механически, вдруг точно просыпаются, начинают задумываться, меняется их внутреннее состояние, появляется потребность многое осмыслить.

И вот II действие. Обстановка та же. Но вечер, темнота, только две лампы освещают людей, сидящих на нарах группами. Время сна, но они бодрствуют. Этому можно было бы дать чисто реалистическое объяснение: речь идет о ворах, шулерах — у них ночной образ жизни. Но в контексте всей пьесы напрашивается иное объяснение — люди проснулись, задумались, настроение и ритм II акта совсем другие, хотя поначалу кажется, что все осталось прежним (снова сцена поделена на

несколько частей, снова звучат перебивающие друг друга голоса, как будто мало связанные между собой). Но звучит песня, она объединяет эти разрозненные группы воедино, все ночлежники, так не похожие друг на друга,— люди одной судьбы. В песне получает дальнейшее развитие образ солнца, обозначенный как намек в I действии. Дан образ солнца в движении (солнце всходит и заходит) и контрастно оттеняет другой — образ тюрьмы, где все неподвижно и однообразно — темно. Песня помогает проникнуть во внутреннее состояние героев, понять их сокровенные чаяния. Они ощущают себя каторжанами, сидящими в тюрьме, а им хочется воли и солнца, в подвале-пещере они обречены на неподвижность, а они жаждут движения.

Угадав стремление ночлежников, начинает свои деяния Лука. Первый, к кому он обращается с советом,— Актер. Актер жалуется старику на то, что утратил веру в себя, оказался слабым, а потому погиб. И Лука предлагает ему начать новую жизнь.

Интерпретируя эту сцену, большинство исследователей всегда обращают внимание на 1-ую часть диалога, где речь идет о лечебницах. Слова Луки толкуются как пример лжи во спасение. Но из поля зрения исследователей исчезает вторая часть диалога, в которой поднимается одна из важнейших проблем литературы: человек и среда. Зависит ли человек фатально от обстоятельств, условий жизни, среды? Или он может победить судьбу, распорядиться ею по своему усмотрению, своей воле, какова мера возможностей этой воли? Лука отвечает на все эти вопросы предельно ясно: «человек все может... лишь бы захотел».

Таким образом, в разговоре с Актером речь идет не столько о призрачной вере в лечебницы, сколько о реальной вере человека в самого себя. Очевидно: негативная однозначная оценка слов Луки в данной коллизии не годится.

Актер — человек легко возбудимый, он мгновенно откликается на то, что говорит Лука, хотя вслед за этим и наступает минута сомнения (Горький в ремарке отмечает: «вдруг как бы проснувшись»), но в нем так сильна жажда иной жизни, он хочет верить и верит каждому слову Луки. Увидев впереди цель, Актер воскресает душой, перестает пить, копит деньги на путешествие.

Единственный раз Лука откровенно лжет безнадежно больной Анне, которой сулит покой и тишину на небе. И результат получает обратный тому, на который рассчитывает,— Анне вдруг захотелось жить на земле, даже в мучениях.

Если Актер и Анна верят каждому слову Луки, то Васьяк Пепел — человек иной, он «голому слову» не поверит. В нем тоже есть страстная потребность жизни другой, честной, в которой «можно было бы себя уважать». Но поверил он в «золо-

тую страну Сибирь» только тогда, когда Лука спас его от возможного убийста Костылева. Доброе дело убедило Пепла.

И именно в тот момент, когда Пепел начинает верить Луке, Горький вводит сцену смерти Анны, которая как будто не связана с предыдущим разговором Пепла и Луки, но глубинная связь обнаруживается довольно отчетливо. Смерть Анны — предвестие будущей судьбы Пепла — она напоминает ему об опасности иллюзий.

Стыковой монтаж внешне несоотносимых реплик, целых сцен — один из распространеннейших чеховских композиционных приемов создания подтекста. В данном случае Горький — прямой ученик Чехова.

Мотив смерти будет повторен во II акте несколько раз. Актер поверит Луке, вспомнит любимые стихи — и снова возникнет разговор о смерти Анны. Мотив смерти снова поставит под сомнение надежды Актера.

Так возникает в пьесе взаимодействие двух начал: мечты, веры, с одной стороны, жизни, с другой. Мечты героев каждый раз будут разбиваться от столкновения с грубой действительностью, враждебной человеку. Конфликт мечты и действительности составляет главный стержень горьковской пьесы, он становится тем стимулом, который подталкивает людей к раздумьям о самых важных вопросах бытия: о смысле жизни, о роли и значении человека на земле, о правде. Так возникает в пьесе спор, в котором каждый занимает свою позицию, и обнаруживается вдруг парадоксальное обстоятельство: ночлежники, сами того не осознавая, начинают излагать в популярной форме сущность самых распространенных философских концепций того времени.

Глядя на умершую Анну, Наташа спрашивает: «Зачем жил человек?». Бубнов на этот вопрос отвечает: «Все так: родятся, проживут, умирают... Чего жалеть?».

Жизнь представляется Бубнову бессмысленной, сплошным круговоротом, в котором человек — мельчайшая частица стихийных сил. Управлять жизнью нельзя. Лучше ничего не делать, а принимать все, как есть. Философия Бубнова — это философия фатальной безнадежности, лишаящая человека мечты, веры в себя, в людей. Человек, исповедующий подобную философию, пессимист, с иронией и насмешкой относящийся к тем, кто во что-либо верит (не случайно Пепел называет Бубнова «вороном», он каркает и накликает только беду).

Но такие люди еще и циники: им нравится доказывать, что все в жизни скверно. Раз ничего изменить нельзя — стоит ли стараться. Другой горьковский персонаж, Уж, утверждал: «Все в землю ляжем, все прахом будет», независимо от того, как прожил свою жизнь — летая или ползая. А лучше ползая, потому что в ущелье «тепло и сыро», удобно; летая, можно уши-

биться. Получается, что Уж и Бубнов придерживаются одной и той же жизненной философии, которая нашла свое теоретическое воплощение в учении Шопенгауэра.

Вслед за тирадой Бубнова, как будто вне связи с ней, звучат реплики персонажей: «Надо вон тащить!.. Здесь мертвым нельзя»; «Ты думаешь — дух пойдет? От нее духа не будет! она вся еще живая высохла...».

Снова Горький использует в данной сцене композиционный прием стыкового монтажа: поведение Татарина и Кривоного Зоба — практическое воплощение жизненной философии Бубнова.

Прозаический, циничный разговор об умершем человеке рождает протест Наташи: «Господи! Хоть бы пожалели... Хотел бы кто слово сказал какое-нибудь».

Речь, конечно, в данном случае идет не о «каком-нибудь» слове, а о «Слове», достойном Человека.

На что Лука замечает: «...мертвых жалеть? Эх, милая! Живых — не жалеем... сами себя пожалеть не можем... где тут!»

В горьковедении утвердилась традиция говорить о жалости Луки с отрицательным оттенком: жалость, де, оскорбляет, жалость связана с неверием в человека и его возможности.

Но в контексте данной сцены слово «жалость» синонимично понятию «нормальные человеческие отношения», которые должны быть, но которых нет. Именно Лука в пьесе первый заговорил об уважении к Человеку, о ценности Человека, о противоречивости отношений, когда человек человека должен опасаться. И снова мы должны с Лукой согласиться.

Заканчивается акт диалогом Сатина и Актера. Сатин не приемлет призрачной веры, фата-морганы, но пока не видит выхода, и от ощущения беспомощности рождается крик отчаяния, но и протеста, вызова жизни: «Мертвецы не слышат».

О каких мертвецах говорит Сатин? Об Анне или живых мертвецах ночлежки? Ответа на этот вопрос во II акте пока нет.

Этой высокой нотой и завершается II действие, ритм его убыстряется к концу, становится энергичным. Растет внутренний протест ночлежников против бесчеловечности жизни, ее неподвижности. В темноте подвала разгорается огонь человеческой Мысли.

Итак, текстуально анализируя II акт пьесы «На дне», мы попытались выявить некоторые структурные элементы, которые были характерны для чеховской поэтики и нашли свое дальнейшее развитие и применение в философской драме Горького

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА А. БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

Творчество А. Белого (Б. Н. Бугаева) в последние годы все чаще привлекает внимание читателей, философов, литературоведов. И это закономерно, так как его поэзия и проза, литературоведческие и теоретические работы, философские и эстетические взгляды, отличаясь исключительной оригинальностью, несли на себе мету времени, воплотили многие особенности искусства рубежа веков. Не случайно о влиянии его творчества на литературу XX века писали не только советские, но и зарубежные поэты, писатели, критики. И тем не менее уровень изученности творческого наследия А. Белого пока очень неглубок. Даже самый изученный его роман «Петербург» таит в себе много загадок и вопросов. Одним из них является вопрос о жанровой принадлежности романа. Так, А. Мясников утверждает: «Создавая роман о современности, он (А. Белый.— Н. Ш.) ставил и по-своему решал важные социальные проблемы. И в этом смысле «Петербург» — прежде всего социально-политический роман»¹. Как социально-политический роман о революции 1905 года трактовали «Петербург» и И. Машниц-Веров², и В. Орлов³. П. Антокольский считал, что «Петербург» А. Белого для своего времени роман исторический»⁴. Это мнение разделяет и А. Л. Григорьев⁵. Наконец, Л. Долгополов убежден: «Роман этот по жанру своему есть трагедия, повествующая о нарушении всяческого равновесия в мире»⁶. Каждое из этих утверждений в какой-то степени правомерно, так как является результатом анализа романа в том или ином аспекте. Но при этом каждое из них не исчерпывает всей полноты содержания романа. Ведь не случайно А. Белый настоятельно

¹ Мясников А. С. Андрей Белый и его роман «Петербург». — В кн.: Белый А. Петербург. М., 1979, с. 4.

² Машниц-Веров И. Русский символизм и путь Александра Блока. — Куйбышев, 1969.

³ Орлов В. Поэт и город: Александр Блок и Петербург. — Л., 1980.

⁴ Антокольский П. «Петербург» Андрея Белого: Послесловие. — В кн.: Белый А. Петербург. М., 1979, с. 33.

⁵ Григорьев А. Л. Символизм. — В кн.: История русской литературы: В 4-х т. Л., 1983, т. 4, с. 454.

⁶ Долгополов Л. На рубеже веков. — Л., 1977, с. 212.

отвергал всяческие попытки прочесть его роман как семейно-бытовой или социально-политический. Уже после публикации первых пяти глав романа, в декабре 1913 года, он писал Иванову-Разумнику: «...в замысле моем виделись мне черты, абсолютно несоизмеримые с бытом, с революцией и т. д. Революция, быт, 1905 год и т. д. вступили в фабулу случайно, невольно, вернее не революция (ее не касаюсь я), а провокация...»⁷.

Что же лежало в основе замысла писателя? Главной темой своего творчества А. Белый считал тему столкновения личности и миропорядка: «...не «Петербург» или «Москва», — не Россия, а «М И Р» предо мною стоит: и в нем «Я» человека, переживающего катастрофу сознания, ...предо мной — столкновение «М И Р А» и «Я» (разрядка автора. — *Н. Ш.*)⁸. То есть с самого начала роман мыслился автором как произведение философское. Этот грандиозный замысел потребовал от автора разработки совершенно оригинальной структуры романа. Еще в 1906 году он писал матери: «Пред моим взором теперь созревает план будущих больших литературных работ, которые создадут совсем новую форму литературы» (разрядка автора. — *Н. Ш.*)⁹. Ориентиром для создания «новой формы литературы» служило для А. Белого искусство эпохи Возрождения и античности. Пытаясь воскресить каноны поэтики древнегреческой литературы, А. Белый, по замечанию Э. И. Чистяковой, «в своей прозе... стремился осуществить синэстетизм, подчеркивая архитектурность, красочность, звуковую инструментовку прозаической строки»¹⁰. Именно к синтезу, к полному взаимопроникновению идеи (понятия) и чувства, мысли и образа, формы и содержания стремился А. Белый. «Главное задание в написании, — считал он, — чтобы звук, краска, образ, сюжет, тенденция сюжета пронизали друг друга до полной имманентности, чтобы звук и краска вскричали смыслом, чтобы тенденция была звучна и красочна»¹¹. Стремлением к «полной имманентности» и объясняются многие структурные особенности романа: его композиция, своеобразие фабульных ходов, сюжета. Композиция «Петербурга» близка к построению музыкального произведения. К такому принципу построения прозаического произведения А. Белый впервые обратился еще в начале 900-х годов, при создании своих знаменитых «Симфоний». Здесь есть главная тема и вариации ее, здесь движущей силой сюжета

⁷ Из писем А. Белого. — В кн.: Белый А. Петербург. М., 1981, с. 515.

⁸ Из «Дневника писателя» А. Белого. — В кн.: Белый А. Петербург. М., 1981, с. 504.

⁹ Цит. по ст.: Долгополов Л. Незведанный материк (Заметки об Андрее Белом). — Вопросы литературы, 1982, № 3, с. 113.

¹⁰ Чистякова Э. И. О символизме Андрея Белого. — Вестник МГУ, 1978, № 3, с. 45.

¹¹ Там же.

являются не столько события, сколько развитие целой системы образов-лейтмотивов, рефренов, символов. Это и определило многослойность структуры романа, где каждый образ (мотив) живет в нескольких содержательных пластах и выступает, как всякий символистский образ, носителем многих смыслов. Так, очень многозначным является образ Петербурга, который живет одновременно в нескольких пространственно-временных измерениях. Это и условно-реальный город, который «оказывается на картах» и воплощает в себе социально-политические противоречия России «ядовитого октября» 1905 года. Смысловым символом этого города станет лейтмотив «революции — эволюции», а музыкальным рефреном — зловещая неотвязная нота на «у». «УУУУ-УУУУ-УУУ: так звучало в пространстве». Но образ Петербурга — это и символ исторического пути России, поэтому он воплощает авторскую концепцию истории как «мирового круговорота» и его отношение к проблеме Востока и Запада («монгольское дело»). Наконец, Петербург воспринимается как часть мироздания, обитателями которого ощущают себя герои: «Петербург: четвертое измерение, не отмеченное на картах, отмеченное лишь точкою; точка же — место касания плоскости бытия к шаровой поверхности громадного астрального космоса...». Так выстраивается пространственная модель романа: дом — город — Россия — Мир, которой соответствует временной ряд: человеческая жизнь — история — вечность. Но все это — слагаемые авторского представления о современном ему мире, который рождает закрепленное в лейтмотивах ощущение «хаоса», «провокации», «бездны». Этот мир не только чужд, но и враждебен человеку — мысль, которая тоже пройдет через весь роман и свое законченное выражение получит в метафористическом рефрене — «Я — гублю: без возврата!». Так же в нескольких измерениях может развиваться в романе та или иная авторская идея, выступая то как философско-историческое кредо автора, то как структурообразующий элемент, то как средство психологической характеристики героя. Примером этому может служить идея раздвоенности, проникающая весь роман. Раздвоенность осмысливается автором как историческая трагедия России: «С той чреватой норы как примчался сюда металлический Всадник, как бросил коня на финляндский гранит — надвое разделилась Россия; надвое разделились и судьбы отечества; надвое разделилась, страдая и плача, до последнего часа, Россия». Петербург также разделен на две враждебные друг другу части: заселенным бедняками Островам угрожает город «бесконечно бегущих проспектов и каменных великанов». Но раздвоенность становится и стилем жизни и быта обитателей города: в доме Аблеуховых рядом с европейским, геометрически правильным кабинетом отца находится комната сына, которая «пестреет, как... как бу-

харский халат». Наконец, раздвоенность стала, по мысли А. Белого, и одной из главных черт психологии русских людей: «Будь Сергей Сергеевич Лихутин или Николай Аполлонович действительными единствами, а не двойцами, троицность была бы... Но не было единого Аблеухова». Именно утрата цельности мироощущения является одной из главных причин «катастрофы сознания» современного человека. Позднее сам А. Белый уточнит: «Тема лихого «монгола» проходит в воздухе: и Аполлон Аполлонович и Николай Аполлонович — монгольского рода; «монгол», одержавший Аблеухова, ...появляется перед ним в бредовом сновиденье и он сознает, что «монгол» — его кровь; ощущает туранца в себе, ощущает арийство свое оболочкою, домино»¹².

Многомерность идеи, образа, мотива, детали несет на себе, пожалуй, бóльшую содержательную нагрузку, чем развитие фабульных ходов. Это тем более очевидно, что в романе явно ослаблено значение фабулы. Не случайно одни исследователи считали, что «в центре фабульного движения романа — семейная драма в доме сенатора Аблеухова»¹³, другие же главную линию романа видели в истории покушения на сенатора (И. Машбиц-Веров). Фабульные линии, как темы-мелодии в музыкальном произведении, постоянно пересекаются, перебивают друг друга, неожиданно прерываются («Вдруг —... Но о вдруг мы — впоследствии»). Но, как в музыке, в романе есть основной тон, который объединяет всю эту сложную конструкцию — это авторская ирония, распространяемая на всех героев романа, на Петербург, на весь современный мир. А. Белый, что называется «отпел» XIX век, но в его романе не столько отреквенема, сколько отскерцо. Поэтому-то, как замечает А. В. Лавров, «...в «Петербург» властвует стихия пародии и шаржа, трагические коллизии претворяются в фарс, серьезные помыслы приводят к шутовским последствиям, подчеркивается «иллюзионизм всех жизненных явлений»¹⁴. Именно это мешает воспринимать «Петербург» как «роман-трагедию». Против такого определения свидетельствует и то, что в основе романа лежит не трагическая концепция жизни вообще, а трагичность современной жизни, исход которой, по мысли А. Белого, предопределен: «...будет, будет — Цусима! Будет — новая Калка! ...Куликово Поле, я жду тебя!». Однако грядущие исторические катаклизмы автор воспринимает как путь к новой жизни,

¹² Из воспоминаний А. Белого «Начало века». — В кн.: Белый А. Петербург. М., 1981, с. 505.

¹³ Михайловский Б. В. О романе А. Белого «Петербург». — В кн.: Михайловский Б. В. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969, с. 449.

¹⁴ Лавров А. В. Андрей Белый. — В кн.: История русской литературы: В 4-х т. Л., 1983, т. 4, с. 568.

к новому миропорядку: «Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей... Встань, о, Солнце!». Безусловно, выход, который находит А. Белый,— социальная утопия. Это подтвердили и его более поздние высказывания: «...социальная революция («красное домино») превращается в бунт реакции, если духовного сдвига сознания нет; в результате же — статика нумерованного Проспекта на вековечные времена в социальном сознании; и — развязывание «диких страстей» в индивидуальном сознании»¹⁵ (разрядка автора.— Н. Ш.). Фабульно эта мысль в романе воплощена через приход Николая Аблеухова к философии украинского философа-просветителя Григория Сковороды. То есть можно говорить об утопии, но не о трагизме исторической концепции автора. Следует обратить внимание и на то, что в «Петербурге» А. Белый использует множество внешних приемов разных жанровых структур. Так, в композиции романа множество элементов детективных жанров (заговоры, тайны, случайности, стечения обстоятельств, нагнетение драматизма), фабульные ходы семейно-бытового романа (любвные треугольники, ревность, ссоры, примирения и т. д.), приемы сатирических произведений (пародирование известных литературных произведений, шаржирование, карикатуры на современников). Столь же непривычным в рамках одного произведения выглядит конгломерат художественных средств, используемых для обрисовки характеров. В романе можно без труда найти все средства психологического анализа, но здесь же — авторская ирония, сарказм, абсурд, система «кривых зеркал», «снижение типа».

Наконец, еще одна особенность, сразу обратившая на себя внимание читателей и критики,— качественно новый тип прозы, которой был написан роман,— ритмическая «поэзия-проза», как называл ее автор. Впервые А. Белый использовал ее при создании своих «Симфоний», затем в романе «Серебряный голубь». Но там «поэзия-проза» выступала только как формальный прием, внешняя оболочка. Здесь же она становится одним из слагаемых цельности произведения, так как является важнейшим средством выразительности, помогающим автору создать «музыку эпохи», индивидуализировать характеры героев. Итак, по содержанию «Петербург» является произведением философским, по форме — более всего тяготеет к жанру романа-поэмы, построенному по принципу симфонии.

¹⁵ Из воспоминаний А. Белого «Начало века». — В кн.: Белый А. Петербург. М., 1981, с. 505.

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ
В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ»
 (к проблеме изучения жанра и композиции произведения)

Хронологические рамки романа М. А. Булгакова «Белая гвардия» охватывают период с середины декабря 1918 г. по 3 февраля 1919 г. (точнее, по ночь на третье число). При этом в текст вклиниваются описания более ранних событий (например, избрания гетмана). Какие же вехи обусловили выделение именно этого отрезка времени?

14 декабря 1918 г. петлюровцы взяли Киев¹. Но Булгаков подчеркнуто начинает отсчет не с прихода петлюровцев, а с ожидания предстоящего рождества. Роман заканчивается изгнанием петлюровцев из Киева в ночь на 3-е февраля 1919 г., по событие это произошло только 5-го февраля². Булгаков, на наш взгляд, сознательно изменил дату. Это подтверждается тем, что в отрывке из романа «Алый мах» те же события происходят в ночь на 3-е февраля, а в более позднем рассказе «Я убил» в ночь с 1-го на 2-е февраля³.

По церковному календарю 2-е февраля — сретение: в этот день младенец Иисус был представлен богу, т. е. состоялась встреча. Отметим, что сретение происходит на 40-й день после рождества, так как именно этот срок необходим для очищения Марии⁴. Немаловажно, что на последних страницах «Белой гвардии» и в рассказе «Я убил» происходит встреча с большевиками (в романе с красноармейцем встречается Жилин, а в рассказе на большевников наталкивается убегающий от петлюровцев доктор Яшвин). Таким образом, вторая дата тоже несет глубокую идейно-художественную нагрузку. Две системы отсчета (историческая и сакральная) существуют в романе

¹ См. об этом: Горелик С. Эпизоды в истории украинской революции.— Красная летопись, 1922, № 5, с. 35.

² См.: Супруненко Н. И. Очерки истории гражданской войны и иностранной военной интервенции на Украине.— М.: Наука, 1966, с. 127.

³ Булгаков М. В ночь на 3-е число (из романа «Алый мах»).— Аврора, 1981, № 2, с. 136—149; Его же. Я убил.— Неделя, 1972, № 14, с. 6—7.

⁴ См.: Алмазов С. Ф., Питерский П. Я. Праздники православной церкви.— М.: Госполитиздат, 1962, с. 58—60.

параллельно, что определяет и жанровые, и композиционные особенности произведения⁵.

Еще деталь: события романа начинаются вечером, а заканчиваются под утро. Поэтому метафорически все действие укладывается в рамки длинной, сумбурной, кровавой ночи (в историческом плане оно охватывает менее двух месяцев). В муках рождается новый день. Город встречается со своим будущим. Апокалиптическая катастрофа уступает место обновлению. И в то же время перед читателями проходит история петлюровщины и ретроспективно гетманщины, яркая и беспощадная.

Булгаков умел быть поразительно точным. Газеты, выходявшие в Киеве в 1918—1919 годах, воспринимаются теперь чуть ли не как исторический «подстрочник» к роману. Трудно отвлечься от ощущения, что именно Николку Турбина разглядел И. Лукаш в убегающем от петлюровцев мальчишке-офицере⁶. (Словно из уголовной хроники попадают в роман ночные гости Василисы, прикрывающие грабеж магическим словом «обыск»⁷. Эпизодический герой-большевик выступает перед горожанами в день петлюровского парада, т. е. как раз тогда, когда областной комитет партии большевиков принял решение обратиться к солдатам армии Директории с советскими лозунгами⁸. Вперемешку с многочисленными, то и дело опровергаемыми слухами о положении дел на фронтах газеты пестрят рекламами кабаре и ресторанов, открытых в изобилии на Николаевской улице (где-то рядом с булгаковскими «Прахом» и «Лиловым негром»), что придает происходящему какой-то опереточный вид⁹.

Вместе с тем в «Белой гвардии» встречаются некоторые значимые несоответствия между реальными фактами и их изображением в романе. Как уже не раз отмечалось специалистами, в романе ни разу не упомянуто название Города, нет и образованных от него прилагательных. Последовательно употребляется слово Город с большой буквы (есть около 15 случаев написания с маленькой буквы). И в этом, вероятно, особый смысл. Если допустить, что Город равен Киеву, становится непонятным, как могли появиться никогда не существовавшие ул. Разъезжая, Фонарный переулок, Вольский спуск. Вызвет

⁵ Любопытно, что смещение в датах (правда, иное) происходит и в пьесе «Дни Турбиных», что было убедительно показано Л. Яновской. См.: Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова.— М.: Советский писатель, 1983, с. 157—160.

⁶ Лукаш Ив. Вчера.— Утро, 1918, 15 дек., с. 3.

⁷ Грабежи в городе.— Вечер, 1918, № 6, с. 5.

⁸ Гражданская война на Украине 1918—1920.— Киев: Наукова думка, 1967, т. 1, кн. 1, с. 567.

⁹ Отметим попутно, что в газете «Вечер» (1918, № 1, с. 7) опубликован фельетон С. Епиходова (явный псевдоним), к которому, видимо, восходит булгаковский рассказ «Похождения Чичикова».

удивление и тот факт, что автор изменил некоторые названия, переименовав Андреевский спуск в Алексеевский, ул. Мало-Подвальную в Мало-Провальную, магазин «Флора» (Николаевская, 3) в «Ницкую флору», конфетный магазин «Маркиз» (Владимирская, 39) в «Маркизу», клуб «Хлам» в «Прахе», а «Парижский шик» перенес с Прорезной, 19, на ул. Театральную¹⁰.

Внутреннее художественное пространство Города неоднородно и, несмотря на почти киевскую топографию, имеет свои специфические особенности. Центр Города смещается и оказывается заключенным между домом № 13 на Алексеевском спуске и Александровской гимназией на Бибиковском бульваре — ныне бульвар Т. Г. Шевченко. Владимирская улица, соединяющая эти точки, превращается в основную артерию Города и главную ось романа (реальный центр Киева — на Крещатике). Чем ближе к дому Турбиных, тем упорядоченнее внутригородское пространство, чем дальше от него, — тем разреженнее и стихийнее. Время на подступах к Городу лихорадочно поглощает события огромной важности, а в квартире Турбиных замедляется для подробного описания узорчатых ковров. В то время, как окраины, смятые петлюровской армией, охвачены паникой, на Подоле еще светятся огни магазинов, а по Алексеевскому спуску катаются на салазках ребятишки. Покой, традиционность, обжитость составляют особую систему, противостоящую разладу и хаосу. Она кумулируется в квартире Турбиных и лишь отдельные штрихи указывают на то, что система была свойственна Городу в целом¹¹.

Уже в первом описании квартиры отражается тесное переплетение прошлого и настоящего с явным преобладанием прошлого, несколько раз встречается образ часов, воплощающих субъективное время героев, возникает противопоставление часов и времени (ср. «время мелькнуло, как искра..., а часы остались прежними»)¹².

В пространстве квартиры все находится на своем месте. Поэтому каждый уход воспринимается как трещина (я имею в виду не только такую трагедию, как смерть матери, но и «уход» вещей — разбитый сервиз, смытые надписи с печки, исчезнувшие розы). Всякое изменение губительно для дома Турбиных. Город пытается разрушить замкнутость квартиры. То дверь, то окно впускают холод не только в физическом, но

¹⁰ См.: Календарь. Справочная и адресная книга г. Киева. Изд. Правления скорой медицинской помощи в г. Киеве на 1916 г., с. 807, 846, 848.

¹¹ См. об этом: Альтшулер А. Булгаков-прозаик. — Лит. газета, 1968, 7 февраля, с. 5.

¹² Булгаков М. А. Избранная проза. — М.: Худож. лит., 1966, с. 112. Все ссылки даются на это издание.

и в психологическом смысле слова¹³. Как только квартира приходит в соприкосновение с внешним миром, время в ней убыстряется, становится лихорадочным и зыбким. В связи с этим можно говорить о своеобразном «пороговом» явлении. Приходит из Города Мышлаевский, и грубая брань, тревога, оружие врываются в музейное пространство квартиры; появляется Тальберг — и всего 30 минут требуется для того, чтобы разрушить святая святых квартиры — комнату с соколом; привозят раненого Алексея — и летят невозвращающиеся, разрушительные минуты. Важно и то, что для пространства квартиры губительны не только уход, но и вторжение инородных тел. А у Турбиных постоянно ночуют чужие. Музейное пространство начинает походить на постоянный двор. Кризис пространства достигает своего апогея во время бреда Алексея: «Тяжелая, нелепая и толстая мортира в начале одиннадцатого поместилась в узкую спальню. Черт знает что! Совершенно немыслимо будет жить. <...> Мортиру убрать невозможно, вся квартира стала, благодаря проклятой тяжелой и холодной штуке, как постоянный двор»¹⁴.

В доме № 13 первый и второй этажи противопоставлены не только пространственно, но и аксиологически. Т. Н. Малярова пишет: «Не случайно Василиса живет в полуподвале; он — прошлое, он врастает в землю, а наверху молодые и смеющиеся голоса, они — в будущем»¹⁵. Думается, что это объяснение не исчерпывает значения противопоставленности первого и второго этажей.

Даже при беглом сопоставлении видно внешнее (но только внешнее) сходство убранства квартир Турбиных и Василисы. Шторы, лампа под абажуром, книги... Но символические для Турбиных предметы мертвы в доме Лисовича, превращены в бездушный хлам. Любопытно, что о книгах говорится вскользь, да и то лишь в связи с великолепными переплетами. «В зеленом свете мягко блестели корешки Гончарова и Достоевского и мощным строем стоял золото-черный конно-гвардеец Брокгауз-Ефрон»¹⁶.

В квартире Василисы жизнь построена на принципиально иных опорных моментах, чем у Турбиных, Юлии Рейс, Най-

¹³ То же отмечает В. Баранов. См.: Баранов В. Писатель и художественный опыт современности (М. Булгаков и А. Толстой). — В кн.: Проблемы развития советской литературы: Межвузовский научный сборник. Вып. 1 (5). Саратов, 1973, с. 19.

¹⁴ Булгаков М. Цит. изд., с. 264—265. Отметим попутно, что столь же губительно столкновение с внешним миром и для квартир Юлии Рейс и Най-Турса, представляющих собой своеобразные культурно-типологические двойники квартиры Турбиных.

¹⁵ Малярова Т. Н. О чертах гротеска у раннего Булгакова. — Учен. зап. Пермского ун-та, 1970, № 241, с. 93.

¹⁶ Булгаков М. Цит. изд., с. 134. (Подчеркнуто мною. — Л. Ф.).

Турсов. Покой Лисовича зиждется не на духовной связи с прошлым, а на сохранности тайников. Время не оседает на предметах подобно патине, а материализуется в деньгах. Движение истории по сути оказывается для Василисы только сменой купюр. В тайниках, описанных до мельчайших подробностей,— «катеринки», «никлаи первые», «петровы», «лопаточки», заключающие в себе смысл жизни Василисы. В то время как обособленность Турбиных является скорее всего психологической («кремовые шторы»), у Василисы она приобретает вполне реальный характер: «внимательно потрогал запоры, болт, цепочку, крюк...»¹⁷. И все же беда приходит, и именно через порог, в виде ночных грабителей. Покой уничтожен.

Несомненно, что между квартирами Турбиных и Лисовича связь не только территориальная. Многочисленные детали (абазур, шторы, книги, портрет на стене) объединяют их, но акценты различны. Василиса находится на нижнем (со знаком минус) полюсе разрушающейся буржуазной культуры, в то время как Турбины занимают верхний (со знаком плюс). И все же в эпицентре романа — доме Турбиных — прошлое еще живет, в нем только первые трещины, а в Городе лишь кое-где встречаются его остатки. Так, например, в магазине мадам Анжу «Парижский шик», превращенном в штаб, все еще пахнет духами, пестрят шелковые лоскутки. Но упорядоченность рушится. Анахронизмом кажется певучий звонок на дверях магазина, горят в огне гимназические парты и старые журналы. «Юнкера под командой Мышлаевского «Отечественными записками» и «Библиотекой для чтения» за 1863 год разожгли белые печи и потом всю ночь, непрерывно гремя шпорами, старыми партами топили их»¹⁸. Немаловажно, что вандализмом занимаются те, кто считает себя хранителями культуры.

Город, территориально совпадающий с Киевом, в художественном пространстве оказывается обособленным, оторванным от других географических пунктов: «очень, очень далеко сидела, раскинув свою пеструю шапку, таинственная Москва»¹⁹. «Я ведь девять дней... нет, виноват, десять?... позвольте... воскресенье, ну да, понедельник... одиннадцать дней ехал от Житомира!»²⁰.

Своеобразное противопоставление Города остальному миру уже отмечалось в научной литературе²¹. Добавим лишь то, что субъективно возникает ощущение, будто Марс, Венера, Луна не

¹⁷ Булгаков М. Цит. изд., с. 133.

¹⁸ Там же, с. 193.

¹⁹ Там же, с. 199.

²⁰ Там же, с. 258.

²¹ Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова.— В кн.: Записки отдела рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина. Вып. 37. М., 1976, с. 129.

дальше, а, пожалуй, ближе к Городу, чем Житомир, Дон, Москва и все остальные наземные точки. Между Городом и космосом установлена активная связь. «И в ту минуту, когда лежащий испустил дух, звезда Марс над Слободкой под Городом вдруг разорвалась в замерзшей выси, брызнула огнем и оглушительно ударила»²².

Зримо, почти с документальной точностью воссозданы в «Белой гвардии» события гражданской войны на территории Киева. И в то же время они соотнесены с мировым катаклизмом²³.

Город и мир оказываются в не менее тесном соседстве, чем Город и Киев. И художественное пространство начинает расти, трансформируя Киев в Город, а Город в мир. Цепь Киев — Город — мир замкнулась. Именно к этому приводит анализ романа. Действительно, не случайно «забывает» Булгаков называть город, «путает» названия хорошо знакомых улиц и магазинов. Перед нами отдельные звенья единого авторского замысла создания обобщенного образа Города. Город разрастается, оказывается соотнесенным с миром и, в конце концов, приобретает космические масштабы.

²² Булгаков М. Цит. изд., с. 342.

²³ Впервые некоторые скрытые цитаты из апокалипсиса отметила Л. Яновская в уже упоминавшейся книге, с. 133—138.

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ И ПОЭТИКА ФОЛЬКЛОРНОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

Ганс был простодушный человек. Он всегда любил сказки, а это были современные сказки, к тому же с чудесами, о которых братья Гримм не могли и мечтать.

Артур Кларк

Попытки легко и просто решить проблему жанровой специфики научной фантастики (НФ), характерные для критики 60 — начала 70-х годов, сменились в последующее десятилетие вдумчивым и серьезным изучением указанной специфики. Естественно, что не обошлось и без перехлестов: сегодня заметно стремление ряда исследователей вообще отказаться от термина «жанр» применительно к НФ и заменить его терминами «вид», «способ художественного мышления», «тип творчества», «разновидность литературы» и т. д. Делается такая замена с самыми лучшими намерениями, ибо, по мысли некоторых авторов, она позволяет поднять престиж НФ. «В наши дни,— пишет, например, Г. Рягузова, ссылаясь на монографию В. Ивашовой «На пороге XXI века (НТР и литература)»,— фантастика получила общее признание и заняла важное место в литературе, что позволяет говорить уже не о жанре, а о виде литературы, включающем различные жанровые формы»¹. В. Бугров подчеркивает: «Оказалось, в частности, что научная фантастика — вовсе не жанр, как простодушно полагали некоторые критики пятидесятых годов, она широка и многогранна, это целый вид художественной литературы»². Вместе с тем ясно, что понимание НФ как «вида» или «разновидности» литературы не менее проблематично, чем традиционное ее толкование как «жанра». Само соотношение понятий «вид» и «жанр» является достаточно дискуссионным, и споры, которые вызывает это соотношение, иногда даже превращаются в споры о словах.

Не вдаваясь в эти споры, напомним только мнение Ю. Н. Тынянова: «Каждый жанр важен тогда, когда ощущает-

¹ Рягузова Г. М. Современный французский роман «предупреждение». — Киев, 1984, с. 10.

² Бугров В. В поисках завтрашнего дня. О фантастике всерьез и с улыбкой: Очерки и этюды. — Свердловск, 1971, с. 153.

ся»³. Читатель, как неоднократно замечалось, всегда ощущает некоторое внутреннее единство НФ, позволяющее ему безошибочно выделять из общего потока литературы произведения научно-фантастического жанра.

Думается, что трактовка понятия «жанр», существующая в современной фольклористике, помогает понять жанровую специфику НФ. Мы исходим из концепции В. Я. Проппа: «Жанр — понятие чисто условное, и о его значении надо договориться. <...> В русском литературоведении под словом «жанр» понимается не родовое, а видовое понятие <...> Роды распадаются на виды, и эти виды мы называем жанрами. <...> В широком смысле этого слова жанр может быть определен как ряд или совокупность памятников, объединенных общностью своей поэтической системы»⁴. При этом «теоретическая важность проблематики жанра объясняется тем, что жанры основаны на структуре общечеловеческого существования (что отражается неминуемым образом в структуре каждого текста). <...> Поэтому в фольклористике, как и в литературоведении, следует признать ошибочными попытки усматривать в проблеме жанров нечто несущественное или имеющее отношение исключительно к классификации»⁵.

Итак, понять жанровую специфику НФ — значит показать общность ее поэтической системы.

В самом общем виде границы этой общности обозначены уже в самом термине, «научная фантастика». Действительно, в НФ осуществляется естественное и органичное слияние определенных форм фантастики (забегая вперед, заметим, что эти формы восходят к фантастике фольклорной волшебной сказки) и духа современной науки⁶. Д. Сувин пишет, что «необходимым и достаточным условием» НФ как литературного жанра является «наличие и взаимодействие остранения и познания»⁷. Вероятно, надо сказать конкретнее (ибо «остранение» не всегда связано с фантастикой, тем более сказочного типа, а «дух науки», безусловно, шире «познания»): «необходимым и достаточным условием» НФ является взаимодействие «сказочной реальности», которую создает фантастика, и «научного

³ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977, с. 150.

⁴ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. — М., 1976, с. 35—37.

⁵ Топоров В. Н. К проблеме жанров в фольклоре. — В сб.: Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1 (5). Тарту, 1974, с. 9.

⁶ Поэтому следует признать неправомерным стремление некоторых исследователей и писателей-фантастов рассматривать НФ как просто «фантастику», отбросив эпитет «научная». «Просто» фантастика, в отличие от НФ, действительно, не жанр и не вид литературы, а ее, так сказать, естественное и постоянно присутствующее свойство.

⁷ Suvin Darko. Zur Poetik des literarischen Genres Science Fiction. — Science Fiction. Theorie und Geschichte. München, 1972, S. 90.

мироощущения», рождаемого духом науки. Это взаимодействие образует жанровую доминанту НФ и очерчивает, таким образом, границы общности поэтической системы жанра.

Существенную (если не определяющую) роль в создании данной общности играет поэтика фольклорной волшебной сказки⁸.

В чем это конкретно выражается?

Хотя этот вопрос изучен далеко не достаточно, тем не менее можно выделить ряд важных моментов.

Прежде всего, НФ в самом фантастическом повторяет, в сущности, характер и структуру волшебно-сказочной фантастики в отличие от фантастики общелитературной (например, романтической). В самом деле, волшебно-сказочная фантастика принадлежит по своей структуре к типу «твердой» фантастики, не оставляющей читателя (или слушателя) в неведении относительно вымышленного, «невозможного» в действительности характера повествования. Эстетическое восприятие сказочной фантастики предполагает отсутствие у слушателя (читателя) непосредственной веры в реальность Царевны-лягушки, Ивана-царевича, Змея Горыныча и вообще всего волшебно-сказочного мира. Для литературы же характерны различные формы «завуалированной (неявной) фантастики»⁹, абсолютно противопоказанные фольклорной сказке. Структура волшебносказочной фантастики, кроме того, обязательно требует наличия специальных фантастических, волшебных элементов, примером которых могут служить различные «чудесные предметы».

Характер волшебно-сказочной фантастики, как известно, по преимуществу светлый и добрый. В то же время литературная фантастика, как правило, связана с изображением некоего злого начала. Так, скажем, «гоголевская фантастика — это в основном фантастика злого»¹⁰. Светлый, добрый характер волшебно-сказочной фольклорной фантастики принципиально связан с ее важнейшей функцией, о которой Д. С. Лихачев говорит так: «Как ни парадоксально, но волшебство в сказке — это элемент «материалистического» объяснения той чудодейственной легкости, с которой в сказке совершаются отдельные события, превращения, побег, подвиги, находки и т. п.»¹¹. Другими сло-

⁸ О близости народной волшебной сказки к миру НФ см., например: Чернышева Т. О старой сказке и новейшей фантастике. — Вопросы литературы, 1977, № 1; Неёлов Е. Легкое дыхание волшебной сказки. — Детская литература, 1977, № 8; Бритиков А. Ф. Научная фантастика, фольклор и мифология. — Русская литература, 1984, № 3.

⁹ См. об этих формах: Мани Ю. Поэтика Гоголя. — М., 1978, с. 59—132. Характерно, что использование в литературе волшебносказочной структуры фантастического осознается именно как «сказочность».

¹⁰ Мани Ю. Поэтика Гоголя, с. 83.

¹¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — Л., 1971, с. 389.

вами, фантастика помогает создавать логику сказочного мира, объясняет этот мир. Собственно литературная же фантастика (от Гофмана и Гоголя до Кафки), как правило, служит противоположной цели: она направлена на разрушение естественной, обычной, ежедневной логики мира, в котором живут персонажи, выявляет зачастую алогичность этого мира.

Фантастическое в НФ по своей общей структуре, характеру и функции родственно фантастике волшебной сказки. Здесь тоже открытая, явная фантастика «твердого» типа, исключая буквальную веру читателя в возможность «на самом деле» изображаемых событий. На первый взгляд, это кажется неверным: считается, что сам дух науки, по словам Е. Д. Тмарченко, заставляет «воспринимать фантастические миры как возможность, которая завтра может стать действительностью»¹². Однако стоит задуматься, что же в НФ произведении «может стать действительностью». И на поверку выходит, что «стать действительностью» в нем может лишь то, что изначально не являлось фантастическим: технические, научные или социальные идеи автора. Идеи, как известно, не могут быть фантастическими — они могут быть верными или ошибочными. Но фантастический образ даже тогда, когда его научная идея реализуется в действительности, все равно остается «невозможным». Жюльверновский «Наутилус» и сегодня полностью фантастичен (ибо он плавает по морю XIX века), он не сводим к одной лишь голой идее подводного плавания. Или — другой пример. Спрашивается, что воспринимает как возможное «на самом деле» читатель, открывая книги о будущем И. Ефремова, А. и Б. Стругацких, О. Ларионовой, С. Снегова, Кира Булычева, С. Жемайтиса, Е. Гуляковского, С. Павлова и многих и многих других наших писателей-фантастов? Только то, что изначально не является в этих книгах фантастическим: комплекс представлений о коммунистическом будущем человечества. Но ведь на этом общем идейном и научном фундаменте советской фантастики писатели создают различные (порой весьма различные) образные картины Будущего. Что же будет «на самом деле», если говорить о фантастической образности и сюжетике, а не о вполне реальных идеях и представлениях? Борьба с Железной звездой у И. Ефремова или борьба со «зло-вредами» у С. Снегова? Космические приключения Алисы у Кира Булычева или приключения Максима на далекой планете у Стругацких?

Фантастический мир Будущего, создаваемый коллективными усилиями советских писателей-фантастов, един в своем идейном (и не фантастическом, а изначально, так сказать, ре-

¹² Тмарченко Е. Д. Мир без дистанций.— Вопросы литературы, 1968, № 11, с. 114.

альном) фундаменте и вариативен в конкретном образном наполнении. И уже сама эта вариативность предполагает отсутствие буквальной веры читателя в то, что все так и будет «на самом деле». «Твердой» НФ, как и фольклорной волшебной сказке, противопоставлены излюбленные классической литературой различные формы «параллелизма фантастического и реального» (термин Ю. В. Манна), различные формы своеобразного снятия фантастического с помощью мотивов «сна», «слухов», «душевного состояния» персонажа и т. п., — то есть противопоставлено все то, что размывает структуру «прямой» и «твердой» фантастики. Не случайно болгарская исследовательница Л. Парпулова справедливо замечает: «Поэтическое или аллегорическое прочтение текста убивает эффект фантастики»¹³.

Как и в волшебной сказке, структура фантастики в НФ требует обязательного присутствия специальных фантастических элементов: разнообразная научно-фантастическая «техника» играет, в сущности, ту же самую роль, что в волшебной сказке «техника» сказочная — различные «чудесные предметы».

Фантастика НФ тоже носит прежде всего добрый и светлый характер и это тоже, как и в сказке, связано с ее главной функцией — не разрушать, а создавать логику чудесного фантастического мира, служить, по цитировавшимся выше словам Д. С. Лихачева, «элементом «материалистического» объяснения».

Близость к сказке легко обнаруживается в поэтических принципах изображения человека и мира в НФ. Обнаруживается, в частности, что анализ *dramatis personae* НФ вполне допускает применение методологии и методики, разработанных В. Я. Проппом, что элементы волшебнo-сказочной поэтики определяют целый ряд ключевых научно-фантастических образов пространства и времени, что композиционная схема фольклорной волшебной сказки активно «работает» во многих классических в советской НФ произведениях — от В. Обручева до И. Ефремова и Стругацких¹⁵.

Итак, мы попытались сформулировать тезис: в современном

¹³ Парпулова Л. Български вълшебни приказки. Въведение в поэтиката.— София, 1978, с. 27, прим. 5.

¹⁴ Пропп В. Я. Фольклор и действительность, с. 47.

¹⁵ Подробный анализ волшебнo-сказочных элементов НФ, а также самого типа фантастики см. в нашей монографии «Волшебнo-сказочные корни научной фантастики» (Л., 1986) и статьях: Элементы фольклорной поэтики в структуре научно-фантастического персонажа.— В сб.: Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1981; Образ Океана в народной сказке и научной фантастике.— В сб.: Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1979; Образ Леса в народной сказке и научной фантастике.— В сб.: Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1983.

жанре НФ сохраняется древний тип фантастики, характерный для фольклорной волшебной сказки, что и обуславливает известную близость поэтики фольклорного и литературного жанров. На первый взгляд, это может вызвать возражение: неужели фантастика со времен древнейших никак не изменилась? А где же развитие?

Дело объясняется просто. Естественно, что, скажем, между фантастикой сказки «Царевна-лягушка» и фантастикой «Пиковой дамы» А. С. Пушкина — дистанция огромного размера. Сказочная фантастика в литературе, как и полагается, трансформировалась, ибо она была призвана решать совсем иные задачи, нежели в фольклоре. Но принципы этой сказочной фантастики не исчезли. Они сохранились в НФ совсем не случайно. Ведь волшебнo-сказочная фантастика в фольклоре в конечном счете выросла из своих исторических корней (и даже переросла их) как отражение уже не мифологического, а художественно-практического взгляда народа на природу. «Природа — это сама ткань, фактура сказки»¹⁶. Художественно-практический («научный») взгляд на природу в современной литературе, как известно, — прерогатива именно жанра НФ. Поэтому и возникает почва для сохранения «сказочности» в научно-фантастической литературе. И можно, стало быть, говорить о фольклоризме НФ, запрограммированном самими условиями жанра и не зависящем от субъективных намерений того или иного писателя-фантаста (поэтому-то, кстати, такой фольклоризм часто не осознается и даже не замечается читателями, а порой — и писателями).

Поэтика волшебной сказки помогает понять не только второе, но и первое слово в двучленном термине «научная фантастика».

Размышляя о характере «научности» НФ, известный исследователь жанра Е. П. Брандис справедливо возражает тем критикам, которые говорят о «художественной неполноценности НФ как вида литературы». Он считает, что «образная система НФ обновляет и форму и содержание. Новые структурные признаки, которые мы называем «спецификой», предполагают и особые художественные задачи, не во всем совпадающие с задачами «обычной» прозы. Стало быть, и критерии оценок не вполне совпадают»¹⁷. В этих словах, справедливо указывающих на «научный» характер НФ, отличающий ее от «обычной» прозы, мы не согласны только с эпитетом «новые» в определении структурных признаков. Эти признаки, как говорилось, вполне могут быть обнаружены в поэтике фольклорной волшебной сказки.

¹⁶ Саватер Ф. Мир сказки. — Курьер ЮНЕСКО. 1982. № 7, с. 5.

¹⁷ Брандис Е. П. Научная фантастика и художественное познание действительности. — В сб.: Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения/1983. Л., 1983, с. 51.

Они — «старые», «старые» настолько, чтобы на фоне современной общелитературной традиции выглядеть как «новые».

Без учета этого и сам характер «научности» жанра прояснить трудно. Е. П. Брандис пишет: «Эстетическую функцию могут выполнять научные и философские размышления, идеи, гипотезы, интересные сами по себе, иногда даже независимо от характеров и личностных интересов, семейных, деловых, производственных отношений»¹⁸. То, что «научное» в НФ становится эстетическим, художественным, — это бесспорно. Но разве «само по себе»? Ведь тогда НФ как литература не нужна, ибо эстетическая функция научных и философских размышлений «сама по себе» лучше всего обнаруживается в научных и философских трудах. Там она присутствует действительно независимо от характеров и личностных интересов, семейных и прочих отношений. В рассуждении Е. П. Брандиса имплицитно содержится тезис, непосредственно выражавшийся критикой 60-х годов: «Возник термин «научная фантастика», обозначивший вид литературы, в котором сочетались типы познания, прежде считавшиеся исключаяющими друг друга как по своему предмету, так и по методу»¹⁹.

«Реалистичность художественной научной фантастики лежит... в строго научном способе мышления»²⁰.

Но ведь если писатель мыслит «строго научным способом», если его «тип познания» — научный, то перед нами публицист, социолог, философ, математик, словом, кто угодно, но только не художник. Гегель в свое время подчеркивал: «...задача фантазии состоит в том, чтобы осознать внутреннюю разумность не в форме всеобщих положений и представлений, а в конкретном облике и индивидуализированной действительности»²¹.

Как это ни парадоксально, но именно поэтика волшебной сказки помогает предстать научному факту или идее в «конкретном облике и индивидуализированной действительности», то есть стать фактом или идеей художественными. Это можно было бы показать на конкретном анализе романов А. Беляева, И. Ефремова, Стругацких, но объем статьи заставляет ограничиться одним, по необходимости кратким примером. Е. П. Брандис в цитируемой статье развивает свою мысль: «Типичный научно-фантастический рассказ увлекает воображение парадоксальной идеей, небывалым экспериментом, странной гипотезой. Конфликтная ситуация и внезапный поворот действия акцентируют моральную подоплеку проблемы, немыслимой вне

¹⁸ Брандис Е. П. Научная фантастика и художественное познание действительности, с. 49.

¹⁹ Золотавкин В. Фантастика и будущее.— В сб.: Эстетический идеал и проблема художественного многообразия. М., 1968, с. 317.

²⁰ Файнбург З. Иллюзия простоты.— Литературная газета, 1969, № 38.

²¹ Гегель. Эстетика. Т. I.—М., 1969, с. 293.

человеческого содержания. И в то же время герою отводится узкофункциональная роль. Так, скажем, Д. Биленкин в новелле «Гениальный дом» строит коллизию «от обратного» — не как мы относимся к дому, а как дом относится к нам. Одухотворение дома позволяет запечатлеть необычное глазами рассказчика, ничем другим не примечательного»²².

Однако, открыв томик Д. Биленкина, читатель обнаруживает, что да, новелла увлекает, но отнюдь не просто своей научной парадоксальной идеей (развитие эмбриотехники позволяет почти мгновенно выращивать жилище из «зародыша», и такой дом выполняет все желания хозяина). Эта идея читателю НФ уже известна — она в разных модификациях существует у разных авторов — от Р. Бредбери до Стругацких. На чем же тогда основывается действительно сильное впечатление, которое производит новелла «Гениальный дом»? Именно на художественной разработке идеи, которая «сама по себе» — уже чуть ли не «общее место» НФ. А разработка эта ведется в фольклорном, волшебном-сказочном ключе, хотя «ключ» не лежит на поверхности, он спрятан в глубине текста. Волшебном-сказочный план составляет как бы фундамент всего художественного здания, и, как и полагается фундаменту, не замечается читателем. Но как только по ходу действия выясняется, что дом за считанные секунды (по желанию человека) вырастает из яйца и потом может (опять-таки по желанию человека, стоит только снять предохранитель) свертываться в яйцо, так сразу становится ясно — перед нами традиционный волшебном-сказочный мотив: королева «вышла на широкий двор, махнула красным платочком — золотое царство в яичко скаталось; взяла то яичко, положила в карман», а потом покатила яичком в чистом поле — и тотчас царство явилось (Аф., № 140). Научная идея и волшебном-сказочный мотив сливаются воедино, и уже трудно сказать, где кончается «научное» и начинается «сказочное».

Подробный анализ новеллы мог бы показать важную роль в ней и других волшебном-сказочных мотивов, например, реализацию ситуации «дом в лесу», создающей в новелле, как и в народной сказке, драматическую атмосферу опасности и предопределяющей развитие действия; мотив верного и невидимого, но опасного и оценивающего поступки человека слуги; наконец, элементы фольклорной поэтики в изображении героев (они — не характеры, а функции, определяемые набором различительных признаков, в том же самом смысле, в каком это относится к героям сказки) и т. д. Но, вероятно, сказанного достаточно. Именно элементы волшебном-сказочной поэтики помогают претворить «воду в вино» — научную идею в фантастический образ, сохраняющий в себе и «научное» и «художест-

²² Брандис Е. П. Научная фантастика и художественное познание действительности, с. 49—50.

венное». Разнообразные конкретные механизмы этого процесса еще почти не исследованы, а между тем, по справедливому замечанию А. Ф. Бритикова, «научно-фантастические вариации сказочных чудес (и шире — весь опыт поэтики волшебной сказки.— Е. Н.) представляют собой еще не тронутый фольклористами, этнографами, историками пласт материала, который не только позволяет исследовать научно-фантастическую литературу с фольклорной позиции, но и дает возможность взглянуть на народную поэзию с не менее необычной для нее научно-фантастической точки зрения»²³.

Но где же пределы воздействия волшебнo-сказочной поэтики на мир НФ? Не получается ли, коль скоро это воздействие носит поистине универсальный характер, что от самой-то НФ, так сказать, ничего не остается? Отвечая на этот вопрос, необходимо подчеркнуть, что пределы воздействия определяет, в конечном счете, та «структура общечеловеческого существования», которая, по цитировавшимся в начале статьи словам В. Н. Топорова, определяет самое структуру жанра. В нашем случае — это отношение человека (как родового существа) к природе, равно важное и в волшебной сказке и в НФ. Но ведь и в сказке и в НФ есть и иные пласты и уровни содержания, в том числе и не волшебные и не фантастические. Поэтому элементы волшебнo-сказочной поэтики составляют хотя исключительно важный, но лишь один слой. Этот слой образует лишь фундамент, но не все здание НФ (но ведь без фундамента здание стоять не может). И, как говорилось, фундамент на то и фундамент, чтобы его не замечать. Есть глубокий смысл в том, что читатели, как правило, не замечают глубинную «сказочность» НФ (в той же новелле Д. Биленкина даже простое выявление элементов поэтики волшебной сказки требует специального анализа). Как только волшебнo-сказочные мотивы и образы выходят на поверхность НФ произведения, как, например, в повести Стругацких «Понедельник начинается в субботу», так сразу меняется жанровая доминанта: возникает синтез НФ и уже не фольклорной, а литературной сказки.

В том-то и дело, что спрятанная в «глубине» НФ, «незаметная» сказочность не меняет (как это получается в случае ее открытого и прямого использования), а укрепляет жанровое начало НФ. Естественно, в этом жанре важны те уровни содержания, которые не являются жанрово обусловленными (это то, что идет от замысла автора, его таланта и т. д.), и все это может изучаться и анализироваться без привлечения фольклорной волшебнo-сказочной традиции. Но анализ жанровой специфики НФ без учета этой традиции невозможен.

²³ Бритиков А. Ф. Научная фантастика, фольклор и мифология, с. 61.

**ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ
СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ
САТИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ
(П. Данинос, Р. Эскарпи, Р. Фалле)**

Из всех жанровых разновидностей современной французской прозы, ставшей в последние два десятилетия предметом довольно пристального внимания советского литературоведения¹, более всего не повезло сатирическому роману и повести. О них нет ни монографических, ни диссертационных исследований, ни, за редким исключением, даже статей. Подобное положение наблюдается и во французской критике и литературоведении². Возникает закономерный вопрос: может быть, столь мощная в прошлом, смеховая традиция во французской литературе XX века исчерпала себя, и предмет исследования просто-напросто отсутствует?

Однако даже беглый взгляд на французскую литературу наших дней опровергает подобное предположение. П. Данинос, Р. Эскарпи, Ж.-Л. Кюртис, Р. Фалле, Р. Гари, выступивший в 70-е годы под псевдонимом Э. Ажар, П. Гют, П. Буль — вот лишь несколько писателей разных художественно-эстетических и политических ориентаций, чье творчество, бесспорно, относится к той линии национальной литературы, которая представлена именами Рабле, Мольера, Бомарше, Вольтера, А. Доде, Франса.

¹ См., напр.: Андреев Л. Г. Современная литература Франции. 60-е годы.— М., 1977; Балашова Т. В. Французский роман 60-х годов.— М., 1965; Евнина Е. М. Современный французский роман.— М., 1962; Еремеев Л. А. Французский «новый роман».— Киев, 1974; Его же. Прогрессивные тенденции в современном французском романе.— Киев, 1979; Зонина Л. Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов (60—70-е годы).— М., 1984; Кирий Г. К. Реалистический роман послевоенной Франции.— Чебоксары, 1974; Наркирьер Ф. С. Французский роман наших дней.— М., 1980; Рязузова Г. М. Современный французский роман «предупреждение». — Киев, 1984; Шайтанов О. В. Жанр романа во французской литературе социалистического реализма.— Вологда, 1974.

² См., напр., замечание одного из крупнейших историков современной французской литературы Пьера де Буадефра: «... имена, которые нас убеждают в том, что ироническая традиция Анатолия Франса и Абеля Эрмана не забыта полностью, редко получают хорошую прессу». — В кн.: Boisdeffre Pierre de. Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui.— P., p. 606.

Нельзя упускать из виду и того обстоятельства, что в творчестве большинства, если не всех, современных французских писателей смеховое начало в виде сатиры, иронии, юмора, как правило, представлено либо более или менее значительными вкраплениями в ткань повествования, либо одним или несколькими произведениями, либо тем и другим. В этой связи можно назвать такие имена, как Э. Базен, Р. Мерль, Веркор, Ж. Перек, Р.-В. Пий, Э. Пармелен, Ж. Дютур, М. Тозска, К. Арноти, Р. Пейроффит, Ж.-Л. Бори, Л. Бодар и многие другие.

Приведенный список имен ни в коей мере не претендует на исчерпывающую полноту. Круг лиц, причастных во французской литературе второй половины XX века к сатире и юмору, безусловно, значительно шире. Задача этого перечня именная — показать, что смеховая традиция имеет достаточно последователей, достаточный ряд художественных произведений, чтобы стать объектом более пристального внимания. Ведь речь в данном случае идет не только о полноте и объективности осмысления современного литературного процесса, но, что не менее важно, об использовании в идеологической борьбе громадного антибуржуазного потенциала прогрессивной сатиры.

В данной статье мы остановимся лишь на некоторых моментах поднятой проблемы, в частности на жанрово-композиционном своеобразии повествовательной манеры Пьера Даниноса, Робера Эскарпи и Рене Фалле, представляющих несколько разновидностей жанра сатирического и сатирико-юмористического романа и повести. Отметим сразу, что во французской литературе нет четкого различия между жанром романа и повести, которая обычно именуется либо *gécit*, либо иногда *pouvelle*. Поэтому нередко в издательской практике одни и те же произведения в одном случае выдаются за романы, в другом — за *gécit*.

Это относится и к П. Даниносу, известному советскому читателю по двум переведенным у нас произведениям — «Записки майора Томпсона» и «Некий господин Бло» (издательство «Прогресс», 1970), названным переводчиками повестями. Во французском литературоведении они отнесены к жанру «романизованных эссе»³, в издательских же анонсах подаются как *gécit*.

Данинос — один из наиболее заметных представителей смеховой традиции в послевоенной литературе Франции. После ошеломительного успеха «Записок майора Томпсона» (1954) — книги, разошедшейся тиражом более чем миллион экземпляров, целого ряда остроумных и метких книг о нравах современного буржуа и обывателя («Соня», 1952; «Балаболка», 1962; «Даниноскоп», 1963; «Снобиссимо», 1964) он единодушно был

³ См., напр.: Boisdeffre Pierre de. Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui, p. 602.

признан первым юмористом Франции. До середины семидесятих годов талант писателя развивался в определенной мере по восходящей линии: появлялись новые книги, в которых Данинос, в целом оставаясь в кругу своих излюбленных тем — нравы, обычаи, предрассудки, языковые клише, бесспорным мастером по выворачиванию наизнанку которых он проявил себя уже с первых шагов в литературе, — стремился расширить горизонты своего творчества.

К таким попыткам, правда, не совсем удачным, относятся и его «Туристократы» (1974), причисляемые французской критикой к жанру и повести, и эссе. В сущности же это книга путевых заметок во время трехмесячного кругосветного путешествия на роскошном теплоходе-люкс «Франция», где собралась интернациональная компания современных нуворишей, так называемых миллионеров средней руки — от невежественных свиноторговцев, путающих Неваду с нирваной, до самовлюбленного мэтра модернизма Сальватора Дали. Такой сюжетный ход давал автору богатейшую возможность вывести свой смех на более высокий уровень, испробовать его на больших проблемах современности.

Но политический консерватизм писателя сыграл с ним плохую шутку. Смех Даниноса, соприкоснувшись с находящимся в процессе революционного преобразования миром и его конкретными проявлениями в формах национально-освободительного движения, профсоюзного прогивостояния капиталу, растущего влияния социализма, начал затихать и стал превращаться в искаженную злобой ухмылку испуганного буржуа. Стремительное падение Даниноса-писателя, отличительной чертой сатирико-юмористического таланта которого долгое время была «твердая вера в добрую природу человека, в добрую, вечную, непоколебимую природу человека»⁴, наметившееся уже в «Туристократах», завершилось созданием убогих антидемократических и антисоциалистических романов «Первая планета справа по выходе с Млечного пути» (1975)⁵, «Сделано во Франции» (1977), «Контрольная работа по истории» (1979), получивших резко отрицательную оценку большинства французских рецензентов.

Оставляя в стороне последние произведения Даниноса как печальный факт конформизма и обывательской ограниченности, не заслуживающий литературно-эстетического анализа, обратимся к его творчеству конца 40—60-х годов. Если рассмотреть совокупность созданных им романов, повестей и эссе этого

⁴ Зонина Л. Предисловие.— В кн.: Данинос Пьер. Записки майора Томпсона. Некий господин Бло. М.: Прогресс, 1970, с. 12.

⁵ См. рец.: Разговоров Н. Каторжный труд Пьера Даниноса.— Литературная газета, 1975. 17 сентября, с. 15.

периода, то нетрудно убедиться, что господствующим принципом его повествовательной манеры является традиционный для сатирико-юмористической литературы принцип обозрения, ревью.

У Даниноса он реализуется в форме заметок и записок, организующих структуру произведения и зачастую отраженных уже в самом его названии (роман «Записки господина Бога» — премия Энтеральс, 1947 г., упоминавшиеся ранее «Записки майора Томпсона», «Новые записки майора Томпсона», 1973). Но и те произведения, где в названии отсутствует слово «записки» («Трехцветный майор. Новое открытие Франции и французского языка майором Томпсоном», 1969; «Некий господин Бло», 1960; «Туристократы»), подчиняются этому же принципу свободного нанизывания событий или, точнее, явлений действительности, на которые обращает свой насмешливый взгляд писатель.

В самом деле, если взять, к примеру, сюжетный ряд в «Трехцветном майоре», расчлененный на 10 глав (Как можно быть французом; «Если бы каждый...» или страна скверного настроения; Франция всегда останется Францией; Франция под французской оккупацией; Граница автомобиля и «общество потребления»; Календарь французов; Мобилизация — не война; Старый секс в новом обществе; Реструктурированный французский; Вы — великолепны), любое их перемещение не затронет сколько-нибудь серьезно идейно-художественного смысла произведения.

Поэтому в структуре большинства повестей и эссе Даниноса практически отсутствуют такие элементы классической композиции, как завязка, кульминация, развязка. Этому же принципу подчиняются и его сборники фельетонов, сюжетно объединенные общим персонажем («Соня, другие и я», 1952; «Как жить с Соней и без нее», 1953) и волнующей обывателя темой «как»: как продать под видом нового подержанный автомобиль и купить по случаю новый, как стать блестящим собеседником, как воспитывать детей и как стать государственным деятелем или миллиардером и т. п. Сюда же можно отнести и характерную для писателя жанровую разновидность, близкую по форме к «Лексикону прописных истин» Флобера, — «Балаболка», «Даниноскоп», «Снобиссимо, или Желание казаться».

В то же время в «Балаболке» Данинос не просто копирует прием осмеяния духовного убожества буржуа, но значительно усиливает его путем своеобразного дублирования ситуации (герой присутствует на обеде у дядюшки, а спустя 25 лет — у его сыновей), остроумного введения в первую часть произведения сатирических типов обывателей, изрекающих из поколения в поколение с неизменностью граммофонной пластинки «прописные истины»: все англичане — флегматики, арабы — ленивые, американцы — большие дети, но что касается кухни — сущие дикари; англичане ненавидят ирландцев, американцы —

англичан, японцы — американцев и т. д.; среди этой всеобщей ненависти лишь «галантная, восьмугольная и рыцарская Франция... протягивает готовому разорвать ее миру свое сердце»⁶.

Хаотичное, на первый взгляд, некомментируемое нагромождение, бесконечное нанизывание нелепейших штампов на самом деле подчиняется строго продуманной системе четко различаемых голосов, создающих в совокупности рельефный сатирический образ предельно ограниченного, застывшего в наследственном скудоумии, агрессивнo-шовинистического современного обывателя. Вторая часть книги как бы венчает развернувшееся перед читателем «пиршество штампов», вводя его в рамки тематического словаря, в котором, в частности, выделены такие разделы «прописных истин»: политический словарь, словарь буржуазных фантазий и клише, словарь истории и географии, доверительных признаний, которым не следует верить. Все это позволяет считать «Балаболку» одним из самых сильных сатирических созданий писателя, склонного в целом к более мягким смеховым формам.

В иной жанрово-стилевой манере работает другой яркий представитель французской сатирической литературы Робер Эскарпи, известный у нас по романам «Святая Лисистрата» и «Литератрон». Эскарпи — человек необычайно разнообразных дарований: профессор и одно время президент Бордосского университета-3, создатель и директор Института литературы и массово-художественной техники, автор большого числа работ по социологии литературы и книги, талантливый писатель, творчество которого отмечено рядом литературных премий — Э. Эрйо («Боги Потамбы», 1958), Академии юмора («Свежая покраска», 1960), Международной премии мира («Папа Онорис», 1967).

Наибольший интерес в плане нашего исследования представляет его сатирическая диалогия — «Литератрон» (1964) и «Министрикюль» (1974). Сам автор определяет ее жанр как жанр пикарескного романа. Можно сказать, что жанр этот, редко встречающийся в современной французской литературе, представлен здесь как бы в чистом виде, со всеми присущими ему особенностями.

В центре диалогии — история похождения современного плута и мошенника, некоего недоучившегося студента Мериадека Легерна. Традиционна для плутовских романов родословная героя — нелегкое детство и семейный «пример», вырабатывающие у него изворотливость, гибкость мышления и поведения.

Типичны для плутовского сюжета и похождения героя: выбор в университете редкостных специализаций — психодемогра-

⁶ Daninos P. Le jacassin.— P., 1962, p. 15.

фии и эстетической лингвистики, не обеспеченных преподавателями и, следовательно, предоставляющих ему полную свободу ничегонеделанья; любовные интриги с женами своих покровителей; защита за рубежом списанной у своего соотечественника докторской диссертации; показное усердие в армии, обеспечивающее ему теплое место; проникновение с помощью высокопоставленных любовниц в «коридоры власти» и, наконец, обретенное могущественного влияния на судьбы мира на путях служения большому бизнесу в многозначительной роли «торговца идеями» (*concepteur*, как официально значится в его удостоверении).

Повествование, подчиняясь законам жанра, ведется от первого лица и разбито на главы, каждая из которых в своем названии содержит краткую аннотацию очередного этапа жизни или похождения героя, например: «Глава I, в которой я подробно рассказываю о своей генеалогии и воспитании» или «Глава 6, в которой я продолжаю служить своей родине».

В отличие от бессюжетной по преимуществу структуры произведений Даниноса, романы Эскарпи остросюжетны, динамичны, с четко выраженными композиционными элементами — экспозицией, завязкой, кульминацией, развязкой, причем элементы эти действуют как на уровне всей дилогии, так зачастую и на уровне каждой главы.

Отличительной чертой сатирического пафоса Эскарпи является его нацеленность на значительные социально-политические явления современной действительности. Жанр плутовского романа, позволивший писателю провести своего героя через высшие сферы политического и финансово-делового мира, оказался той благодатной формой, в которой смех нашел достойное себе применение: беспредельный цинизм нескоронованных властителей мира (газетно-нефтяной магнат Фермижье дю Шоссон), аморализм и беспринципность государственных и политических деятелей, тупость и маниакальная подозрительность высших чинов армии и органов безопасности (чего стоит один генерал Галип!), коррупция и всеобщая продажность.

Социально-политический характер сатирического мышления Эскарпи сказался не только в дилогии, он легко просматривается и в его романах с фантастической основой «Папа Онуриус» и «Сомнамбулические чудеса» (*Somnambidules*, 1971), и в его «Репортажах Рультабоса» (1975), и в оригинальном жанре «открытого письма», получившего широкое распространение в среде французской творческой интеллигенции в 60—70-е годы. Эскарпи является автором двух произведений этого жанра — «Открытое письмо богу» (1966) и «Открытое письмо дьяволу» (1972). К сожалению, острота и социальная значимость сатиры писателя зачастую вуалируется или снимается французской критикой. В качестве примера можно указать на

рецензию Ж. Пиастье, которая видит суть сатиры «Литератрона» в насмешке над языком, а «Министрикюлю» вообще в ней отказывает на том основании, что в романе много событий⁷.

Творчество Р. Фалле (1927—1983) практически неизвестно советскому читателю (переведены лишь его романы «Капустный суп» на русский и «Идиот в Париже» на украинский язык), да и критика наша к нему оказалась неблагоприятной — три небольших рецензии в течение 15 лет в информационном сборнике «Современная художественная литература за рубежом». Между тем, он — автор свыше двух десятков романов, десятка киносценариев, среди которых широко известные «Фанфан-Тюльпан», «Порт де Лила», пользуется у себя на родине устойчивой и заслуженной репутацией одного из самых оригинальных и талантливых представителей послевоенной французской литературы. Свидетельством высокого мастерства писателя, расцвета его сатирико-юмористического таланта, глубоко демократического по своей природе, явились романы последнего десятилетия «Господний браконьер» (1973), «Новое божоле прибыло» (1975), «Капустный суп» (премия Рабле, 1980).

При всем разнообразии сюжетов и перипетий в романах Фалле есть нечто общее, что их объединяет, делает узнаваемыми в каждом отдельно взятом эпизоде, — свойство подлинного таланта. Прежде всего это их тематическое единство, формирующий структуру повествования пафос естественного человека, деятельно реализующего или стремящегося реализовать свои нехитрые права и желания в лицемерном, холодном и бездушном социуме буржуазного мира. Отсюда их событийная насыщенность, как правило, линейно-хронологическое движение с исключительно редкими возвращениями вспять; отсюда и их герой, происхождением и помыслами крепко привязанный к земле, природе, духовно близкий брату Жану Рабле и Кола Брюньону Роллана.

Действительно, в романах Фалле 70-х годов принцип этот соблюдается довольно последовательно. Герой «Господнего браконьера» монах Грегуар Катрсу (значашее имя: катр — четыре, су — мелкая монета, двадцатая часть франка. — А. М.), 26 лет находившийся «в передовой шеренге... батальонов господ бога» в монастыре траппистов (куда, правда, он попал не по своей воле, а спасаясь от немецкого патруля), солнечным утром отправляется голосовать за президента Помпиду. По дороге к избирательным урнам вступает в беседу с каким-то словоохотливым рыбаком, напивается вместе с ним, голосует за кандидата коммунистов, а на обратном пути впадает в трехдневный грех любви со случайно встреченной красавицей —

⁷ См.: Piatier J. Une satire politique de Robert Escarpit. — Le Monde, 21 juin 1974, p. 19, 24.

морячкой Мюскад. Первый выход в мир после 26 лет благочестивой жизни под защитой монастырских стен и католического бога повлек за собой конец духовной карьеры отца Грегуара и калейдоскоп феерических событий, обусловленных простодушием и кротким нравом бывшего монаха.

Линейно и неторопливо, и тоже в сельской местности, развиваются события и в романе «Капустный суп». Двое одиноких стариков, бывший строитель колодцев Франсис Шерас, по прозвищу Бомбастый, и бывший мастер по производству сабо Клод Ратинье, по прозвищу Глод, доживают свой век в исчезающей под напором индустриальной экспансии деревушке Гурдифло (одно из возможных значений — дурацкий поток. — А. М.). Ведут они более чем скромный образ жизни на маленькую пенсию, прибавляя к ней овощи со своих огородов да мясо кролей и кур, выкармливаемых собственноручно. Десять лет назад Клод потерял свою жену Франсину, а Франсис, будучи горбат, так и остался холостяком. Навещая по очереди ежедневно друг друга, попивая домашнее вино, они пускаются в долгие воспоминания, обсуждают сегодняшние дурные времена и нравы — и упорно отстаивают свою независимость и свой образ жизни от предприимчивого мэра, намеренного превратить деревню в прибыльную зону отдыха.

Однажды ночью в огороде Клода приземляется летающая тарелка с планеты Оксо, и Клод вступает в контакт с инопланетянином, которого он нарекает Данре (Диковина, в переводе Н. Жарковой, изд-во «Радуга», 1982). Отведав капустного супа Клода, а потом постепенно приобщившись и к вину и познав радость человеческого общения, Диковина, воспитанный в сурово-индустриальных условиях своей планеты, где жители уже давно питаются минералами, перерождается. Очарованное капустным супом Клода, правительство планеты Оксо решает ввести его в рацион питания своих сограждан, а в качестве эксперта по разведению капусты и приготовлению волшебного супа пригласить Клода.

Четверо чудаковатых героев из романа «Новое божоле прибыло» хотя и живут в Париже, но всей душой тянутся к катастрофически исчезающей у них на глазах природе. Недаром первая встреча Камадюля, страстного рыбакова и философа в душе, с юным Пулуком, зарабатывающим себе на жизнь прогуливанием десятка чужих псов, происходит на берегу реки, а одним из центральных эпизодов книги является жизнь друзей в деревне.

Подобная структура романов — столкновение контрастных миров и нравственно-этических позиций — таит в себе неисчерпаемые сатирико-юмористические потенции, которые блестяще реализуются автором. В живописных сполохах смеха, неизменно озаряющего повествовательную манеру Фалле, объемно

и ярко предстают естественные герои, кажущаяся несообразность которых подчеркивает и оттеняет подлинную нелепость их респектабельных антагонистов и представляемый ими мир буржуазного практицизма.

Фалле — неистощимый мастер комедийных ситуаций. Обусловленная авторским замыслом чужаковатость, самобытность его героев логично ведет их к нелогичным, неожиданным поступкам. Так, Грегуар, идущий с благочестивым намерением голосовать за Помпиду, отдает свой голос коммунистам; изгнанный из монастыря монах превращается в тракториста-виртуоза; напавший снова на себя монашескую рясу для поездки в Лурд ради спасения своего друга Бабуло, Грегуар в критический момент оказывается за рулем большегрузного автомобиля.

Волею автора — и в этом сказывается философский оптимизм Фалле — его чужаковатые герои чаще всего торжествуют над своими противниками или над враждебными им обстоятельствами. На их стороне не только их деятельная и веселая сила, но и чудесный случай. Сверхъестественное, фантастическое непринужденно и естественно входит в их жизнь. Грегуару, ищущему полнокровного и радостного бога — покровителя раскованной, открытой всем радостям бытия жизни, дважды является Иисус Христос, чтобы поддержать его и наставить в этих исканиях. В огороде у доброго и отзывчивого Клода («Капустный суп») приземляется летающая тарелка, и между ним и инопланетянином устанавливаются отношения, перерастающие в тесную дружбу и очеловечивающие представителя суровой неземной цивилизации, давно утратившей эмоциональное начало.

С другой стороны, чудесное также и способ создания комизма, и в этой связи оно выступает структурообразующим элементом повествования. В «Господнем браконьере» явления Христа не только создают сочные антиклерикальные эпизоды, но и влекут за собой смешные сцены похищения святой воды в церкви, крещения баронов и финал романа. Ту же роль в «Капустном супе» выполняет появление летающей тарелки.

Таким образом, даже краткий анализ творчества трех современных писателей подтверждает наш тезис о плодотворности смеховой традиции во французской литературе XX века, о ее жанровом многообразии, представленном в данном случае сатирико-юмористическими раблезианскими романами Фалле, плутовским романом Эскарпи и его же «открытыми письмами» и репортажами, записками и лексиконами прописных истин Даниноса.

СОДЕРЖАНИЕ

Чистов К. В. М. М. Гин (1919—1984) (Ленинград)	3
Список научных трудов М. М. Гина и литературы о нем	7
Гин М. М. Мир и жанр шедринской сказки (Петрозаводск)	16
Захаров В. Н. Условность и фантастика (взаимоотношение категорий) (Петрозаводск)	47
Солодкин Я. Г. О структуре и композиции «Временника» Ивана Тимофеева (Кустанай)	55
Дерюгин А. А. О композиции «Отрока» А. С. Пушкина (А. С. Пушкин и Плутарх) (Саратов)	61
Мальчукова Т. Г. О жанровых традициях в «Анфологических эпиграммах» А. С. Пушкина (Петрозаводск)	64
Соколова Н. А. Модификации медитативной лирики (анализ текста) (Петрозаводск)	83
Кунильский А. Е. «Спорные» мудрецы в романах Ф. М. Достоевского (Петрозаводск)	90
Кошкарров В. Л. Авторские ремарки к внутренней речи как средству художественного изображения у Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание») (Петрозаводск)	99
Маркин П. Ф. Функции «предисловного рассказа» в ранних произведениях Достоевского (Барнаул)	103
Чернова Е. А. Новелла Н. С. Лескова (Петрозаводск)	106
Старыгина Н. Н. «Монашеские острова на Ладожском озере» Н. С. Лескова (жанр и композиция) (Пошкар-Ола)	116
Новинская Л. П., Руднев П. А. Об одной композиционной особенности стихотворного текста: к проблеме переходных метрических форм (Петрозаводск)	125
Осипова Н. О. Поэтика художественного времени в жанровой структуре прозы А. П. Чехова на рубеже XIX—XX вв. (1898—1903 гг.) (Грозный)	133
Аникиева И. В. Композиционные элементы чеховской поэтики в структуре пьесы М. Горького «На дне» (Петрозаводск)	139
Шабалина Н. Н. Жанрово-композиционное своеобразие романа А. Белого «Петербург» (Петрозаводск)	147
Фиалкова Л. Л. Пространство и время в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» (к проблеме изучения жанра и композиции произведения) (Киев)	152
Неёлов Е. М. Жанровая специфика научной фантастики и поэтика фольклорной волшебной сказки (Петрозаводск)	158
Михилев А. Д. Жанрово-композиционное своеобразие современной французской сатирической прозы (П. Данинос, Р. Эскарпи, Р. Фалле) (Харьков)	167