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

ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Межвузовский сборник

ПЕТРОЗАВОДСК 1989

Редакционная коллегия:

профессор *Западов А. В.*,
доктор филологических наук *Захаров В. Н.*
(ответственный редактор),
кандидат филологических наук *Кунильский А. Е.*,
профессор *Маркович В. М.*, профессор *Муратов А. Б.*,
доцент *Мальчуков Л. И.*, доцент *Мальчукова Т. Г.*,
доцент *Неёлов Е. М.*, профессор *Хализев В. Е.*,
член-корреспондент АН СССР *Чистов К. В.*

Жанр и композиция литературного произведения.
Ж 314 Историко-литературные и теоретические исследования: Межвузовский сборник.— Петрозаводск, 1989.— 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, 1989.

Предисловие

Настоящим изданием кафедра русской и зарубежной литературы Петрозаводского государственного университета завершает публикацию межвузовских сборников «Жанр и композиция литературного произведения». С 1978 года их вышло семь. В сборниках рассматривались различные аспекты истории и теории жанров, их поэтики, проблемы композиции литературного произведения. В этом сборнике вниманию читателя предлагаются статьи, посвященные теории литературных жанров в русской критике 20—30-х годов XIX века, анализу отдельных жанров («видение», «студия»), жанровым проблемам перевода, жанровым аспектам художественного воплощения эстетических категорий (комическое, поэтическое), определению жанрового содержания научной фантастики, «диалогу жанров» как характерной особенности взаимодействия творчества писателей в литературном процессе. В ряде статей рассмотрены различные категории композиции («состав», «точка зрения», мотив в сюжете).

Завершаем выпуск сборников по проблемам жанра и композиции отнюдь не потому, что исчерпана тема. При всех несомненных достоинствах отдельных статей вышедшим сборникам свойствен один и тот же недостаток — отсутствие общей концепции и методологического единства книги. Прежние темы и проблемы остаются в кругу интересов наших авторов, но уже на качественно новом методологическом уровне — в рамках такого актуального направления филологических исследований, как *историческая поэтика*. Со следующего года кафедра приступает к изданию межвузовских сборников, посвященных общим и частным проблемам исторической поэтики в такой тематической последовательности: жанр как категория исторической поэтики, поэтика жанров, поэтика сюжета, поэтика комического, поэтика фантастического, проблема поэтического языка и т. д.

Т. Г. МАЛЬЧУКОВА

ЖАНРОВЫЕ ТРАДИЦИИ, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА И ПЕРЕВОД

Что для правильного понимания художественного текста важно учитывать жанровые традиции, это известно. Известно также и то, что учет этого литературного контекста в диахронии и в синхронии необходим в разной мере — для истолкования древнего или классического памятника больше[1], чем для современной литературы, для поэтического произведения больше, чем для произведения прозаического. В наибольшей степени, по-видимому, знание жанровых параметров нужно для верной интерпретации и соответствующего перевода иноязычного поэтического текста.

Переводное поэтическое произведение отличается от оригинального прежде всего большей однозначностью. Первое, что теряется в переводе,— это «бездна смысла, бездна пространства» поэтического слова, его семантическое поле. Почему вокруг переведенного слова не возникает аналогичной или новой «бездны пространства», почему не активизировано, дремлет семантическое поле найденного языкового эквивалента — вопрос, требующий всякий раз частного исследования. В качестве общей причины укажем, во-первых, что семантические поля слова в языке оригинала и в языке перевода не совпадают, что сохраненный его смысл образуется их наложением и составляет таким образом гораздо более узкую общую их часть. Во-вторых, «бездна смысла» возникает не в изолированном слове стихотворного текста[2], но на стыке слов; в их сочетании, воспринимаемом на фоне поэтической традиции, открываются возмож-

---

[1] Об интерпретации поэтического текста с точки зрения жанра см.: Мальчукова Т. Г. Память поэзии (О сравнительно-типологическом изучении классической лирики).— Петрозаводск, 1985; Она же. В свете традиции (О сравнительно-типологическом изучении лирического жанра).— Петрозаводск, 1986.

[2] Поэтому, в частности, так неубедительны попытки интерпретаторов представить поэтический мир стихотворения — его словарем. Перечисление слов тютчевского текста («я», «идти», «дорога», «большой» и т. д.) безжизненно и бессмысленно и не может дать никакого представления о поэтическом мире стихотворения «Вот иду я вдоль большой дороги».

ности возникновения и звуковой гармонии стиха, и глубин его смысла. Слова в переводном тексте, выступая в несвойственном национальной поэтической традиции сочетании, могут в иных случаях звучать свежо, но зато не имеют всех многочисленных эмоционально-образных и смысловых ассоциаций оригинальной поэзии. В связи с частичной утратой многозначности оригинального текста в переводе резко сокращается число возможных интерпретаций едва ли не до единственной, что в свою очередь повышает ее значение и ответственность.

В какой мере влияет на интерпретацию текста ощущение читателем жанровой природы поэтического произведения? Есть ли здесь какая-либо разница в восприятии оригинального и переведенного текста?

В оригинальном стихотворении, в тексте или в подтексте, «память жанра» реально присутствует для автора, владеющего поэтической культурой, и потенциально присутствует для читателя, носителя этой же поэтической традиции, хотя и в менее активной и осознанной, чем у автора, форме, благодаря чему сохраняется возможность правильного его понимания. В переведенном тексте «память жанра», если она не акцентирована или вовсе опущена переводчиком, не может быть восстановлена читателем иной поэтической культуры, и, таким образом, возможность правильного, адекватного авторскому, понимания текста полностью исключается. Поэтому для переводчика чрезвычайно важно учитывать жанровый контекст переводимого произведения и в синхронии, и в диахронии, ведь выработанная им интерпретация не образует подтекст исполняемого произведения, как у актера, не остается в комментарии или в научной статье, как у ученого исследователя, но формирует сам художественный текст.

Покажем это на примере интерпретации и перевода одной эпиграммы греческого поэта конца I века до н. э.— начала I века н. э. Антипатра Фессалоникского, дошедшей до нас в составе византийских сборников античной поэзии — так называемой Палатинской Антологии — XI, 31 и Антологии Плануда — II, 47, 11.

Современный немецкий издатель и переводчик Палатинской Антологии Г. Бекби воспроизводит текст названной эпиграммы:

Ou moi Pleiadon fobere dysis, oude thalasses
oryon styfelo cyma peri scopelo
Oud' hotan astrapte megas ouranos, nos cacon andra
tarbeo cai mython mnemonas hydroptas[3].

---

[3] Anthologia Graeca. Griechisch-Deutsch ed. H. Beckby. Bd I—IV.— München, 1957—1958. Издатель (Bd III.— S. 561) принимает в данном тексте конъектуру Салмазия oryon к чтению рукописей, неудовлетворительному по

и помещает рядом ее поэтический перевод:

Niemals zittert mein Herz, wenn Plejaden versinken, auch niemals
wenn am felsigen Riff brüllend die Woge sich bricht,
Nie, wenn am mächtigen Himmel es blitzt. Doch der Schurke, der Wasser
trinkt und die Worte belauscht, der its's, vor dem es mir graut[4].

Немецкий перевод эквиметричен и близок к образам подлинника:

Plēiadōn foberē dysis — wenn Plejaden versinken; thalassēs ōgȳon styfelō cȳma peri scopelō — wenn am felsigen Riff brüllend die Woge sich bricht.

Он завидно точен в недоступной русскому языку передаче греческого глагола astraptē (megas ouranos) тоже глаголом — (am mächtigen Himmel) es blitzt. Он сохраняет также троекратное анафорическое повторение отрицания: oude-oud' — niemals, niemals, nie.

Отклонения от подлинника вызваны, главным образом, стремлением упорядочить синтаксическую структуру греческого текста. Чтобы облегчить конструкцию, переводчик делит единое греческое предложение на два и, устраняя анаколуф и заполняя эллипсы, в каждом из них выявляет свое главное и свои придаточные. Исправляя синтаксический разнобой в первой части эпиграммы, он рядом с одним временным придаточным предложением выстраивает два других. Так появляются синтаксический параллелизм (wenn Plejaden versinken, wenn... die Woge sich bricht, wenn... es blitzt) и объединяющее эти придаточные главное предложение: Niemals zittert mein Herz. В подлиннике его нет, но оно компенсирует пропущенное в переводе определение foberē (dysis Plēiadōn) — зловещий (закат Плеяд) и, главное, проясняет текст.

Произведенные переводчиком изменения в синтаксисе можно оспорить. Рационализированная немецкая реконструкция логизирует поэзию и лишает стихотворение поэтической непосредственности; кроме того, возникшая между двумя предложениями пауза разрушает единство и ослабляет напряжение. Между тем, в греческой эпиграмме налицо и единство чувства,

---

смыслу (ōgȳmon — Палатинский кодекс) или метрически (ogmymenon — автограф Плануда). Греческие тексты здесь и далее приводятся в латинской транслитерации. В дальнейшем все цитаты из Палатинской Антологии (АР) приводятся по этому изданию с обозначением книги — римскими цифрами и номера эпиграмм — арабскими. Ссылки на комментарий даются в тексте с указанием страницы. Эпиграммы, имеющиеся в русских переводах, цитируются по кн.: Греческая эпиграмма (М., 1960) с указанием имени переводчика. Остальные эпиграммы переведены автором статьи.

[4] Предлагаем для ясности изложения перевод немецкого перевода:

Сердце мое не трепещет, когда заходят Плеяды,
Ни когда с ревом волна бьет о скалистый утес,
Ни когда молнии шлет великое небо. Негодный
Слушатель трезвый речей. Вот он, кого я боюсь.

и непосредственность выражения, чему как раз и способствуют умолчание, анаколуфы и присоединительные конструкции[5].

Можно заметить, однако, что и в греческом тексте рационализма хватает. Чего стоит одна только градация степени чувства: «Ни зловещий закат Плеяд, ни ревущая волна моря возле скалистого утеса, ни когда молнией сверкает великое небо мне не страшны так, как боюсь я...». Можно заметить и то, что немецкий переводчик старается восстановить впечатление непосредственности и усилить напряжение: заключительное предложение содержит в себе и умолчание, и экспрессивный повтор: Doch der Schurke, der trinkt ...., der ist' s, ... vor dem .....

Отмеченные отклонения от подлинника, с нашей точки зрения, и извинительны, и необходимы, ибо, изменяя способ выражения — в угоду языку, размеру или читателю, они не меняют смысла. К интерпретации они отношения не имеют. Прямое отношение к ней имеет только перевод последних строк греческой эпиграммы: «Но негодяй, который пьет воду и подслушивает (наши) слова, вот тот, кого я страшусь».

Перевод разъясняется комментарием: «3 и сл. строки намекают на доносчиков и шпионов, которые в императорском Риме исполняли роль тайной полиции» (III, 819—820). В подтверждение даются ссылки на историю Диона Кассия и другие материалы, собранные Фридлендером в его известной книге о римских нравах[6]. Таким образом, переводчик вполне сознательно объединяет однородные члены греческого предложения cacon andra... cai mȳthōn mnēmonas hydropotās (несмотря на разницу в числе и явно присоединительное значение союза), получившийся в результате слияния двусмысленный образ считает центральным и выносит в заглавие — в немецком переводе эпиграмма называется «Der Wassertrinker».

Нужно сказать, однако, что хотя комментатор и понимает изображенную в эпиграмме ситуацию как отражение действительности и предлагает к ней различные исторические свидетельства и аналогии, реально ее представить трудно: вряд ли доносчик стал бы на пиру вызывающе пить только воду и тем самым обращать на себя внимание и подозрение сотрапезников, его поведение, напротив, должно быть незаметным и не отличаться от общего обычая. Заметим также, что привлекаемый в качестве аналогий и доказательств литературный (Mart. X, 48; Juv. IX, 102—129) и исторический (Suet. Tiber. 52; Claud.

---

[5] Ср. аналогичную роль пропуска сказуемого в стихотворении А. С. Пушкина «Воспоминание»: «И на немые стогны града Полупрозрачная наляжет ночи тень И сон, дневных трудов награда». См. об этом: Щерба Л. В. Опыт лингвистического толкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина// Избранные работы по русскому языку.— М., 1957.— С. 26—44.

[6] Friedländer L. Darstellungen aus Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis Ausgang der Antonine.— Leipzig, 1862.— Bd 1.— S. 237—249.

18, Nero, 45; Tac. Hist. 1, 1; Agric. 2) материал сравнительно поздний. (Передаваемые Дионом Кассием (Dio 52, 37 и 55, 18) разговоры Августа с Меценатом и Ливией на тему политических доносов — явная ретроспекция более позднего исторического опыта).

Между тем Антипатр Фессалоникский безусловно принадлежит более раннему времени. Он поэт века Августа, клиент Луция Кальпурния Пизона Фруги, консула 15 г. до н. э., адресата «Поэтики» Горация[7]. Упоминаемые в его эпиграммах исторические лица и события не выходят за пределы 15 г. н. э.[8]

Но дело даже не в этом. В известном смысле фигура доносчика вечная и достаточно разнообразная, а, с другой стороны, греческое cacon andra tarbeō хотя и не предполагает непременно, однако и не исключает вовсе подобного толкования.

Главное в другом. Приведенная интерпретация не только излишне конкретизирует и утяжеляет, но и, на наш взгляд, искажает смысл греческого текста. Г. Бекби понимает эпиграмму слишком серьезно. Реально политический донос безусловно страшнее всех стихийных бедствий. Это не шутка, а пессимистическая философия. Выраженная в эпиграмматической форме и попав в антологию, она должна была найти себе место среди философских и описательных стихотворений IX или X книги. Между тем, в Палатинской Антологии эпиграмма Антипатра Фессалоникского помещена среди пиршественных (sympotica) стихотворений XI книги, а в Антологии Плануда — во II книге, в разделе «застольных шуток» — sympotica asteismata. Именно такой застольной шуткой она и является.

Как стихотворение шутливое эпиграмма Антипатра Фессалоникского содержит в себе преувеличение и неожиданность. Преувеличение создают не только отдельные образы разбушевавшихся стихий, но и их нагнетение, подчеркнутое анафорой. Неожиданность здесь в том, что все стихии оказываются менее

---

[7] О датировке творчества Антипатра Фессалоникского см.: Reitzenstein R.— s. v.— Pauly—Wissowa—Kroll. Real—Enzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft.— Bd 1.— S. 2514; The Garland of Philip. Ed. A. S. F. Gow and D. L. Page.— Cambr., 1968.— P. XLVI.

[8] Эпиграммы (AP VI, 241; VI, 335; IX, 428) написаны Антипатром в связи с фракийским походом Пизона и его победой над племенем бессов (12—9 г. до н. э.); Эпиграмма AP X, 25 — молитва о благополучном пути Пизона в Азию, возможно, имеет в виду ту его воинскую экспедицию, в результате которой произошло завоевание Памфилии (13 г. до н. э.). Эпиграмма AP IX, 297 написана в связи с восточным походом Гая Юлия Цезаря (сына Агриппы и Юлии, дочери Августа) в 1 г. до н. э. Эпиграмма AP IX, 59 описывает его дворец, содержит намек на пожалованный ему Августом в 5 г. до н. э. титул princeps iuventutis (Tac. Ann. 1, 3) и пожелание счастливого брака, который последовал во 2 г. до н. э. (Tac. Ann. 4, 40), и датируется 5—2 гг. до н. э. Эпиграмма AP XVI, 75 посвящена Котису, царю Фракии (12—15 гг. н. э.).

опасны, чем «дурной человек» и (что совсем удивительно, странно и смешно) водопийцы, помнящие слова. Перевод и толкование Г. Бекби неправомерно объединяет два однородных члена в одном образе: в греческом тексте они разделены и глаголом, и союзом, и разным числом — cacon andra tarbeō cai mȳthōn mnēmonas hydropotās. В противопоставлении ученых трезвенников всем стихиям заключена, на наш взгляд, вся соль шутки, недаром «водопийцы» — hydropotās выразительно поставлены в заключение эпиграммы и образуют ее point.

Кто такие эти «пьющие воду» и что за mȳthōn они помнят? Слово mȳthos имеет два основных значения: 1) слово, речь; 2) предание, басня, сказка. С этими значениями мы встречаемся и в текстах Палатинской Антологии. В эпиграмме Каллимаха (AP VII, 524), которая воспроизводит диалог о настоящей природе загробного мира, слово mȳthos стоит в одном ряду со словом pseudos и явно означает «басню», «вымысел», «сказку»: — hai d'anodoi ti; — «Pseudos». — Ho de Ploutōn; — «Mȳthos». — А как же возвратные пути? — «Ложь». — А Плутон? — «Сказка». В эпиграмме Лукиана (AP X, 42) mȳthos синонимично к (arrēton)epos и означает (лишнее) слово (то самое, которое, по русской поговорке, «не птица, вылетит — не поймаешь»):

Arrētōn epeōn glossē sfragis epiceistho
Creissōn gar mȳthōn ē cteanōn fylace,

что и отражено в переводе Л. В. Блуменау:

Следует класть на язык свой печать, чтобы **слова** не молвить
Лишнего,— пуще богатств надо **слова** охранять.

В эпиграмме Антипатра Фессалоникского (AP IX, 186) слово mȳthos, по-видимому, включает в себя оба названных смысла. «Полные грозного смеха» — foberōn plēthomenoi charitōn[9] mȳthoi Aristophaneus — это веселые и одновременно серьезные (что и выражено оксюморонным словосочетанием) сатирические комедии Аристофана в целом, не только отдельные пассажи, слова, остроты, но и сюжеты — «рассказы», как переводит Л. В. Блуменау. Но об этих же mȳthoi сказано, что они раздаются, звучат — ēcheusin, что поддерживает в них первое значение — «слово» — «Wort», как переводит Г. Бекби.

Что значит mȳthos в исследуемом тексте: «слово», «миф»

---

[9] Л. В. Блуменау переводит это место, на наш взгляд, неудачно. Его выражение «прелести жуткой полны» или неясно или может быть понято как свойственная разговорному языку неряшливость, типа: страшно красиво. Между тем, у греческого поэта это полный смысла оксюморон, сводящий воедино последующую антитезу: cai stygnās acsia cai gelasas — «ненавидя и смеясь». Хариты, как своего рода Музы комедии и сатиры — «Менипповы Хариты», упоминаются в эпиграммах Мелеагра (AP VII, 417,4; 418,6; 419,4; 421,14) и Онеста (AP XI, 32,2).

или то и другое вместе, как в предшествующей эпиграмме? Последнее предположение, по-видимому, нужно исключить сразу. Ибо, если относительно речей четырехвековой давности, да еще поэтических вымыслов Аристофана смешение значений возможно и естественно возникает в результате обычной синекдохи, то в отношении разговоров на современные темы в конце I в. до н. э. и древних преданий такое совпадение неестественно и невозможно. Нужно думать, что если бы греческий эпиграмматист имел в виду первое значение слова mȳthos да еще с подтекстом «опасные вольные речи», он постарался бы найти другое обозначение, исключающее всякую двусмысленность и намек на старинные мифы. Так Гораций, изображая в послании к Манлию Торквату (I, 5, 24—25) ту самую ситуацию, в духе которой понимает греческую эпиграмму немецкий комментатор, совершенно ясно обозначает не предназначенные для чужих уст и ушей слова дружеской беседы: ne fidos inter amicos sit qui dicta foras eliminet.

Так и Марциал в эпиграмме X, 48, 21—24 недвусмысленно говорит о веселых шутках и вольных речах, свободной беседе о «зеленых» и «синих», в которых никому не придется каяться и которые никого не приведут на скамью подсудимых

Accedent sine felle ioci nec mane timenda
Libertas et nil quod tacuisse velis:
De prasino conviva meus venetoque loquatur.
Nec facient quemquam pocula nostra reum.

Если общий смысл греческой эпиграммы, по-видимому, исключает для mȳthos значение «только что сказанного слова», то узкий контекст поддерживает второе значение: «миф, предание». Словосочетание mȳthōn mnēmōn значит не столько «запоминающий услышанное», сколько «помнящий старое». Память едва ли не однозначно обращена в прошлое, во всяком случае ее направленность на настоящий момент требует специальных пояснений. Поэтому mȳthōn mnēmones — это, на наш взгляд, скорее «знатоки мифов», может быть даже их рассказчики или, чтобы ограничиться наиболее общим пониманием и переводом, просто — «ученые».

Mȳthōn mnēmones hydropotai — ученые трезвенники на пиру — постоянный и, разумеется, отрицательный, осмеиваемый тип застольной поэзии на всем протяжении ее существования [10].

---

[10] Даже на исходе европейской анакреонтической традиции в лицейской лирике Пушкина в изобилии встречаем насмешки и поношения «трезвых Аристархов», «угрюмых рифмотворов», «ученых дураков», «холодных мудрецов». См., к примеру, его стихотворение «Пирующие студенты»: «Шипи, шампанское, в стекле. Друзья, почто же с Кантом Сенека, Тацит на столе, Фольянт над фолиантом? Под стол холодных мудрецов. Мы полем овладеем, Под стол ученых дураков, Без них мы пить умеем».

В греческой эпиграмме он появляется начиная с эпохи эллинизма (когда бывшая надпись, исполняемая или импровизируемая на пиру, заменяет сколий и усваивает его темы)[11] и существует в различных модификациях. В эпиграмме Посидиппа (AP V, 134) изгоняемый с пира трезвый мудрец — это философ-стоик:

Смолкни, Зенон, вещий лебедь. Замолкни и муза Клеанфа,
Пусть нами правит один сладостно-горький Эрот.
(Перевод Л. В. Блуменау)

В эпиграммах поэтов I в. н. э. Филиппа Фессалоникского (AP XI, 347) и Лукиллия (AP XI, 140) ученые постники — это грамматики, донимающие сотрапезников умными разговорами:

AP XI, 347: Прочь подите вы все, кто вводите ум в заблужденье,
Род Аристарха дурной, племя ученых червей!
Что за нужда мне знать, где в небе пути Гелиоса,
Кем порожден был Протей, кто такой Пигмалион.
Буду читать те стихи, где все ясно. А темные книги
Пусть бесконечно томят тех, кому мил Каллимах.

AP XI, 140: Здесь на пиру грамматики, песнеубийцы, которым
Весь буквоедством своим ум своротил Аристарх.
Пить и шутить не умеют. Они возлежат, забавляясь
Нестором, Трои царем, школьные басни твердя.
Не оставляй меня им, буквально, «в корысть
плотоядным».
«Гнев, о богиня, воспой» есть на обед не хочу.

В эпиграмме Антипатра Фессалоникского (AP XI, 20) трезвые водопийцы (hydropotai) на пиру — это ученые поэты, любители редких слов, названных здесь же для примера. Слова действительно настолько редкие, что два из них, обозначающих неизвестный нам род морской рыбы и вид старинной одежды, пришлось оставить без перевода и одно передать описательно:

Прочь от меня кто поет камасенов, локку, светильник
Из виноградной лозы, племя корявых певцов!
Все изощряетесь вы в украшеньях вычурной речи.
Ток Иппокрены для вас — это простая вода.
Нынче творим возлиянья в честь мудрого мужа Гомера
И Архилоха. Вино не признает водопийц.

Из трех процитированных поэтов Антипатр ближе к традиции, и это неудивительно. У более поздних Филиппа Фессалоникского и Лукиллия мы имеем дело с сатирическим осмеянием типа, характерным для шутливой греческой эпиграммы, которая оторвалась уже от исходной обстановки застолья и использует ее как картинную иллюстрацию, между тем как эпиграмма Антипатра — это застольная шутка. На наш взгляд, разли-

[11] См. об этом: Reitzenstein R. Epigram und Skolion.— Giessen, 1893.

чие несущественное, но для составителей антологии, лучше знавших и чувствовавших свою поэзию, оно имеет значение. Поэтому М. Плануд помещает эпиграммы Филиппа и Лукиллия в разделе eis grammaticous, а эпиграмму Антипатра среди sympotica asteismata. Действительно, в ней идет речь об обычаях пира, его развлечениях, характере застольной беседы, тема и для элегии, и для анакреонтической лирики, и для близкой к ней эпиграммы давняя. Еще Ксенофан Колофонский возражал против исполнения на пиру мифологического эпоса (Diehl., fr. 1, 21—24), а Анакреонт (Diehl., 96) — эпоса героического. Характерно, что первый противопоставлял поэтической традиции философскую беседу, а второй — легкую поэзию, тем самым излагая свою творческую программу. И это понятно, ибо в тех условиях пир — едва ли не главная сфера функционирования внеобрядовой поэзии.

Свидетельство литературных вкусов автора можно увидеть и в процитированной эпиграмме Антипатра. В первую очередь, это осуждение ученой поэзии в духе александринизма — выисканных тем, редких слов, мелочных ухищрений стиля. Поэзия самого Антипатра, насколько можно судить по сохранившейся ее части, была другой.

Его эпиграммы просты по стилю, мифологические ассоциации в них общеизвестные, да и те употребляются чаще всего в ироническом контексте, по содержанию — это часто стихотворения на случай, иногда импровизированные, как, например, AP IX, 92 — слово благодарности за угощение на пиру. Нигде не говорит Антипатр о той кропотливой работе над смыслом и слогом своих стихов, которую требовал в свое время Каллимах и впоследствии — его поклонники. Напротив, он способен написать поэтическую книгу за ночь: так было со сборником стихов, подаренным им в день рождения Пизону (AP IX, 93). Другим поэтическим подарком ему же стала сочиненная Антипатром поэма о победе Пизона над бессами (AP IX, 428), произведение историческое и современное, уже по теме своей далеко отстоящее от антикварных устремлений александрийцев. Эпигонам Каллимаха Антипатр противопоставляет, однако, не собственное творчество(как впоследствии Марциал, противополагавший мифологической традиции собственную поэзию жизни — X, 4), но прославленных древних поэтов — Гомера и Архилоха. В этом можно увидеть предвосхищение греческого Возрождения и предварение литературных оценок трактата «О возвышенном», но вернее, по-видимому, рассматривать стихотворение греческого автора в контексте римского классицизма Вергилия и Горация, как отражение общих реставраторских тенденций эпохи Августа.

В духе популярных в Риме этой поры эстетических концепций Демокрита и Платона (а они цитируются Цицероном —

De orat., II, 46, 94; De divinat., I, 38, 80 и Горацием — De arte poet., 295) александрийская поэзия противопоставляется классической «как творения здравомыслящих», которые «затмятся творениями неистовых» (Phaedr., 245 A). Мусический восторг сближается с вакхическим безумием, вино считается источником поэтического вдохновения, как и истины,— этот взгляд, многократно запечатленный анакреонтической поэзией и застольной эпиграммой, опять-таки очень популярен в Риме. Об этом свидетельствует Гораций в послании к Меценату (I, 19, 1—11), упоминая здесь знакомых нам по греческой эпиграмме hydropotas — aquae potores как образ тех самых трезвых поэтов, для которых закрыт Геликон:

Древнему веришь коль ты, Меценат просвещенный, Кратину,
Долго не могут прожить и нравиться стихотворенья,
Раз их писали поэты, что воду лишь пьют. И как только
Либер поэтов-безумцев к Сатирам и Фавнам причислил,
Стали с утра уж вином попахивать нежные Музы,
Славя вино, сам Гомер себя в дружбе с вином уличает;
Даже и Энний-отец бросался оружие славить,
Выпив всегда. «Я колодец Либона и форум доверю
Людям непьющим, но песни слагать запрещу я серьезным».
Только я это изрек,— неотступно поэты все стали
Пить вперепой по ночам...

(Перевод Н. Гинцбурга)

Если Гораций с его рассудительностью и чувством меры смеется над этим взглядом, хотя и признает, что отдал ему дань, то Антипатр Фессалоникский — это как раз представитель общего мнения. Слова Кратина ему прекрасно известны, возможно, как и Горацию, через эпиграмму Никенета, поэта «Венка» Мелеагра (AP XIII, 29):

«Милой душе песнопевца вино — точно конь быстроногий;
Кто воду пьет, тому слов мудрых не изречь».
Так, Дионис, говорил твой Кратин, винный дух издавая...

(Перевод Л. В. Блуменау)

В эпиграмме AP XI, 23 Антипатр перефразирует выражение Кратина oinos tachys hippos — etētymon eis hodon hippos oinos и в ряде эпиграмм варьирует противопоставление вина и воды — вдохновенной, пламенной, пьянящей и холодной, водянистой, рассудочной поэзии. Приведем эти тексты, не переводившиеся ранее на русский язык.

AP IX, 305: Чистой напившись воды, заснул вчера я на ложе.
Вдруг предо мною предстал Вакх, говоря эту речь:
«Спишь ты спокойно. А сон неугоден Киприде. Скажи мне,
Трезвенник. Слышал ли ты об Ипполита судьбе?
Как бы с тобой не случилось подобного! Бойся!». Сказав, он
Вышел, и с этой поры мне ненавистна вода.

AP IX, 406: Винная влага скрывает меня здесь, лягушку, безгласной,
Изображенной на дне в чаше из серебра.
Вот я лежу среди Нимф, им подруга, не враг и Лиэю,
Здесь омывают меня капли вина и воды.
Поздно приходишь к веселью Диониса. Жалки поэты,
Пьющие воду. Они в трезвом безумье творят.

AP XI, 24: О Геликон Беотийский! Когда-то водой благоречья
Из вдохновляющих струй ты Гесиода поил.
Юноша, твой сонменник, сейчас Авзонийского Вакха
Мне наливает, даря радость забвенья забот.
Я бы хотел у него одну выпить полную чашу,
Нежели тысячи чаш из Гиппокрены твоей.

Приведенный литературный контекст не оставляет никаких сомнений в значении образа mythōn mnēmones hydropotai в исследуемой эпиграмме. Это ученые поэты. Что касается преувеличенного страха автора перед ними, то подобные преувеличения имеют массу литературных аналогий. Не говоря о более поздних сатирических образах поэтов, донимающих всех и вся своим творчеством, у Персия, Сенеки, Петрония, Лукиллия, Марциала, укажем на современное Антипатру «Послание к Пизонам» Горация. В последних его стихах с неменьшими гиперболами нарисован поэт, который occidit legendo — «убивает чтением».

Исходя из предложенной и аргументированной интерпретации, дадим в заключение перевод эпиграммы, значительно отличающийся от немецкого, приведенного в начале статьи, но, как кажется нам, более соответствующий смыслу греческого текста:

Даже зловещий закат Плеяд меня так не пугает,
Моря ревущего вал возле утесистых скал [12],
Молнии неба великого... Подлого мужа боюсь я
И водопийц на пиру, мифы толкующих нам.

[12] Внутренняя рифма в переводе передает имеющийся в греческом тексте гомеотелевт частей пентаметра; это эффектное украшение стиля, редкое в греческой поэзии, Антипатр использует довольно часто, по нашим подсчетам — в 36 эпиграммах из 97.

Я. Г. СОЛОДКИН

К РЕКОНСТРУКЦИИ СОСТАВА И КОМПОЗИЦИИ «ВРЕМЕННИКА» ИВАНА ТИМОФЕЕВА

Среди многочисленных памятников русской публицистики первой трети XVII в. «Временнику» дьяка Ивана Тимофеева принадлежит одно из первых мест. Однако ряд вопросов происхождения и художественного своеобразия замечательного произведения изучен явно недостаточно. В частности, остается нерешенной задача фрагментарной реконструкции «Временника», структура которого после смерти Тимофеева оказалась нарушенной (при редактировании сочинения и переплетении его единственного списка), а некоторые отрывки до нас не дошли. Ранее мы рассмотрели вопрос о первоначальном расположении основных частей и ряда разделов памятника [1]. В настоящей статье предпринимается попытка воссоздать, насколько это возможно, последовательность всех сохранившихся фрагментов «Временника» на стадии его написания, а также выяснить, какие разделы авторского текста можно считать утраченными.

По наблюдению И. И. Полосина [2], во «Временнике» не говорится о годах юности Ивана Грозного, хотя, по словам дьяка, он «приведох» рассказ про это [3]. Подобно И. И. Полосину, можно думать, что в главе о патриархе Гермогене нет конца (144) [4]. Пространное повествование о Борисе Годунове разрывается во «Временнике» «Плачем» о бедствиях Новгорода в период шведской оккупации. Помещенный следом фрагмент начи-

---

[1] Солодкин Я. Г. О структуре и композиции «Временника» Ивана Тимофеева//Жанр и композиция литературного произведения.— Петрозаводск, 1986.— С. 55—60.

[2] Полосин И. И. Социально-политическая история России XVI — начала XVII в.: Сб. статей.— М., 1963.— С. 275.

[3] Временник Ивана Тимофеева.— М.; Л., 1951.— С. 17. В дальнейшем ссылки на «Временник» по этому изданию будут даваться в тексте с указанием страниц.

[4] Полосин И. И. Указ. соч.— С. 303. Как заметил исследователь, вопреки указанию Тимофеева, о Михаиле Романове до л. 309 об. рукописи (166) подробно не говорится. Но на л. 307 — 308 (165) о нем сказано более пространно, чем прежде. Быть может, это дьяк и имел в виду.

нается словами: «Сице и Борис, егда в равночестных честен бе и по цари вся добре управляя люди, тогда по всему благ является» (80). Принимая во внимание способ употребления Тимофеевым аналогичных формул (открывающихся выражением «сице и»)[5], можно думать, что предыдущие строки утрачены. С чем сопоставлял в данном случае автор «Временника» деятельность Годунова, неясно. Следующий отрывок, никак не связанный с размышлениями о судьбе царя Бориса (в нем устанавливается причина невиданных прежде успехов иноземцев в войнах с Россией — присоединение к ним предателей «благочестия»), начинается так: «С Ляховными же наше тогда о мирном постановении не бы в среду сположся еще к совету слово» (82). «Тогда» этой фразы наводит на мысль, что ранее Тимофеев писал о том времени, когда русско-польские переговоры о мире были далеки от завершения. В одной из глав о Годунове дьяк замечает, что Борис начал «изменения чином от первых до в последних,... худородныя на благородных возводя... степени кроме меры и времени, тайнословия ради тех кооному, якоже и преди речеся о сих пространнее» (75). Ранее же Тимофеев лишь упоминает о том, что Годунов многих «чиновствы недостойно одари», переводя «льстивне» «от нижших бо степеней... на превысокая», а в дальнейшем сообщает, что «худородный» Михаил Татищев получил неподобающий ему «синглитства чин» от Бориса за «некае тайнослужения угождения» (27, 72, 101, ср. 89, 104). Пространный, если верить автору, рассказ о возвышении Годуновым незнатных людей в составе «Временника» не встречается. Возможно, утрачено и начало раздела, где Тимофеев ссылается на этот рассказ. Ведь он открывается фразой «Продерзанию же дверь таковым на таковая неблагословне издавна отверзеся» (75), однако можно лишь догадываться, о каких людях и поступках пишет дьяк. Незавершенной выглядит первая глава повествования о царствовании Федора Ивановича. После сетований на пресечение царского «корня» «злыми крестопреступными рабами» читаем, что неизвестно, есть ли «под небесем таков другий... сиятелен мир, яко сий (Россия.— *Я. С.*)» (32—33). Следовательно, мысль автора не доведена до конца[6]. В конце «Временника» сказано, что до сих пор речь шла о бедствиях Московского государства (163). Предыдущий фрагмент посвящен, однако, выяснению причин Смуты. Особого «слова» о невзгодах, пережитых Москвой в лихолетье, у Тимофеева мы не находим, имеются только отдельные упоминания на этот счет (96, 143—144, 148, ср. 164—165).

---

[5] Они очень часто встречаются у Тимофеева (17, 26, 60, 63, 66, 74, 76, 90, 91, 108, 121, 136, 139, 142, 145, 160, 165, 166).

[6] О. А. Державина находит, что это «место, видимо, испорчено» (Временник...— С. 473, прим. 103).

Можно допустить, что соответствующие разделы «Временника» не сохранились[7].

Таким образом, речь может идти лишь о частичном воссоздании структуры и композиции произведения (если не будет найден более полный, чем дошедший до нас, список «Временника»).

С точки зрения О. А. Державиной, текст, помещенный на первых восьми листах рукописи, следует разместить в той ее части, которая посвящена Василию Шуйскому. На основании палеографических данных О. А. Державина полагает, что данный раздел произведения в рукописи поначалу был смежным с тем, который открывает повествование о Шуйском (с л. 192). Но в издании «Временника» исследовательница помещает так называемое «введение» после л. 207 об. (отметим, что в рукописи за ним сразу следует л. 208, между ними нет, как в других случаях, «восьмерки», означающей конец раздела, интервала в одну — несколько строк, пустого листа или листов). Согласно этому фрагменту «Временника», бог сделал Адама властителем «твари всей», но с момента своего грехопадения тот сам стал бояться «животных». По мысли Тимофеева, так и русские люди повиновались своим самодержцам, пока те соблюдали божественные повеления. Он доказывает, что Смута «бысть державных малем поползновением, якоже Адамлим ко греху умяхчением, рабским же нашим многим прегрешением». Предшествующий этим рассуждениям плач по поводу низложения Шуйского заканчивается оптимистически: дьяк уверен, что бог, «аще восхощет», погасит огонь Смуты, он «благопременителен» и «обезславльшееся может на первую паки приложити славу и вящще, обновлей образ Адамль» (108—109, 111). Тем самым, по О. А. Державиной, автор «Временника» завершает высказанную во «введении» мысль[8]. Неясно, однако, какова эта мысль. Сама исследовательница помещает «введение» следом за рассказом о Шуйском, а не перед ним. Фактически она считает их смежными лишь потому, что в обоих разделах говорится об Адаме. Но сходным образом о нем сказано в конце «Временника» (165). О том, что бог может «угасити пламень» Смуты и «паки исполнити удобь», читаем и в других главах

---

[7] Рассказав про пострижение и ссылку матери царевича Дмитрия Марии Нагой, Тимофеев сообщает, что ее «честне» вернул в Москву «расстрига», «нарекшуся ему злоковарне в прельщении царства сыном ея. О сем подробну во своем чина известится месте» (44). Во «Временнике», однако, не говорится об обстоятельствах возвращения «иноки Марфы» из ссылки, только в главе о Федоре Ивановиче этот факт отмечен еще раз (29). Но обещание насчет подробного рассказа скорее всего относится к авантюре Лжедмитрия I, которой дьяк уделяет много места (83 — 91, 94 — 95, 98 — 100).

[8] Державина О. А. Временник дьяка Ивана Тимофеева//Зап. Отд. рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, 1950.— Вып. XI.— С. 75.

произведения (125, 159, ср. 100, 157). Включая «введение» в состав посвященной Шуйскому части «Временника», О. А. Державина указывает, что оно дополняет повествование о царе-неудачнике и одновременно подводит итог ранее сказанному[9]. Но в нем определяются причины Смуты в целом, без выделения неурядиц при Шуйском. Лишь в одном фрагменте этого раздела, который не связан с окружающими, автор, намекая на царя Василия, пишет о том, что правитель должен отложить расправу с восставшими «рабами» до времени, когда не будет внешней опасности, иначе чужеземцы захватят страну и пленят самого государя (112). Во «введении» сказано, что Россия испытала совершенное падение, вторгнувшиеся «языцы... всю землю нашу растлиша» даже «паче» желания. В предшествующих главах «Временника» находим лишь мимолетные упоминания о «конечном» разорении страны (77, 82, 91, 95, 111, ср. 32), и приведенные строки, разумеется, их не резюмируют. Если во «ведении» утверждается, что самодержцы стали нарушать божественные «уставы» с окончанием седьмого тысячелетия, намекая, видимо, на Ивана III[10], то в других местах произведения начало «превращения» традиционных норм жизни связывается с именем Грозного (12, 13, 23, 110). О. А. Державина указывает на отсутствие вставок на л. 1—8, переписанных писцом, которому принадлежит текст, дополнявшийся глоссами и интерполяциями. В действительности на занятых «введением» листах есть вставки[11], зато в нескольких значительных по объему частях текста они не выявлены (30—33, прим. *л—ч.*; 50—61, прим. *ж—г*; 75—92, прим. *и—к*). Таким образом, включение О. А. Державиной «введения» в состав посвященной Шуйскому части «Временника» нельзя признать оправданным. По-видимому, «введение» поначалу находилось в одном из заключительных разделов памятника[12], возможно, в «Летописце вкратце», содержащем ряд механически объединенных фрагментов.

Воспоминания дьяка о работе над «Временником», разрывающие изложение бедствий периода правления Шуйского (115—120), как можно думать вслед за И. И. Полосиным, случайно оказались в составе раздела о царе Василии[13]. Их следует оценить как один из вариантов введения к памятнику

---

[9] Державина О. А. Археографический комментарий//Временник...— С. 449.

[10] Полосин И. И. Указ. соч.— С. 313, 316, 318.

[11] Временник...— С. 414, прим. *в, п* к с. 150—163, ср. прим. *д* к с. 163—167.

[12] Солодкин Я. Г. Указ. соч.— С. 56.

[13] Полосин И. И. Указ. соч.— С. 299—300. Воспоминания автора о создании «Временника» и годах иноземной оккупации (л. 208—220 об.) мы, в отличие от И. И. Полосина, считаем нужным отделить от двух последующих фрагментов текста (л. 220 об.— 222), где говорится об ином.

(пять таких вариантов открывает «Летописец вкратце»)[14]. Глава «О пещи и ходех со кресты», рассказывающая о шведской оккупации Новгорода, по справедливому наблюдению И. И. Полосина, неудачно вставлена в повествование о князе М. В. Скопине-Шуйском[15]. Но едва ли прав И. И. Полосин, считая такой же вставкой главу «О воровском бежании с Хутыни...». Ведь она посвящена «борению» Скопина с тушинцами.

Для воссоздания первоначальной композиции «Временника» следует использовать указания автора на важнейшие события лихолетья. Перечисляя их, дьяк в целом соблюдает хронологическую последовательность (94—96, 164—167, ср. 149—150). Изложение в такой последовательности («по ряду», как он выражается) Тимофеев полагает наиболее правомерным, признает необходимым «достоинством подлинно исторического труда»[16]. Поэтому трудно согласиться с мнением О. А. Державиной, будто дьяк сознательно отказывается от хронологического порядка повествования[17] и этот порядок по возможности был придан «Временнику» переписчиками[18].

Исходя из структуры памятника в его списке, признаваемого Тимофеевым принципа хронологической последовательности рассказа, тематической близости отдельных фрагментов текста, можно реконструировать первоначальное расположение 33 из 49 отрывков, которые мы насчитываем в составе «Временника» (большинство из них являются смежными в рукописи).

Допустимо считать, что произведение Тимофеева открыва-

---

[14] И. И. Полосин насчитывал в «Летописце вкратце» четыре варианта введения к «Временнику» (Полосин И. И. Указ. соч.— С. 304). Так же, на наш взгляд, следует рассматривать «Зачало» этого «Летописца» (150—153). Кстати, еще В. О. Ключевский думал, что начальный фрагмент «Летописца вкратце» и его «Зачало» должны помещаться не на тех местах, которые они занимают в рукописи (Зимин А. А., Киреева Р. А. Из рукописного наследия В. О. Ключевского (Новые материалы к курсу по русской историографии)// История и историки. 1972.— М., 1973.— С. 327).

[15] Полосин И. И. Указ. соч.— С. 301, 303; Отдел рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 428, карт. 7, ед. хр. 4, л. 16.

[16] Державина О. А. Дьяк Иван Тимофеев и его «Временник»//Временник...— С. 402. Напомним, что в начале XVII в. хронологический способ изложения остается своего рода литературным принципом (Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение.—М.; Л., 1947.— С. 378—381).

[17] Державина О. А. Дьяк Иван Тимофеев...— С. 403—404; Она же. Историческая повесть первой трети XVII века: Автореф. докт. дис.— М., 1958.— С. 13—15, 23. Ср.: Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси.— М., 1970.— С. 11. Речь должна идти о другом: Тимофеев по ряду причин (названных О. А. Державиной) подчас отступает от хронологического порядка изложения. См.: Ромодановская Е. К. Русская литература в Сибири первой половины XVII в. (Истоки русской сибирской литературы).— Новосибирск, 1973.— С. 91—92.

[18] Державина О. А. Временник дьяка Ивана Тимофеева.— С. 76—77.

лось сетованиями на бессилие описать пережитое (фрагмент «Яко же сущие поселяне», л. 269—279). Этот раздел был продолжен повествованием о «царстве» Грозного, состоящем из шести глав, последовательность которых соблюдена в рукописи (л. 12—39)[19]. В части о Федоре Ивановиче (л. 40 — 93 об.) отрывок «От зельного бо желания» (л. 56 об.— 57), видимо, помещался вначале за главой «О пострижении Борисом царицы Марии» (л. 77 об.— 79). Структура авторского текста явно нарушена в рассказе о царствовании Годунова. Как можно думать, поначалу главы о «обирании Бориса на царство» и «крестном целованье» ему (л. 94 — 123 об., 124 — 132 об.) разъединялись фрагментом «Сице и Борис...» (л. 151—154), а главы о присяге царю Борису и «утвержении имени письмены того жде» (л. 132 об.— 135) — отрывком «Егда восходя он...» (л. 138—140); любопытное рассуждение «Продерзанию же дверь таковым» (л. 140—146) следовало за главой «О Борисе же царе» (л. 135 об.— 138). Далее помещалось описание «беззаконного» правления «расстриги», сопровождаемое «Притчей о цареве сыне» (л. 156 об.— 174 об., 188—191 об.)[20]. В обширном повествовании о Шуйском первичное чередование разделов сохранено только вначале (л. 192—207 об.). Остальные главы располагались, очевидно, в такой последовательности: «О таборех», «О воровском бежании с Хутыни...», «О князе Михаиле Васильевиче Шуйском Скопине», его походе из Новгорода к Москве, «О князе Михаиле же Шуйском» (л. 222 об.— 234 об., 260 об.— 263 об., 235—250, 263 об.— 266, 250—254 об.). Последний раздел «Дозде убо о Московстем господствии» (л. 303 об.— 312) правомерно рассматривать как заключение. Первоначальное местоположение других глав и отрывков «Временника» определить затруднительно.

---

[19] По утверждению И. И. Полосина, текст на л. 12—17 является результатом кардинальной переработки рассказа Тимофеева о Грозном, в частности, его сокращения (Полосин И. И. Указ. соч.— С. 268, 277, ср. с. 278). При этом исследователь ссылается на то, что старицкий князь Владимир Андреевич в начале посвященной ему главы именуется двоюродным братом, а кого — не поясняется. Но царь Иван упомянут в названии этой главы, да и в соответствующем разделе «Временника» речь идет о Грозном. Последний не назван прямо и в главе «О царице Анастасии Романовне и о чадех», в начале которой говорится о его «свенечнице» и земле (л. 27 об.— 28), в рассказе об опричнине и первой половине главы о новгородском «пленении» (л. 11—14). И. И. Полосин считает интерполяцией слова о том, что в гневе царь «подвигшиеся на ны» из-за наших грехов (11), ибо во «введении» причиной бед признаются «неправды» правителей. Однако Тимофеев часто называет наши грехи причиной несчастий (11, 19, 26—27, 32, 35, 75—76, 78, 86, 91—94, 98, 100, 116, 121, 122, 140, 143, 153, 162). О грехах подданных, которым потворствовали «обдержатели», сказано и во «введении» (110, 111). К тому же дьяк отрицательно отзывается о Грозном не только на указанных И. И. Полосиным, но и последующих листах рукописи (13—15, 23—24).

[20] Источником этой «Притчи» послужила популярная «страшная» повесть «о некоем юноше ростригшемся».

Следовательно, композицию «Временника» к моменту смерти автора можно восстановить лишь отчасти, поскольку многие фрагменты текста позднее были утрачены. Особые разделы Тимофеев посвятил царствованиям Грозного, Федора Ивановича, Бориса Годунова, Лжедмитрия I, Шуйского, предпослав им рассказ об обстоятельствах создания своей «хартийцы» и изложение собственных взглядов на принципы литературного творчества, а также, возможно, фрагмент, названный редактором «Зачалом» «Летописца вкратце». Есть основания думать, что самостоятельные части «Временника» были отведены выяснению причин лихолетья и судьбам Новгорода и Москвы в период Смуты. Краткую характеристику основных событий пережитой эпохи, дополненную новым признанием автора в неспособности описать ее с «глубочайшим разумением», допустимо считать заключением. Расположение глав и отдельных фрагментов «Временника» определено хронологической последовательностью изображаемых событий и прагматическими задачами публициста.

А. В. ДВОРЕЦКИЙ

ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ В РУССКОЙ КРИТИКЕ «НАКАНУНЕ БЕЛИНСКОГО»

А. Н. Веселовский был уверен: теория литературных родов «лучше сделает, если чаще будет прислушиваться к урокам истории»[1].

Нет сомнения, что основная причина тупиковых ситуаций в современной (как теперь принято говорить) генологии — в неразработанности историографического аспекта. Здесь много бессистемного, фрагментарного, а порой и взаимоисключающего. Приведем относительно свежий пример. В. А. Грехнев пишет о том, что в русской лирике первой четверти 19 века «явно пошатнулась жанровая система... постепенно изживает самый принцип системности... пушкинское открытие реализма в лирике... означало и закат жанрового мышления с его неизбежной наклонностью к дроблению душевного опыта»[2]. В том же году Л. В. Полякова, обозревая новые работы по проблеме жанра, делает вывод, что «при всем разнообразии генологических концепций, на сегодняшний день мы не имеем более строгой и аргументированной жанровой систематики, чем система Белинского»[3]. Спрашивается: откуда взялась у Белинского самая стройная жанровая систематика в то самое время, когда «изживает самый принцип системности»? Вопрос этот возникает не из сопоставления выделенных из контекста цитат (что было бы некорректно), а из совокупности «общих мест». Почему «принцип системности» и «жанровая система» оказываются синонимами? Принадлежат ли эти понятия исключительно поэтике классицизма? Только ли к «дроблению душевного опыта» имеет наклонность «жанровое мышление» и как распространяется эта закономерность на эпос и драму? А если жанровая систематика Белинского заимствована им у Гегеля (это тоже «общее место»), то какое отношение она имеет к новой русской

---

[1] Веселовский А. Н. Избр. статьи.— Л., 1939.— С. 20.

[2] Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров.— Горький, 1985.— С. 7, 15—16.

[3] Полякова Л. В. Пути развития теории жанра в работах последних лет// Русская литература.— 1985.— № 1.— С. 224.

литературе и вообще к литературе эпохи романтизма и реализма? Вопросов может быть и больше, когда нет научной историографии.

Совсем недавно С. С. Аверинцевым сформулирована принципиально важная мысль об историческом развитии самой категории жанра. Выделяя три его этапа, ученый останавливается на начале эпохи «рефлектирующего нетрадиционализма» (здесь ставится точка, видимо, потому, что теории жанров новой литературы, в отличие от теории жанров, например, древнерусской литературы, до сих пор нет), когда категория жанра приобретает качественно иной статус: «разрушается концепция жанра как центральной и стабильной теоретико-литературной категории»[4]. В данном случае необходима точность в понятиях, ибо речь идет не об исчезновении жанра, а об изменении его функции, его места в системе литературоведческих категорий. Функция **нормативно-аксиологическая**, которая и определяла положение жанра в эстетической системе традиционалистской эпохи как центральное и стабильное, уступает место **аналитической.** Не может в данном случае не меняться и смысл понятия жанровой системности.

Как это ни парадоксально, но жанровая теория до сих пор в основании своем сохраняет «инерцию» нормативной концепции жанра, стремясь, как к конечной цели, к максимально строгому и полному описанию конкретных жанров. Неудивительна поэтому ее функциональная непродуктивность и растущая априорность. Со всей очевидностью и давно это понял Ю. Тынянов: «Нельзя насильно... «подбирать» к термину «подходящее» явление. Термин конкретен, определение эволюционирует, как эволюционирует сам литературный факт»[5]. Мысль Ю. Тынянова о бесперспективности «статического» подхода к категории жанра, об актуальности категории «система жанров»[6], которая открыла бы путь **системно-динамичного** исследования жанровых **процессов** в новой литературе, в нашей науке усваивалась медленно[7]. Вместе с тем совершенно очевидно,

---

[4] Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: Опыт периодизации//Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения.— М., 1986.— С. 114.

[5] Тынянов Ю. Литературный факт//Архаисты и новаторы.— Л., 1929.— С. 29.

[6] Тынянов Ю. О литературной эволюции//Архаисты и новаторы.— С. 30—47; Тынянов Ю. Ода как ораторский жанр//Там же.— С. 48—86.

[7] См.: Вольман С. Система жанров как проблема сравнительно-исторического литературоведения//Проблемы современной филологии.— М., 1965.— С. 341—349; Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика.— Л., 1985; Лихачев Д. С. Система литературных жанров Древней Руси//Славянские литературы: Доклады советской делегации на V Международном съезде славистов.— М., 1963.— С. 47—70; Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе//Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения.— Л., 1974.— С. 168—202.

что идея Ю. Тынянова была отнюдь не случайной догадкой, а родилась из теоретической необходимости, из требования не только развития русской литературы, но и того материала, который накопила русская литературная критика и который Ю. Тынянов превосходно знал.

Здесь, в первую очередь, интересен и важен опыт русской критики периода «накануне Белинского»[8], который почему-то выпадает из исследований истории вопроса о литературных родах и жанрах. Знание его необходимо не только потому, что без этого не понять Белинского, но и потому, что критикам 20—30-х годов 19 века (Николаю и Ксенофонту Полевым, И. Киреевскому, С. Шевыреву, Н. Надеждину и другим) выпала нелегкая доля поспеть за невиданными по своей новизне процессами в литературном развитии и осмыслить их в системе жанровых понятий, освобожденных от груза нормативной поэтики. При этом нас не должно смущать, что не был теоретически сформулирован сам принцип анализа и не было категории «система жанров», как нас не смущает то, что в словаре русской критики не было термина «жанр», а основоположник теории реализма не знал слова «реализм». **«Самосознание» системного принципа в любой науке есть самый последний этап его формирования.** И даже сейчас трудно быть уверенным, что наше литературоведение этот этап уже прошло.

Само слово «система» в русской критике накануне Белинского имело отчетливое экспрессивное значение, как вещь из «сундука покойного дядюшки классицизма» (Н. Полевой), как нечто совершенно не соответствующее современным литературным фактам. Было очевидным бессилие априорно-нормативной системы перед новыми произведениями литературы. «Но забудем на время наших критиков и Шекспира, и Шлегеля и все теории трагедий,— писал И. Киреевский о драме Пушкина,— посмотрим на «Бориса Годунова» глазами, не предубежденны-

---

[8] Совсем не случайно, что именно в конце 19 века, во время возрождения популярности Белинского, была поставлена задача исследовать эпоху «накануне Белинского». Автор статьи в «Пантеоне литературы» писал: «...внимательно вчитавшись в небогатый и сухой материал обрывочных, случайно брошенных литературных мнений, можно... даже вывести тот эстетический кодекс, который был в обращении в данное время... проследить развитие литературных мнений, постепенное оздоровление их, постепенное приближение их к той широте и определенности, какими характеризуется эпоха Белинского» (Пантеон литературы.— 1889.— Т. VI.— С. 3). Об этом же, спустя десятилетие, в «юбилейной» книжке о Белинском писал С. Адрианов: «...крупная фигура Белинского является не как deux ex mahina. Характер, направление и содержание его литературной деятельности находится в теснейшей связи с предшествовавшим ходом нашей художественной и теоретической мысли. Без этого мы рискуем впасть в глубокую ошибку при истолковании его личности и значения» (Адрианов С. А. Накануне Белинского.— СПб., 1898.— С. 4.). С точки зрения периодизации истории русской критики непринятый термин «эпоха накануне Белинского» кажется нам весьма удачным.

ми системой, и, не заботясь о том, что **должно** быть сосредоточием трагедии,— спросим самих себя: что составляет главный предмет создания Пушкина?»[9]. Русская критика оказалась в прямой и сознательной оппозиции еще свежим, в основном компилятивным трактатам и учебным книгам по теории словесности, которые более или менее удачно завершали эпоху поэтики традиционализма, даже не стремясь включить в свой материал произведения новой литературы[10]. Для «теоретиков» продолжала существовать как аксиома мысль о том, что теория есть «собрание правил», уверенность, что малые успехи в отечественной поэзии объясняются отсутствием «хорошей Пиитики» (И. Рижский), разделы о родах поэзии, оставаясь центральными и самыми крупными, толковали о правилах создания трагедий, од и эпопей («И так, кто хочет приобресть право на имя и достоинство стихотворца, должен иметь...»[11]) и в эпоху Карамзина и Пушкина продолжали делить словесность на стихотворство (собственно поэзию) и прозу[12]. Причем, аксиомы нормативной жанровой системности переживут и Белинского (по-своему они найдут отражение и в его статье «Разделение поэзии на роды и виды»), надолго оставаясь признаками трактатов по теории словесности[13]. Перед фактами новейшей поэзии остановится и Н. Остолопов в своем блестящем своде классических форм поэтического искусства. Составитель словаря видел, например, что «почти никогда не случается, чтобы в какой бы то ни было поэме один род находился от начала до конца»[14], но вместе с тем «не увидел» новых явлений в эпической поэзии: романа и повести.

Экстравагантно мысливший О. Сенковский в рецензии на один из трактатов 30-х годов заметил: «Систематическое изложение оснований словесности в наше время, когда старые основания разрушились, когда новые еще не утвердились, есть предприятие, могущее изумить всю Европу одним своим заглавием»[15]. О. Сенковский был точен. Новые основания словесности создавались не в систематических трактатах, а в журнальных статьях и маленьких рецензиях. При этом надо иметь в ви-

---

[9] Киреевский И. В. Полн. собр. соч.— М., 1911.— Т. 2.— С. 45.

[10] Греч Н. И. Учебная книга русской словесности.— 2-е изд., испр.— СПб, 1830; Левитский И. М. Курс российской словесности для девиц.— СПб., 1812; Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности.— М., 1822; Рижский И. С. Наука стихотворства.— СПб., 1811; Толмачев Я. В. Правила словесности.— СПб., 1822; и др.

[11] Мерзляков А. Ф. Указ. соч.— С. 70.

[12] Особое место в ряду теоретических трактатов занимает книга А. Галича (Галич А. И. Опыт науки изящного.— СПб., 1825), которая требует специального исследования.

[13] См., например: Чистяков М. Курс теории словесности.— СПб., 1847.

[14] Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии.— СПб., 1821.— С. 410.

[15] Библиотека для чтения.— 1834.— Ч. 4. Критика.— С. 1.

ду, что никакого «нигилизма» по отношению к системности знания вообще и к жанровой системности в частности критика не знала. С достаточной убедительностью это декларировал Н. Полевой: «Романтизм отвергает все классические условия и формы... свободно создает по неизменным законам духа человеческого. Да не подумает кто-либо, что романтизм есть после сего решительный беспорядок и безначалие. Нет!.. Романтизм гораздо правильнее классицизма и требует системы более и строже»[16]. Понятно, что декларация — еще не теория, как не составляют теорию и поставленные вопросы, возникшие «ощущения» и догадки, а также первые выводы, сделанные в эпоху «первоначального накопления» знаний. В этом смысле переоценивать опыт критиков нельзя. Важно понять специфику «жанрового мышления» критиков этой эпохи, когда синкретический характер литературной критики и теории литературы исключал априорность теоретических построений: новый материал требовал новой мысли, новые тенденции в развитии жанров заставляли искать новые принципы их анализа. Нередко абсолютизируя влияние на русских критиков идей немецкого романтизма, мы забываем то, о чем помнили историки русской критики в конце прошлого века: «Творчество стало во главе критики — это оригинальнейшая черта русской литературы; вдохновение поэтов предшествовало идеям эстетиков, впечатления явились первоисточниками тенденций»[17]. Подобные «впечатления» нередко оказываются важнее строгих дефиниций.

Отвергая взгляд, «предубежденный системою», иными словами, отказываясь от нормативного смысла типологических понятий и от классификации поэтических форм как основы поэтики, критика в то же время доказывала (в первую очередь себе), что вне жанрово-родовых категорий анализ литературного процесса немыслим, то есть то, что много позднее сформулировал М. М. Бахтин: главными героями судеб литературы являются жанры[18].

Предметом критики становился не жанр как совокупность правил, им предопределенных, а соотношение жанров, динамика жанровых форм, в которой «материализуются» основные тенденции литературного движения эпохи. «Военная деятельность,— писал П. Вяземский,— удовлетворяла честолюбию народному и потребностям возникающего гражданства. Торжественные оды были плодами сего воинственного вдохновения. Напряжение лирического восторга сделалось общим характером нашей поэзии»[19]. О том же соотношении жанра и литератур-

---

[16] Московский телеграф.— 1832.— Ч. 43, № 3.— С. 372.

[17] Иванов Ив. История русской критики.— СПб., 1898.— С. 110.

[18] См.: Бахтин М. М. Литературно-критические статьи.— М., 1986.— С. 396.

[19] Литературная газета.— 1830.— № 2.— С. 12.

ной эпохи писал неоднократно Н. Полевой: «Минин и 1612 год — это гимн, ода, пропетые экспромтом русскою душою в несколько месяцев»[20]. И в связи с иной эпохой: «В наше время не следует ждать од торжественных, если и самую оду теперь иначе понимают»[21]. О том, какую «доминанту» следует искать в жанровой системе современной эпохи, писал, в частности, В. Сомов: «Все роды стихотворений теперь слились почти в один элегический»[22].

Предметом критики становилась и формирующаяся национальная специфика жанровой системы новой русской литературы. В этом смысле интересен тот факт, что центром известных споров вокруг «Полтавы» стал именно жанр пушкинского творения. «Нечистота» жанра оказалась непреодолимой преградой для критиков «систематических» и ничуть не помешала комментарию и высокой оценке, например, Кс. Полевого: «Характеры совершенно естественны... господствует совершенное, шекспировское спокойствие поэта и живая игра страстей действующих лиц. Но... если в них (характерах.— *А. Д.*) нет лирических восторгов поэта, то что же составляет поэзию сей поэмы? Это невидимая сила духа русского, которою поэт оживил каждое положение, каждую речь действующих лиц. Только там, где говорит он от себя, рассказ его принимает величественный тон эпопеи. Одним словом, это совершенно новый род поэзии, извлекаемый из русского взгляда поэта на предметы»[23]. Для критика новой литературной эпохи (в данном случае критика-шеллингианца) очевидно, что высший критерий ценности поэтического создания — не соответствие поэтической норме, а выражение народного духа. И если национальная самобытность поэтического творчества выразится в каком-то новом роде поэзии, то в этом не будет ничего удивительного, будет лишь новая форма, которую «поэт предписывает эстетику». Процитированный комментарий Кс. Полевого перенасыщен понятиями, характеризующими — говоря современным языком — жанровую структуру произведения. И то, что эта структура оказывается эклектичной, комментатора ничуть не удивляет. И не должно было удивить: жанр, увиденный **крупным планом** — в контексте всей литературной эпохи — оказывался своеобразным зеркалом литературного процесса, в котором все «только укладывается». Подобное стремление через жанрово-родовую динамику увидеть литературную эпоху крупным планом характерно, пожалуй, для всей критики этого периода: «Если лиризм сливается

---

[20] Московский телеграф.— 1834.— Ч. 55, № 3.— С. 499.
[21] Полевой Н. А. Очерки русской литературы.— СПб., 1839.— С. 174.
[22] Сомов В. О романтической поэзии: Опыт в трех статьях.— СПб., 1823.— С. 100.
[23] Московский телеграф.— 1829.— Ч. 27, № 10.— С. 234.

в наш век с эпопеею и с драмою, этот современный нам характер поэзии есть характер поэзии Пушкина»[24].

Если в осмыслении жанровых тенденций развития лирической поэзии, которая представляла собой невероятно сложную картину взаимодействия традиционного и новаторского, критики ограничивались догадками и впечатлениями, не всегда подкрепленными достаточным «умозрением», то в анализе развития эпической прозы были более конкретны и основательны, поскольку только в этот период художественная проза окончательно завоевывала свое, так сказать, эстетическое право, перемещаясь с «периферии» поэзии к «центру». Поэтому и путь постижения системы эпических жанров новой литературы был иным. Изначально понятие «новый эпос» (а нередко и «новая поэзия» вообще) воспринималось как синоним понятия «роман», из которого впоследствии как бы вычленялись повесть и рассказ. Иными словами, системность ощущалась как некая внутренняя — романоцентрическая — «энергия» нового эпоса.

Первая русская статья о современном романе (с теоретической постановкой вопроса о жанре) написана С. Шевыревым в то время, когда «ни один еще издатель «Риторики», приткнувший сей род сочинений к роду повествовательной прозы или писем, не осмелился перенести его в область поэзии»[25]. Это делает сам автор статьи, и весьма решительным образом, объявляя роман новым родом поэзии, который оказывается не в ряду с тремя классическими, а над ними: «Удел каждого рода поэзии ограничен, но есть род, ее всеобъемлющий, не ограниченный, ничего не исключающий»,— это роман, который «объемлет весь поток жизни человеческой, начиная от его истока до впадения»[26].

В том же 1827 году «Московский вестник» опубликовал интересную и по предмету исследования новую для русских журналов статью Р. Рожалина — своего рода «реферат» предисловия Абель-Ремюза к французскому изданию китайского романа. Этот французский опыт сравнительно-типологического анализа совпал с пристальным интересом русской критики к роману, который оказался явлением всемирным и всеобще-современным, благодаря его «вниманию к предметам мира действительного» и положению над лирикой, эпосом и драмой, поскольку он воспроизводит «всю возможную действительность»[27]. В этом же журнале годом позже В. Титовым будет определено место романа по отношению к жанровой системе классицизма: «Это единственный род, пребывающий свободным от подражания

---

[24] Полевой Н. А. Указ. соч.— С. 175.
[25] Московский вестник.— 1827.— Ч. 5, № 20.— С. 410.
[26] Там же.— С. 411—412.
[27] Там же.— Ч. 3, № 9.— С. 25, 31.

древним и сохраняющий все признаки образа мыслей и способа изложения чисто новейшего»[28].

Недолго существовавший взгляд на роман как на абсолютно обособленный род поэзии, а позднее — как на единую, нерасчлененную форму нового эпоса нетрудно объяснить: никакие другие жанры новой эпической поэзии еще не «ощущались». К повестям относились как к забавным анекдотам, во множестве они печатались в журналах, но — что весьма характерно — ни одна не становилась предметом критики (до повестей Бестужева-Марлинского, которым посвятит статью Н. Полевой). Рассказа как жанрового понятия тем более еще не было. В то же время даже самый факт появления русского романа критики (особенно Н. Полевой[29]) приветствовали, видя в этом шаг на пути к зрелости национальной литературы, а понятие «романическое» распространялось как критерий оценки на всю прозу. «Лучшая из всех прозаических пьес, помещенных в «Северных цветах»,— писал С. Шевырев,— есть «Гайдамак», отрывок из «Малороссийской повести» Байского. Верное и подробное изображение малороссийских нравов составляет главное достоинство сего романа»[30]. Так достоинство романа оказалось возможным оценить даже не в повести, а в отрывке из повести.

Вообще, кажущееся хаотичным и непоследовательным использование критиками терминов «роман», «повесть», «рассказ» имело закономерность. Характерно уже то, что все три термина появлялись всегда в одном контексте — в разборе того, что мы теперь называем жанровой структурой. Как правило, термином «повесть» критики обозначали сюжет (термина этого, как известно, не было), органичность и реальность связей событий в повествовании, а термином «рассказ» — стилистическое мастерство писателя (это слово не употреблялось без оценочных характеристик «живости рассказчика»). Примеры подобного использования терминов найдем во множестве и в статьях Белинского: «Это общее название («Герой нашего времени».—*А. Д.*) — не прихоть автора... Во всех повестях одна мысль, и эта мысль выражена в одном лице, которое есть герой всех рассказов... «Как же это случилось?» — Вот изволите видеть и — повесть началась»[31].

Однако интересна не нехватка терминов. Сама эта «путани-

---

[28] Там же.— 1828.— Ч. 7, № 2.— С. 170.

[29] «Явились тысячи романистов посредственных, дурных, скучных, нестерпимых. Но все они выражают идею своего времени: вот что важно. Не читайте их, а считайте: довольно с них и этого» (Московский телеграф.— 1832. — Ч. 47, № 19.— С. 393). И смысл здесь не только в иронии.

[30] Московский вестник.— 1828.— Ч. 7, № 2.— С. 186.

[31] Белинский В. Г. Полн. собр. соч.— М., 1953—1959.— Т. IV.— С. 199—221.

ца» имела «исторический» смысл, поскольку отражала реальный, еще не вполне осознанный процесс становления жанровой системы нового эпоса, который воспринимался как целостное — романное — единство взаимосвязанных и взаимодействующих форм, постепенно выделявшихся (так сказать, на глазах критиков) в качестве самостоятельных, относительно устойчивых типов художественной прозы.

В этом смысле весьма показателен критический опыт Н. Надеждина. Утверждая, что повесть есть «не что иное, как — роман в миниатюре», и отличается поэтому от романа только объемом[32], критик предлагает типологию повести на совершенно автономных, не зависимых от типологии романа принципах (выделяет «философические, сантиментальные и собственно дееписательные»[33] повести), но не задает себе вопроса, почему повесть, имеющая самостоятельную типологическую систему, отличается от романа единственно объемом.

Случай — почти символический. Опыт русской критики накануне Белинского актуален не конкретными выводами и тем более жанровыми дефинициями[34], а направлением мысли, теми самыми «впечатлениями», которые «явились первоисточниками тенденций». Рассматривая литературный процесс в плоскости жанровых категорий, критики ставили проблемы, решить которые можно только на основе осмысленной жанровой системности, адекватно отражающей литературное развитие, а потому динамичной и открытой, в отличие от классификационно-нормативной, которая уже «не работала». В этом плане были сделаны первые попытки осмыслить жанровую систему конкретной эпохи и национальную специфику жанровой системы формирующейся новой русской литературы.

«Переходный» характер эпохи отразился и в инерции жанрового мышления — инерции следования образцам (чаще, разумеется,— западно-европейским). Опыт русской литературы часто оказывался впереди критической мысли, не успевающей за рождением новых жанровых форм. Так Н. Надеждин отказал «Евгению Онегину» в звании романа; Н. Полевой «не разглядел» автора повестей Рудого Панька; недооценка повестей мистифицированного Ивана Петровича Белкина унаследована

---

[32] Телескоп.— 1832.— Ч. 11, № 17.— С. 99.

[33] Там же.— С. 100.

[34] Видимо, их отсутствием объясняется традиционное представление о том, что «ни один мыслящий русский критик или теоретик 20—30-х годов, вплоть до Белинского, не проявляет сколько-нибудь серьезного интереса к разработке учения о поэтических родах и видах... Учение о поэтических родах и видах оказывается целиком и полностью за пределами русской теоретико-литературной мысли того времени» (Возникновение русской науки о литературе.—М.: Наука, 1975.— С. 172). Белинского, между тем, проблема жанра волновала ничуть не больше, чем его ближайших предшественников.

и Белинским; заслугу пушкинского «Бориса Годунова» Н. Полевой увидел лишь в том, что это верный шаг на пути к романтической драме, т. е. одному из вершинных жанров европейской поэзии. Инерция могла оказаться и парадоксально прозорливой: тот же Н. Полевой с неудовольствием изумился замыслу автора «Выжигина», который решил в одном произведении совместить и картины нравов, и исторические события 1812 года, и любовные похождения, и великих исторических лиц. Не пройдет и полувека, как этот замысел русским романом будет гениально осуществлен.

Все эти «закономерные» издержки — кроме всего прочего — как бы «от противного» доказывают актуальность жанровых категорий в анализе литературного процесса и заставляют вспомнить декларированную Н. Полевым идею строгой системности. С этой идеей и с опытом предшественников пришел в русскую критику В. Г. Белинский.

К. Г. ИСУПОВ

ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ «ТОЧКИ ЗРЕНИЯ» В КОМПОЗИЦИОННОМ ЕДИНСТВЕ «РИМА» Н. В. ГОГОЛЯ

Объем понятия «точка зрения» как термина теории композиции показан в монографиях Б. А. Успенского и Ю. М. Лотмана[1]. Применение этого термина в целостном анализе художественного текста позволяет самым продуктивным образом связать мировоззренческие установки автора, повествователя и героя с композиционной фактурой текста и параметрами «картины мира» писателя, его методом и стилем.

Предметом нашего внимания будет наименее изученный текст Гоголя — «Рим»[2], а проблемным фоном разговора о нем — вопросы гоголевского историзма[3]. Нас будут интересовать две области художественно-эстетической репрезентации «точки зрения» как композиционного принципа и приема: 1) ее участие в словесно-образном воплощении философско-исторической концепции; 2) ее функции как средства поэтики художественного времени и пространства.

Время героя и города в начале «отрывка» дано как над-событийное и в этом смысле как внеисторическое. Молодой римский князь предстает в атрибутах старости, его «горизонт све-

---

[1] Успенский Б. А. Поэтика композиции.— М., 1970; Лотман Ю. М. Структура художественного текста.— М., 1970.— С. 320—335.

[2] Шамбинаго С. Трилогия романтизма. Н. В. Гоголь.— М., 1911.— С. 128—144; Касаткин А. А. Гоголь и простые люди Италии//Гоголь: Статьи и материалы.— Л., 1954; Aventino. По следам Гоголя в Риме.— М., 1902; Лернер Н. О. Сент-Бёв о Гоголе//Звезда.— 1930.— № 1.— С. 219—221; Гуковский Г. А. Реализм Гоголя.— М.; Л., 1959; Черепнин Л. В. Исторические взгляды классиков русской литературы.— М., 1968.— С. 80—110; Фридлендер Г. М. О повести Н. В. Гоголя «Рим»//От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона».— Л., 1969; Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока.— М.; Л., 1966.— С. 152—161; Хлодовский Р. Рим в мире Гоголя//Иност. лит.— 1984.— № 12.— С. 203—210; Исупов К. Г. Эстетика истории в «Риме» Гоголя//Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII-XIX вв.— Таллин, 1985.— С. 98—100.

[3] В этом термине мы обобщаем понятия «исторические взгляды писателя», «художественная философия истории», «художественный историзм».

дений» о мире выдает в нем «наследника средних веков», его окружают рудименты некогда блестящей культуры («в Итальянском университете наука влачилась, скрытая в черствых, схоластических образах», «в чахоточных журнальчиках» помещались анекдоты «чуть ли не о Термопилах и персидском царе Дарии», на сцене «повторялся один и тот же старик Гольдони»). Перед нами распространенная точка зрения на Италию как на мир застывших во времени культурных ценностей. Гоголь не разделяет ее до конца. В текстах, хронологически близких дате публикации «Рима» (1842 г.), мы встречаемся с образами идеализированной Италии; их главная черта — пластическое выражение предельных возможностей эстетического идеала, свидетельство завершенности культуры, не способной к дальнейшему развитию. На этом настаивали, влияя на русских авторов, «Римские элегии» Гете, эстетика Гегеля, «Коринна» де Сталь, классицистическая сюжетика в живописи и скульптуре. Для Вяземского Рим — итог исторического синтеза античной и христианской культур:

Мир древний — и его младая красота
И возмужавший мир под знаменем креста
С красою строгою и нравственным порядком
Не на тебе ль слились нетленным отпечатком?
. . . . . .
Звучишь преданьем ты, а не насущным словом[4].

Для Ап. Майкова, «Очерки Рима» которого (по свидетельству Г. П. Данилевского) любил цитировать Гоголь, «славянский взгляд» на античную культуру — это взгляд глазами Винкельмана:

Довольствуюсь я, как славянин прямой,
Идеей общею в науке Винкельмана,
Какое дело мне до точности годов...[5]

---

[4] Вяземский П. А. Соч.: В 2-х т.— Т. 1.— М., 1982.— С. 242. На образе Рима как историческом апофеозе христианства не раз настаивал Гоголь, занимая в данном случае антигердеровскую позицию: Гердер (несколько неожиданно для протестантски ориентированного мыслителя) не склонен был сводить мировую историю к утверждению христианства как ее центральному событию. Укреплению пиетета перед античными древностями немало способствовало «Путешествие молодого Анахарсиса по Греции» Ж. Ж. Бартелеми (1788).

[5] Майков А. Н. Полн. собр. соч.— Т. 1.— СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1914.— С. 76. «Дневник в Риме» отражает общее для Винкельмана и Гердера представление об истории человечества как истории «естественной»: «Подобно природе живет человечество: часто//Сменяются, шумно чредуясь, идут поколенья.//Они — лишь одежда бессмертного вечного духа.» (Там же.— С. 88). Ср.: «Вся история — не что иное, как старый гардероб человеческого духа» (Гейне Г. Стихотворения. Поэмы. Проза.— М., 1971.— С. 675). Римский цикл Майкова прямо перекликается с «Римом»: в IV стихотворении цикла появляется альбанка, в V обыгрывается антитеза «Италия — Россия», в IX встречаем Пеппо и т. д. Майковская точка зрения на Рим («твой кон-

Цитаты такого рода можно приводить бесконечно (А. Н. Муравьев, В. Одоевский, Ф. Тютчев, Н. Щербина, А. К. Толстой, А. Хомяков и др.); богатый материал найдется у авторов, переживших итальянскую старину в жанре путешествия (Н. Карамзин, С. Шевырев, М. Погодин, А. Стурдза и др.); если даже прибавить сюда де Сталь, Гете, Гейне, Байрона, Шелли и Стендаля, в крайней разноречивости их впечатлений «идея общего» все же обнаружится. Такой «идеей» окажется, видимо, ностальгия по утраченной целостности эстетического мировосприятия.

Пространственная точка зрения текста характеризуется прежде всего динамичностью. Отрывок начат в поэтике экс-фразиса, кругового скульптурного портрета. Так дана Аннунциата в амплуа прекрасной дочери народа: «сверкающая позади шея», «чудеснее всего, когда глядит она прямо» и т. п. Альбанка носит с собой пространство родины: «Куда ни глянет она,— уже несет с собой картину»; «вся пропитанная чудным согласием обнимающая ее окрестность». Автор спешит распахнуть перед читателем пространство вверх, вдаль и в стороны: «летят вдаль чудесные линии альбанских гор»; «прямой летит вверх кипарис»; «чудный праздник летит из лица ее навстречу всем»; «пинна чище рисуется на небе»[6]. Сразу же отметим, что Гоголю в высшей степени свойственно умение связать ландшафт и характеристику этноса (что входило в методологический устав современной Гоголю исторической науки). Ряд статей Гоголя посвящен проблеме единства национального характера, его истории и окружающей среды; по тезису писателя, «география сливается и составляет одно целое с историей» (VIII, 105). В другой работе Гоголь говорит: «В Средней Азии небо все открыто перед глазами (...) Солнце там течет величественно, обливая все своим светом... Оттого во всей Азии царствовало всегда поклонение солнцу» (VIII, 119). В этой статье («Движение народов в V веке») «ландшафтно-климатическая» точка зрения обращена в прием этнической характерологии: «где природа усыплена и недвижима, там и человек беспечен» (VIII, 116); в наброске «О преподавании всеобщей истории» единству этноса и географии целиком посвящен третий раздел. По логике просветительской мысли, жизнь человечества — органичное

чен век» — 1, 223) полемично противостоит мнению С. Шевырева: «Греция и Рим давно уже трупы; но идеи, в них олицетворенные, живут во всем образованном человечестве» (История поэзии.— М.; Пб., 1835—1892.— Т. I) и суждению о судьбе Рима в мировой истории А. С. Стурдзы: «Мы и теперь еще живем и движемся среди его обломков» (Записная книжка путешественника против воли.— М., 1946.— С. 19). Традиция негативного отношения к Риму как оплоту тирании задана еще «Аонидами» Карамзина и отражена ранним Герценом («Римские сцены» и др.).

[6] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14-ти т.— М., 1937—1952.— Т. III. Далее цит. по этому изданию с указанием в тексте тома и страниц.

продолжение жизни природы, а потому национальный нрав соприроден свойствам климата. Полемика с географическим детерминизмом началась еще в русском предромантизме (см. «Вечер у Кантемира» К. Батюшкова (1816)), однако направление исторической этногеографии дает интересные результаты как в работах литературоведов (Г. Д. Гачев), так и в исторических штудиях (Л. Н. Гумилев). Если в «Риме» гоголевский портрет строится панорамирующей точкой зрения, так что героиня оказывается в центре кругового ландшафта, то в «Мертвых душах» социальную иерархию (восприятие которой в виде пространственной вертикали стало традицией) Гоголь осмысляет в горизонтально-ландшафтном образе (т. I, гл. 5).

В тексте «Рима» дважды переосмысляется антитеза «Рим—Париж». Вначале замершая историческая жизнь Рима противостоит в глазах князя «вечному движению» Европы. Антитеза «Рим—Париж» (что может быть прочитано и как «Восток—Запад», если вспомнить, что относительно Парижа Рим и есть «Восток») сначала строится как бы в пользу Парижа. По мере приближения к Франции героя окружает изломанное пространство: «дикое безобразие швейцарских гор, громоздившихся без перспективы, без легких далей...». Как и в Италии, внешняя пространственная точка зрения во взгляде героя на Париж преобладает. Столица Франции дана в атрибутах суетного пространства и глазами ошеломленного провинциала, который «не в силах собрать себя». Париж предстает набором беспорядочно слепленных фрагментов: «И вот он в Париже, бессвязно объятый его чудовищной наружностью, пораженный движением, блеском улиц, беспорядком крыш, гущиной труб, безархитектурными сплоченными массами домов, облепленных тесной лоскутностью магазинов, безобразьем нагих неприслоненных боковых стен, бесчисленной смешанной толпой золотых букв, которые лезли на стены, на окна, на крыши и даже на трубы, светлой прозрачностью нижних этажей, состоявших только из одних зеркальных стекол». Образ Парижа двоится: он приобретает черты столь знакомой нам по описаниям Петербурга фантасмагоричности. Гоголь скажет: «жизнь итальянца приняла широкий многосторонний образ, обнялась всем громадным блеском европейской деятельности»,— но ирония, здесь намеченная, вполне очевидна: как только герой окажется на позиции «внутреннего, верного и свежего чувства», ярмарка Европы выявит для него свою внутреннюю бессодержательность. Париж — город мнимой деятельности, мнимых целей и дел, это цивилизаторская оболочка ложной по содержанию культуры: «В движении вечного его кипения виделась теперь ему страшная недеятельность» (III, 227), «везде блестящие эпизоды, нет торжественного, величавого течения всего целого» (III, 228). Возникает мотив кукольно-водевильной жизни: «Вся нация была

что-то бледное, несовершенное, легкий водевиль» (III, 228—9)[7]. Париж — город-фантом, город-призрак: в свете газа «все дома стали вдруг прозрачными», «окна и стекла в магазинах, казалось... пропали вовсе». Теснота Парижа оборачивается внутренней пустотой в жизнеощущении героя и утратой чувства «Я». В образах одиночества и пустоты завершается парижская жизнь героя: «призрак пустоты виделся во всем». Париж стал «тягостной пустыней» (III, 229), князь «сильно чувствовал свое одиночество». Франция для Гоголя — мир фикций, «страшное царство слов вместо дел» и «типографски движущейся политики». Париж в глазах автора дискредитирует самую идею национальной жизни; это жизнь, лишенная целостности и пожирающая отдельную личность с ее частными притязаниями. «Тоска жрала» героя в «вечно волнующемся жерле» (III, 222) Парижа (ср.: державинское — «Все вечности жерлом пожрется»).

Ощущение времени и размыкания тесного пространства приходит к герою в форме воспоминания: «И стала представляться ему Италия, вдали, в каком-то манящем свете». С возвращением героя в Рим резко меняется контекст пространственных образов. Через пеструю «свободную тесноту Генуи», минуя «ясную даль» Аппенин, князь обнаруживает себя в историческом пространстве. С этого момента точки зрения повествователя и героя почти не различимы: Гоголь заставляет князя смотреть на Рим глазами иностранца. В дальнейших описаниях Рима Гоголь строит свою эстетику истории, пытаясь соединить позицию историка-медиевиста и позицию художническую (синтез каковых, по мысли писателя, дает наиболее точную точку зрения на историческую действительность).

Историческое пространство Рима Гоголь осознает структурно. Герой видит его трехслойным: «Он находил равно прекрасным: мир древний, шевелившийся из-под темного архитрава; могучий средний век, положивший везде следы художников и исполинов и величественной щедрости пап и, наконец, прилепившийся к ним новый век с толпящимся в нем народонаселением» (III, 234). Конечно, не Гоголь придумал хронологию Рима и не он первый заговорил о Риме как культурно-историческом феномене[8]. Нам важна сейчас та точка зрения, в соответствии с которой прошлое предстает завершенной эстетической целостностью. Отметим особое пристрастие Гоголя к сред-

---

[7] Ср. реплику С. Шевырева: «Современная деятельность этой страны теряется в каком-то внешнем стремлении, чуждом значения» (Москвитянин.— 1842.— № 4.— С. 491).

[8] О первом описании Рима в русской литературе см.: Казакова Н. А. Заметка о Риме русского путешественника середины XV в.//ТОДЛ.— Т. XXXII.— Л., 1977.— С. 252—255.

невековью — черта, выдающая в нем наследника романтических исторических традиций.

Когда Гоголю понадобилось указать историков, чьи труды, как он полагает, представляют собой образцы объективного взгляда на прошлое, он перечислил их в названии статьи 1832 г.: «Шлецер, Миллер, Гердер». В первом из них он видит «мудреца» и «поэта», во втором — «философа-законодателя», в третьем — «философа-критика». Идеальный историк, по убеждению Гоголя, сочетает эти качества с «драматическим интересом», как у Шиллера, с «занимательным рассказом», как у В. Скотта, с «шекспировским искусством развивать крупные черты характеров в тесных границах».

На перекрестке научного и художественного путей изучения истории оформляется особая зона отношения к материалу и особая точка зрения на него — точка зрения «метаавтора». Преимущество этой точки зрения — в отношении к истории и своей современности как к зрелищу. Так возникает эстетизация истории, ее драматизация и театрализация. Гоголю известно переживание истории как личной драмы: «И когда передо мною медленно передвигается минувшее и серебряные тени, в трепетании и чудном блеске, тянутся бесконечным рядом из могил в грозном и тихом величии, когда вся отжившая жизнь отзывается во мне и страсти переживаются сызнова в душе моей, чего бы не дал тогда, чтобы только прочесть в другом повторение всего себя?» (VIII, 154). В 1833 г. Гоголь пишет М. П. Погодину: «Примусь за Историю — передо мной движется сцена, шумит аплодисмент, рожи высовываются из ложи, из райка, из кресел, и оскаливают зубы — история к черту» (X, 363). Переживание истории как сценического действа восходит к античности.

Перед мысленным взором гоголевского героя прошлое Италии предстает во всех временных срезах одновременно. В трехслойной живой археологии Рима спонтанно явлены образы всех эпох его исторической жизни: «... разом возникли здесь все образы и виды гражданства и правления (...) Такое изумляющее раскрытие всех сторон жизни политической и частной, такое пробуждение в столь тесном объеме всех элементов человека, совершавшееся в других местах только частями и на больших пространствах!». Синхронным временным перспективам Вечного Города сопутствуют в тексте перспективы пространственные: Римские поля «представляли четыре чудные вида на четыре стороны». «Чудные виды» Гоголя в «отрывке» воскрешают увлечение ренессансными художниками прямой перспективой и математически расчисленным пространством. Гоголь насыщает эти уходящие вдаль перспективы богатой хромотонией и гаммами цветовых переливов синего, золотого и пурпурного. Но математического горизонта пространственная

точка зрения «Рима» не знает — линии теряются в тонком голубом воздухе, растворены в бесконечности. Гоголевский Рим бесконечен в пространстве и безначален во времени; перед нами поэтика не времени и пространства, а вечности и беспредельности. В хронотопе Гоголя сочетаются рефлексы ренессансной живописи и романтическая диалектика конечного и бесконечного. Есть и еще один усложняющий гоголевскую точку зрения на историческую реальность момент: это изображение времени (история) и пространства (география) на языке архитектуры — черта, указывающая на наличие в эстетике Гоголя барочной традиции [9]. Взгляд на историю как на художественное произведение позволяет Гоголю мыслить о ней большими стилями архитектуры (см. статью «О средних веках»). Если для Стендаля («Прогулки по Риму» которого читал Гоголь) «путеводительская» точка зрения почти не пересекается с позицией ценностного суждения об итальянских древностях, то у Гоголя архитектурный образ стал художественной актуализацией историко-эстетической точки зрения, философской позицией повествователя и героя. Прошлое для Гоголя скульптурно, живописно и архитектурно (вспомним мечту писателя об улице — ансамбле всех существующих архитектурных стилей). Каменная книга истории была для Гоголя свидетельством непрерывности исторического процесса и его разумной упорядоченности. Называя любимых им историков «зодчими всемирной истории», Гоголь и себя в своих историографических прожектах видел на той высоте универсальной точки зрения на человечество, с которой оно виделось ему в единстве общей исторической судьбы. Но внутри этого единства он с особой пристальностью различал сюжеты отечественной истории и пытался художнически угадать ее телеологический смысл. В тексте «Рима» есть конкретная точка зрения на прошлое и будущее России, но дана она не средствами композиции, а мировоззренческими контекстами «отрывка».

Когда в «Риме» повествователь (с трудом отделяющий себя от автора и героя) говорит о «народе, в котором живет чувство собственного достоинства» и которого «европейское просвещение как будто с умыслом не коснулось», когда в тонах высокой риторики Гоголь рассуждает о «торжественном спокойствии» итальянского (!) быта, о «таинственной судьбе» римлян, об их нетронутости «развратителями недействующих наций», когда, наконец, автор «Рима» прозревает в историческом будущем Италии таящуюся «до времени, в глубине, гордую народность»,— становится ясным, что речь идет не столько о современных Гоголю итальянцах, сколько о русской совре-

[9] Об элементах барокко в стиле Гоголя см.: Белый А. Мастерство Гоголя.— М.; Л., 1934.— С. 197; Хлодовский Р. Указ. соч.

менности в контексте мировой истории. Точка зрения повествователя (историка и художника) двоится как в плане пространственно-географическом («Рим—Париж» прочитываются как «Восток—Запад»), так и в историко-идеологическом («Париж—Рим» прочитываются как «Петербург—Москва»). Имена мировых городов, образующих центральную антитезу текста, развертываются в два ряда смысловых противопоставлений: **«Рим** (Восток, Россия, Москва, культура, вечное, прошлое как обетование будущего)» — **«Париж** (Запад, Европа, Петербург, цивилизация, временное, нынешнее как социальная энтропия)». Рим и Москва соединены в сознании Гоголя не только славянофильскими контекстами «Третьего Рима», хотя их влияние на представления писателя об отечественном будущем трудно отрицать. Гоголю важно было утвердить ту философско-историческую точку зрения, согласно которой «петербургский» путь представлялся национально-историческим самообманом. Для Гоголя решение будущего России предполагалось искать не столько на «особых» путях европейско-азиатского культурного синтеза, сколько в опоре на национальную культурную память и достоинство («гордую народность»). Тем не менее, позиция Гоголя частично совпадает со славянофильской — и не только внешнетематическим образом (см. диалог Тибра и Волги у Шевырева и соединение в «Риме» имен Сены, Невы, Темзы и Москвы), но и в плане философско-историческом. Как допетровская Москва в идеологической программе славянофильства была именем субстанции русского национального духа, так и Вечный Город Гоголя знаменует некую национально-почвенную изначальность.

Однако всякая субстанциональность внеисторична и находится вне представлений о развитии. И все же Гоголь и здесь находит диалектическое решение: субстанции «вечного» в «Риме» противостоит субстанция «относительного» (стихия карнавала, описанием которого условно завершен «отрывок»). В финале повести Рим еще раз предстает в «чудной сияющей панораме», в «согласии и сочетании всех планов этой картины». Гоголь еще раз тщательно прочерчивает перспективы природного и архитектурного ландшафтов, чтобы в точке их схождения перед читателем еще раз предстала разноязыкая карнавальная толпа. В народном празднике вечного обновления «абсолютное прошлое» Рима оборачивается «абсолютным будущим», и само слово «вечность» для карнавально-праздничной точки зрения несет не контексты угрюмо-одиозного провиденциализма (или иных типов роковой детерминации), но смысл открытого в будущее исторического творчества («зрелись... во всем зародыши вечной жизни, вечно лучшего будущего, который вечно готовит миру его вечный творец»). В сочетании изначально-этнографической национальной характерности и безначальной стихии вечной

молодости карнавала гоголевский историзм отметил возможность художественно-исторического сближения Рима и Москвы. «Кто сильно вжился в жизнь римскую,— говорил Гоголь Ф. В. Чижову,— тому после Рима только Москва и может нравиться»[10].

Ярмарке цивилизации (Париж—Петербург) с ее буржуазно-торгашеской суетой в тексте противостоит карнавал культуры (Рим—Москва), время которого расчислено не официальным календарем формализованной жизни, а памятью народного предания об «отцах» и «началах» (так, римские письма Гоголь датирует не от Рождества Христова, а от основания Рима). «Рим» включен не только в ряд текстов, трактующих тему «Москва—Петербург», но и в ряд произведений, осмысляющих проблемы «Восток и Запад», «Россия и Европа» и т. п.[11] Определение места «Рима» в этом процессе принесет несомненную пользу изучению такой категории исторической поэтики, как «точка зрения». С другой стороны, «Рим» входит в большой «римский (итальянский) текст» русской литературы и создает свою традицию (от немедленно последовавших подражаний А. С. Стурдзы (Идеал и подражание в изящных искусствах// Москвитянин.— 1842.— № 9) до А. Блока и А. Белого). Но эти и другие вопросы поэтики «Рима» — тема отдельной работы.

---

[10] Гоголь в воспоминаниях современников.— М., 1952.— С. 229.

[11] Гиллельсон М. И. Проблема «Россия и Запад» в отзывах писателей пушкинского круга//Русская литература.— 1974.— № 2; Кумпан К. Проблема «Запад—Восток» в русской литературе 40-х гг. в плане историко-литературных традиций//Материалы XXVII науч. студ. конф.— Тарту, 1972.— С. 43; Лотман Ю. М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова//Лермонтовский сборник.— Л., 1985.— С. 5—22.

А. К. ГАВРИЛОВ

«ВИДЕНИЕ» Ф. И. ТЮТЧЕВА: ИСТОРИЯ ЖАНРОВОГО ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ

«Есть некий час...» — эти стихи Тютчева вошли в русскую поэтическую традицию, как об этом свидетельствуют многообразные аллюзии у Вяч. Иванова, М. Цветаевой и О. Мандельштама [1]. Воспринимается «Видение» как образец характерно тютчевского осмысления природы. Между тем, как издавна отмечают комментаторы, при первом своем появлении в «Галатее» за 1829 г. (ч. VII, № 34, с. 144) за этими двумя космическими строфами шли еще три строфы, теперь известные под названием «Олегов щит» и представляющие собой отклик на тогдашние историко-политические события. Во всех последующих изданиях стихотворение «Олегов щит» не только не соединялось с двухстрофным «Видением», но и помещалось от него подалее, иной раз в отделе политических стихотворений. Издатели исходили при этом из первой раздельной публикации слегка поправленного трехстрофного «Олегова щита», как он появился в «Рауте» на 1854 г. (с. 430) в качестве вновь актуального высказывания времен Крымской войны, и публикации в том же 1854 г. двухстрофного «Видения» в подборке лирики Тютчева, сделанной некрасовским «Современником». Не обошлось без хронологической и текстологической путаницы, не вполне преодоленной и после того, как на эту опасность указал внимательный Р. Ф. Брандт [2], заключивший свое рассуждение о трудностях толкования двухстрофного «Видения» словами: «Впрочем в Галатее эти стихи составляли одно целое со стихотворением «Олегов щит», служа к нему вступлением». Что касается раздельного существования двух названных стихотворе-

---

[1] У Вяч. Иванова, который называл автора «Видения» «таинник ночи, Тютчев нежный», влияние последнего ощутимо в стихотворении «Молчание». М. Цветаева в характерной для нее манере амальгамирует сразу несколько тютчевских цитат в стихотворениях «Есть некий час — как сброшенная кладжа», «Час души» и др. Третья строфа «Рождения улыбки» О. Мандельштама построена на игре ассоциаций, опирающихся на «Видение».

[2] Брандт Р. Ф. Материалы для исследования «Федор Иванович Тютчев и его поэзия»//Изв. ОРЯС.— 1911.— Т. XVI, кн. 2.— С. 165.

ний, то оно утвердилось; пятистрофное «Видение», появившееся в 1829 г., считается ошибкой — скорее всего случайной.

Возможно ли ошибочное соединение двух стихотворений в «Галатее»? В принципе такое не исключено: один из образчиков ранней тютчевианы — эпиграмма «За нашим веком мы идем» в «Галатее» за 1830 г. (ч. XVIII, № 40, с. 134) соединена с «Вопросами», вольным стихом переведенными из Гейне. Нескладица здесь очевидна. Что касается перебоя размеров в пятистрофном «Видении», то о нем, напротив, нельзя сказать, что он немыслим у Тютчева; чередование различных размеров в пределах единого целого обнаруживаем в таких его стихотворениях 20-х годов, как «Урания», «Друзьям», «Песнь скандинавских воинов». Кроме того, хотя автограф «Видения» неизвестен, в семейном архиве Тютчевых имеется копия этого стихотворения, как и копия в альбоме М. Ф. Бирилевой: обе совпадают с текстом «Галатеи»[3]. Название «Олегов щит», с которым три отредактированные царьградские строфы появляются впервые в 50-е годы, естественно понять как опирающееся на название пушкинского стихотворения, хотя нельзя исключать и независимого появления такого названия.

Не беремся судить, можно ли из подробностей, связанных с публикацией тютчевских стихов в «Галатее»[4], извлечь аргументы в пользу изначальной цельности «Видения» или его раздельности с «Олеговым щитом». То же относится и к трем «Перечням» И. С. Гагарина, составленным в 1836—1837 гг. и называющим «Видение» под № 19, 75 и 89 соответственно[5]. Даже если «Олегов щит» в «Перечнях» отсутствует, можно утверждать, что Гагарин знал, но не включил это стихотворение; и напротив, наличие такого названия можно было бы объяснить желанием разделить то, что казалось Гагарину разнородным. То же и в отношении критических откликов на публикацию «Галатеи»: только упоминание «Олегова щита» как отдельного стихотворения могло бы решать дело, но на такое свидетель-

---

[3] Это важное указание содержится в развернутом текстологическом примечании Г. Чулкова (Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений.— М.; Л., 1933.— Т. 1.— С. 311 и сл.).

[4] В мюнхенском письме П. В. Киреевского, написанном до 7 (19) октября 1829 г., содержится указание на «пиес 7», которые можно получить от Раича; отождествление стихотворений занимает исследователей, но вряд ли может считаться вполне надежным. По этому вопросу см.: Осповат А. Л. Из материалов для биографии Тютчева//ИАН.— Сер. лит. и яз., 1986.— Т. 45. — № 4 (с лит.).

[5] Шур Л. И. С. Гагарин — издатель Ф. И. Тютчева и хранитель его литературного наследства//Символ.— Париж, 1984.— Вып. II (о «перечнях», составленных Гагариным в 1836—1837 гг., см. с. 204—214); Он же. Неосуществленное издание стихотворений Ф. И. Тютчева 1836—1837 гг. (по материалам архива И. С. Гагарина)//Oxford Slavonic Papers. N. S.— 1986.— V. XIX.— P. 102—115. Из этих исследований становится видно, что более детальное знание не оправдывает, а скорее развеивает наши надежды.

ство особенно трудно рассчитывать, раз оно должно было бы исходить не от читателя журналов, а от ближайшего окружения поэта. Не имея возможности делать из этого слишком значительные выводы, отметим, однако, что стихотворение «О наша крепость и оплот» никем не упоминается, между тем как «Видение» определенно включалось в издание, готовившееся по инициативе И. С. Гагарина.

Таковы внешние обстоятельства, связанные с первой публикацией. Обратимся к обстоятельствам внутренним. Поведем разбор исходя из общепринятых предпосылок, а именно так, как если бы раздельность стихотворений отвечала изначальному замыслу поэта. Заглавие двухстрофного «Видения» ведет читателя к ожиданию удаленных во времени или пространстве событий. За отсутствием чего-либо определенного в занимающих нас стихах читателю начинает казаться, что если не событие, то хоть новое состояние намечено при переходе от первой строфы ко второй. Однако несмотря на изображение звездного спокойствия сперва и земнородной подавленности потом, здесь нет не только видения, т. е. события экстраординарного, но и вообще какого-либо события. Примечательно слово «густеет». Заметим, что восприятие его как характеристики процесса в тютчевском словоупотреблении не более правдоподобно, чем его осмысление как описывающего известное состояние[6]. Таким образом, читательский обиход, или, скажем, обычная герменевтика намечает здесь по-своему изобретательный, но не убедительный способ понимания того, как соотносятся текст и его название.

Не оправдывается и более рационалистическая догадка, что скопление античных имен во второй строфе намекает на нечто сюжетное. Несмотря на связь Атласа с Плеядами, а через Гермеса и знание неба — с поэзией, не угадываются здесь какие-либо баснословные события. Или видением признается как раз то, что слепым большинством считается бездушной данностью? Возразить на это соображение почти столь же трудно, как и доказать его. И все-таки следует заметить, что речевой стиль начала XIX в. обычно требовал прямого соответствия слов и понятий. По счастью, можно конкретизировать это представление. Видения наряду со снами, предсказаниями, пророчествами составляют целую категорию стихотворений у поэтов предшествующего поколения (например, «Видение мурзы» Держави-

[6] Ср. употребление «белеть»: «Но который век белеет/Там, на высях снеговых?» (с. 149) или «чуть-чуть белеет темя гор» (с. 225). Доказательней, может быть, другое: выражая очень близкое настроение в стихотворении «Летний вечер» (с. 92), поэт говорит о «тяготеющем» над людьми дневном небесном своде, обозначая этим словом состояние, а не процесс. Стихи Тютчева приводятся по изд.: Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений/Подготовка текста и прим. К. В. Пигарева.— Л., 1957 (Библиотека поэта).

на[7]); также и у современников Тютчева «сны» и «видения», несущие поэтам откровения среди ночи, весьма излюблены (Рылеев так назвал оду в честь вел. кн. Александра Николаевича; юному Лермонтову в «Наполеоне» является тень Бонапарта; Хомяков в 1840 г. пишет «Видение», в котором является ему гений его поэзии).

Но если так, то видения в двухстрофном «Видении» нет. То, что иногда кажется некиим переломом в пределах занимающих нас двух строф, полезно сравнить с ноктюрнами Тютчева в «Проблеске» (с. 80—81) или в «Вопросах» (с. 85). Особенно интересен в этом отношении перевод «Одиночества» Ламартина, где тот же самый переход от неба к земле охвачен четырьмя стихами в несомненно единую картину (с. 67): «Как светло сонмы звезд пылают надо мною, /Живые мысли божества!/Какая ночь сгустилась над землею/И как земля в виду небес мертва!»[8].

Обратимся теперь к трехстрофному «Олегову щиту». Удивляет отсутствие какого-либо вступления. Правда, и «Два голоса» (с. 178) слышатся у Тютчева без дальних разъяснений. Но там это отвлеченные, человеческой природе вообще свойственные «голоса», а здесь нечто приуроченное к подлинной истории, и удивительно только, кто и когда слышит мольбы мусульман и славян. Итак, внутренний анализ частей пятистрофного «Видения», взятых порознь, убеждает нас в том, что каждому из них в отдельности чего-то недостает. В сочетании с обстоятельствами внешней истории, изложенными выше, становится понятно, что следует внимательнее отнестись к пятистрофному «Видению» как оно было напечатано в единственный — но зато первый — раз.

В самом деле, ведь гладко же получается по смыслу: после объявления о пророческих снах поэта «Видение» дает картину, в которой явлена борьба славянства и Турции (теперь славяне «избранный народ», хотя бы уже потому, что им необходимо уйти от турецкого плена). «Глухая полночь» последней строфы перекликается с изображенным в первой части стихотворения, а по смыслу содержит то, что может полноценно называться видением. Используя старинную эмблематику борьбы с мусульманством и легенду об Олеговом щите, Тютчев завершает свое «видение» эпиграммой: мусульмане молят аллаха о свете, а мусульманская луна фатально «зажигает» Олегов щит — старинный залог русских прав на Константинополь.

Ввиду сказанного представляется очевидным, что о случай-

---

[7] О «видениях» у поэтов XVIII в. см.: Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII в.//Пушкин. Временник Пушкинской комиссии.— М.; Л., 1939.— С. 112—117.

[8] Эта строфа добавлена Тютчевым во второй редакции его перевода „L'isolement" Ламартина, напечатанной в «Новых Аонидах» на 1823 г.

ном соединении двух различных стихотворений при первой публикации «Видения» в «Галатее» говорить не приходится; во всяком случае onus probandi ложится на тех, кто утверждает противное. К нашим союзникам мы относим и тех современников поэта, которым двухстрофное «Видение» показалось неполным (в этом духе высказался рецензент «Отечественных записок»//1854.—Т. XCV, № 7—8.— С. 73), и всестороннего знатока истории тютчевского текста А. А. Николаева, который недавно кратко, но и решительно высказался в пользу пятистрофного «Видения» как изначального замысла поэта (Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений.— Л., 1987.— С. 375 (Библиотека поэта)). Что касается истории разделения первоначально единого стихотворения на два, то мы обратимся к этому любопытному историко-литературному факту в заключительной части нашего рассуждения, а пока дадим исторический комментарий к пятистрофному «Видению» 1829 г. Этому послужит рассмотрение мотива Олегова щита в русской поэзии на фоне восточного кризиса 20-х гг. Перипетии бытования этого мотива помогут нам увидеть особенное в подходе как Тютчева, так и Пушкина к призванию поэта.

Легенду об Олеговом щите, заново изложенную у Карамзина [9], Пушкин со временем узнал и непосредственно из летописного источника. Легенда упомянута одной строкой в «Песни о вещем Олеге». Подробно она изложена в «Олеге Вещем» Рылеева; 14-я строфа этой «Думы» звучит так: «Но в трепет гордой Византии/И в память всем векам/Прибил свой щит с гербом России/К царьградским воротам». В 1823—1825 гг. Пушкин несколько раз повторяет критическое замечание — неточности, касающиеся герба. Этим Пушкин свидетельствует весьма пристальное внимание к мотиву Олегова щита [10]. Самого Пушкина вдохновляло при этом и почтение к национальной эмблематике, и (в письме к брату — X, 52) [11] несколько вольное обхождение с нею: легенда о Константинополе патриотична, да толь-

---

[9] До Карамзина о щите Олега писали М. М. Щербатов и И. Н. Болтин, а еще в XVI в.— Мацей Стрыйковский. См.: Формозов А. А. Заметки о Пушкине (Комментарий археолога)//Временник Пушкинской комиссии 1976.— Л., 1979.— С. 132 и сл. (раздел: «К спору Пушкина с Рылеевым о щите Олега»). Легенда была известна и поэтам XVIII в. Если Державин в оде «На взятие Измаила» говорит: «Не вновь ли то Олег к Востоку/Под парусами флот ведет», то вряд ли он не знает самого яркого эпизода, связанного с походом на Царьград.

[10] Материал, документирующий интерес Пушкина к Олегу и Олегову щиту, как и весьма полезная подборка всевозможных высказываний пушкинских современников на эту тему представлены в работе: Фомичев С. А. «Загадочное» стихотворение Пушкина «Олегов щит»//Болдинские чтения.— Горький, 1981 (с небольшими изменениями: Он же. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция.— Л., 1986.— С. 187—190, 253).

[11] Здесь и далее Пушкин — кроме специально оговоренных случаев — приводится по изд.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т.— М., 1958.

ко Олег язычник, а дорогой нам двуглавый орел в поздней римско-ромейской империи кое-что значил, «у нас же он ничего не значит». Последнее, конечно, брошено для потехи минутной, потому что в эпилоге «Цыганов» сказано с достоинством: «Где старый наш орел двуглавый/Еще шумит минувшей славой».

Расположим теперь известные нам высказывания русских литераторов, ориентируясь на важнейшую в истории русско-турецкой войны 1828—1829 гг. веху — заключение Адрианопольского мира [12]. Трактат был подписан в Эдырне 2 сентября (14 по н. ст.), закрепив конец действий на Дунайском театре войны; действия на Кавказском театре, который был покинут Пушкиным еще в конце июля, продолжались до октября 1829 г., а дипломатическая борьба европейских кабинетов вокруг достигнутых Россией преимуществ тогда только начиналась.

Тютчевское «Видение» имеет надежный terminus ante: № 34 «Галатеи» снабжен пометой о цензурном разрешении — 22 августа 1829 г. Учитывая время, нужное для получения материала из Мюнхена, приходим к тому, что стихотворение вряд ли было написано позже июля 1829 г. Казалось бы это и есть самое подходящее для тютчевских стихов время — пора наилучших успехов 2-й армии, как раз теперь переступившей Балканы под командованием Дибича. Впрочем, зная характер Тютчева, который редко сообразовался с тем, что кажется реальным ходом событий, может быть, именно потому, что чересчур страстно следил за самой их сутью, не будем спешить. Фундаментально нетерпеливый поэт мог написать свое победительное «Видение» и раньше, чем наступила пора успехов, например, во время затишья между первой и второй кампаниями, т. е. в начале 1829 г. или даже в конце 1828 г. Из этого же обстоятельства следует тем не менее большая ценность имеющегося terminus ante: хотя на первый взгляд как будто бы ясно, что после 2 сентября 1829 г. упоминание о луне, «зажигающей» Олегов щит, пожалуй, даже и неуместно, но от Тютчева, который был не менее настойчив, чем переменчив, можно было ожидать и такого faux pas — приложил же он к депеше, высланной 12 октября н. ст. из Мюнхена в Петербург на имя вице-канцлера К. В. Нессельроде, свой перевод боевитого стихотворного обращения Людвига Баварского к Николаю I, между тем как об Адрианопольском мире знали уже дней за пять до того в далеком Лондоне [13]. И вот после заключения мира представитель русской миссии в Мюнхене отсылает стихи, живописующие, как солнце благодати, сияющее над головой Николая, помрачает луну, причем Стамбул погибает, чтобы воскрес Константинополь. В обстановке, когда двору приходится бороться

[12] См.: Шеремет В. И. Турция и Адрианопольский мир 1829 г.— М., 1975.
[13] Там же.— С. 158.

с общественным мнением, которое разочаровано невзятием Стамбула, чего в присланном из Баварии стихотворении меньше: поэзии или дипломатии?

Определенней датируется «Шестая Фракийская элегия» В. Г. Теплякова, посвященная происшедшему 5 мая 1829 г. кровопролитному сражению под Эски-Арнаутларом. Увековечив в стихах абсолютное мужество, проявленное солдатами Охотского пехотного полка, Тепляков грезит о победах, ожидающих «русского титана»: «К вратам-ли тем, где щит/Прикован Русскою рукою/Орел двуглавый полетит/И в Византию ль прах Стамбула,/В когтях с перунами Кагула,/Луну низвергнув, превратит?». Впрочем, это стихотворение было опубликовано только в 1836 г. в томе, который был щедро отмечен Пушкиным — тогда же. Ко времени до заключения мира в Эдырне относится стихотворение Хомякова, помещенное в «Московском телеграфе» за 1829 г. (ч. 29, № 18, с. 260) и помеченное датой вступления русских войск в Адрианополь — 8 августа с. ст.— часом больших надежд и боевого задора: «Луна уж гаснет, ночь сбегает,/Окрест встает развалин прах,/Восток цепями потрясает,/И скоро на златых вратах/Орел двуглавый осенит/Олега новгородский щит». В 20-х числах сентября—начале октября, когда Пушкин по пути в Петербург остановился в Москве, это стихотворение могло уже быть известно Пушкину, для которого отклики Хомякова на события в европейской Турции были занимательны во многих отношениях.

Но вот усилиями штаба Дибича и представителей петербургского кабинета был заключен Адрианопольский мир, обидно выгодный для России в глазах европейских держав, но не горячих голов, мечтавших о разительном повороте истории. Взятие Стамбула и действительно было возможным. Тем более поучительно, что как император, так и вице-канцлер не только не мечтали об этом, а скорее этого боялись [14]. Причин было множество: мировое мнение, перед которым желательно было выказать умеренность, а не страсть к захватам; политические принципы, из-за которых уничтожение Порты как монархического государства казалось нелояльным; понимание того, какое противодействие вызвал бы захват Стамбула у держав, и, кстати, более твердая, чем у энтузиастов, память о том, что 12 английских вымпелов стоят у входа в Дарданеллы; наконец, и усталость русской армии (в частности, как следствие эпидемии), а может быть и то, что азарт, оставляющий позади даже и рациональные геополитические притязания, редко ведет к процветанию подданных... Во всяком случае, действия кабинета вызвали уважение у такого тонкого и достаточно беспристрастно-

[14] Там же.— С. 62 и др.; Фадеев А. В. Россия и восточный кризис 20-х годов XIX в.— М., 1958.— С. 316, 326 и сл.

го наблюдателя, как Гете, который вдумчиво следил за развитием восточного кризиса и сравнивал умеренность России перед Константинополем с тою, что проявлена была Наполеоном в отношении Рима. Сравнение с Наполеоном показывает, что главное здесь для Гете — именно отважный практицизм.

Русские отклики на мир с Турцией были разнообразны. Хомяков пишет помеченное 7 октября «Прощание с Адрианополем», в котором чувствуется неподдельная досада, едва смягченная элегической интонацией. На мечетях останутся отблески русской славы: «И турок в мечтах будет зреть пред собой/Тень крыльев Орла над померкшей Луной!»[15]. Об Олеговом щите ни полслова — его не так легко теперь поместить в стихи, да и тяжко вспоминать: в нем теперь самая боль для тех, кто смотрел на очередную войну с Турцией как на возможное завершение вековой борьбы.

В это же время появляется — официально и приватно, самостоятельно или под влиянием авторитетов — и христианское осмысление происшедшего. С. П. Шевырев в письме М. П. Погодину (написано в Риме 27 октября 1829 г.) пишет так: «Состояние России теперь слава Богу: мы под Византией!.. Пушкину надо бы воспеть наши подвиги: остановиться у ворот Константинополя и вместо меча и огня предложить ему оливу и элей — чудо, достойное русских»[16]. Официально-православное освещение Адрианопольского мира совпадает с дипломатической государственной версией. В 1830 г. Филарет (Дроздов) засвидетельствовал умилительное согласие: «Если бы могущественный Самодержец жаждал только бранных побед, то став одною ногою в Адрианополе, а другою в Эрзеруме, он не утерпел бы, чтобы не сделать еще шага, дабы до земли унизить высокую Порту»[17].

Наконец, все интересные для нас мотивы — осмысление того, зачем не взят Константинополь, память об Олеговом щите и подстегивание Пушкина за непонимание им, как мы бы сказали, ответственности художника — соединены в высказывании Н.Надеждина (Вестник Европы.— 1830.— № 2.— С. 145 и сл.): «ныне — когда будто по следам баснословным Олега торжествующая Россия уже готова была пригвоздить победоносный щит к стенам Константинополя, если б, смиловавшись над поверженным врагом, не победила самой себя христианским смирением и человеколюбием — ныне ни один из певунов, толпящихся между нами, не подумал и пошевелить губ своих». На

---

[15] Похожая катахреза у Державина («На взятие Измаила»): «Лишь твой орел луну затмил».

[16] Осповат А. Л. К литературным отношениям Пушкина и С. П. Шевырева//Проблемы пушкиноведения: Сб. науч. трудов.— Рига, 1983.

[17] Цит. по ст.: Корсунский И. О митрополите Филарете (Дроздове)//Вера и разум.— 1888.— Т. 1, ч. 2.— С. 828.

безмолвие знаменитых лир зычно сетовали тогда и другие недоброжелатели Пушкина, делая тем самым равно затруднительным для него как молчание, так и слово.

Эта сводка, вряд ли полная, дает представление о ситуации, в которой Пушкин создал свой «Олегов щит». Известно, что работа над этим стихотворением (III, 102), опубликованным, как и «Прощание с Адрианополем» Хомякова, в «Северных цветах» на 1830 год (выход журнала помечен 1829 годом, цензурное дозволение — 20 декабря того же года), велась, судя по положению в пушкинской рабочей тетради, во второй половине сентября 1829 г.; terminus post — конечно же, появление в Москве известий о заключении Адрианопольского мира, причем естественно было откликнуться на него незамедлительно — внешние и внутренние критерии в настоящем случае вполне согласны одни с другими. Отсюда же понятно, что в пору написания «Олегова щита» Пушкин не знал ряда приведенных нами реплик.

Знал ли Пушкин «Видение» Тютчева? На этот вопрос давали и отрицательный [18], и положительный [19] ответ. За отсутствием прямых свидетельств решить этот вопрос затруднительно, однако правдоподобие склоняет нас ко второму из названных решений. Дело не только в том, что в дни, когда Пушкин оказался в Москве после похода в азиатскую Турцию, «Галатея» с «Видением» была как раз книжной новинкой, а Пушкин не был нелюбопытен. Еще важнее то, что с «Галатеей» вступил в полемику Дельвиг [20]; в конце 1829 г. включился в нее и Пушкин, написав по поводу материала, помещенного в № 43 «Галатеи», «Разговор о критике» (VII, 99—101) и эпиграмму «Собрание насекомых» (III, 142, ср. VII, 149—150), подсказанную, заметим, энтомологическим названием журнала Раича, для которого «Галатея» означало «Бабочку» [21], как иногда и называли этот журнал [22]. Поскольку можно не сомневаться, что Пушкин

---

[18] К. В. Пигарев в комментарии к «Олегову щиту» в изд.: Тютчев Ф. И. Лирика/Изд. подготовил К. В. Пигарев.—М., 1965.— Т. II.— С. 347.

[19] Таково мнение С. А. Фомичева, высказанное им в работе „«Загадочное» стихотворение Пушкина...".— С. 130.

[20] Дельвиг отвечал на критику «Галатеи» в «Северном архиве» (1829.— № 22.— С. 124 и сл.) и готовил ответ, который и был помещен вместе с пушкинским «Олеговым щитом» в «Северных цветах» на 1830 г. (СПб., 1829.— С. 37 и сл.).

[21] Морозов В. Д. Из истории журнальной критики 20—30-х гг. XIX в. (журнал С. Е. Раича «Галатея»)//Художественное творчество и литературный процесс.— Томск, 1982.— Вып. 3.

[22] Так называет «Галатею» и Тютчев в письме И. С. Гагарину (Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма.— М., 1957.— С. 376), что напрасно казалось ошибкой Тютчева филологам, упоминавшим это место его письма. Бабочка, которую изображали на обложке «Галатеи», воспроизведена теперь в томе: Ф. И.Тютчев//Литературное наследство.— Т. 97, кн. 1.— М., 1988.— С. 512.

читал № 37—44 «Галатеи»[23], то становится весьма вероятным: ознакомился он и с занимающим нас № 34, а следовательно и с «Видением».

Как Пушкин отнесся к «Видению», если его читал? Нетрудно понять, что пророчество, опровергнутое жизнью при самом своем появлении, встреченное в неприятном Пушкину журнале, вряд ли произвело на него хорошее или хоть сильное впечатление. Спорить с ним не было нужды. В лучшем случае «Видение» могло напомнить Пушкину о давно известном ему мотиве Олегова щита и о том, что мотив этот, льстивший ранее русскому самолюбию, теперь это самолюбие ранит. Перед Пушкиным, таким образом, стояла задача примирить с достигнутым полууспехом горделивых (в том числе, возможно, себя самого); сохранить достоинство и все-таки не разочаровать патриотов текущей минуты; наконец, исходя из традиций отечественной политической лирики, откликнуться на реальное историческое событие, сложность которого не уступала его значительности. Упростить такую задачу, не огрубляя ее,— задача, достойная Пушкина.

У толкователей Пушкина едва ли не возобладало мнение, что пушкинский «Олегов щит» не вполне понятен, даже загадочен. Заметную роль в таком истолковании этого стихотворения сыграло понимание «Олегова щита» как некой сатиры[24]. Не говоря о том, что сатира в таком важном государственном вопросе была бы рискованнее, чем позволял себе Пушкин этой поры[25], было бы к тому же несправедливо отравлять успех, обретенный немалой кровью. Между тем сторонники этого мнения говорили о сатире «классически непроницаемого стиля»[26], признавая тем самым, что внешних признаков сатиры в «Олеговом щите» обнаружить нельзя. В этом очевидная слабость разбираемого толкования, ибо то, что не проявляется, выходит из сферы положительного знания. В самом деле, лирико-героический слог ни в чем не нарушен; более того, работа поэта, отраженная в сохранившемся черновом автографе[27], показывает лишь поиски величественного и сильного. Другое подтверждение такого же, по существу государственного, а в поэтическом отношении почти одического подхода Пушкина к новейшему миру

---

[23] Левкович Я. Л. Из наблюдений над «Арзрумской» тетрадью Пушкина// Временник Пушкинской комиссии 1981.— Л.,1985.— С. 18—30.

[24] Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине.— Харьков, 1900.— С. 339—364.

[25] С. А. Венгеров отметил это обстоятельство в своем замечательно богатом, при относительной краткости, комментарии к «Олегову щиту». См.: Пушкин/Под ред. С. А. Венгерова.— СПб., 1911.— Т. V.— С. XXXIV и сл. (Библиотека великих писателей).

[26] Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники.— М., 1968.— С. 195 и сл.

[27] Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16-ти т.— М., 1949, т. III, 2.— С. 739 и сл.

с Турцией находим в стихотворении «Опять увенчаны мы славой» (III, 148), незавершенном может быть и потому, что героическая тема представлена здесь в более республиканском тоне, чем это нравилось русской власти, зато в соответствии с западной ориентацией греков, начиная с конца XVIII века. Жизнь, увы, вносила поправки в красивый «греческий проект».

Не удовлетворяет и выдвинутое недавно занимательное посвоему толкование[28]: параллелизм строф «Олегова щита» держится будто бы на том, что Пушкин заметил совпадение даты Олегова прихода к Царьграду с датой заключения Адрианопольского мира — 2 сентября в обоих случаях. Необходимо признать, что Пушкин не пренебрегал «сближениями». В «Путешествии в Арзрум» (VII, 690) он счел, например, нужным упомянуть о совпадении даты взятия Арзрума с днем Полтавской баталии. И все-таки одно дело частное письмо или путевой дневник, а другое — стихи, выдержанные (хотя бы внешне) в героическом тоне. Кроме того, так ли отрадно сходство между тем, как Олег 2 сентября грозно подступил к царьградским вратам, и тем, как мы того же 2-го числа от этих же самых ворот отступились? К счастью, ничто в стихотворении на такую возможность не указывает.

Представляется, что Пушкин переформулировал свою задачу риторически смелым образом: как упомянуть Олегов щит, служивший призывом к взятию Стамбула, в стихотворении, откликающемся на отказ от него. И вот щит, пригвожденный Олегом, оказывается у Пушкина не только героической метой, но и неожиданной преградой. Предок-герой, который, конечно же, ничего бы не пожалел, если бы речь шла о помощи Новгороду или Киеву, не желает, чтобы ярчайший из его подвигов оказался превзойден; и воинственные потомки признают законность этой и только этой преграды. Первоначальная и нынешняя русская слава одни только и могут мериться одна с другой в своем величии: победителя здесь нет. Известную параллель к основной мысли стихотворения представляет собой безусловно известная Пушкину ода Горация (III кн., 3), где Юнона, обещая римлянам всемерную помощь, тем не менее внутренне не согласна, чтобы они возобновили Трою как священную римскую прародину. Еще шире распространен в античной литературе и мифологии мотив так называемой зависти богов, что весьма близко к занимающему нас мотиву героического предела.

Интересно наблюдать за работой Пушкина. Образы и символы предоставлены ему традицией, общий строй фразы «Тогда во славу Руси ратной» и т. д. воспроизводит процитированную выше 14 строфу рылеевской «Думы», включая «ворота» в конце катрена. Новый поворот мотива «Олегова щита» также, по-ви-

[28] Фомичев С. А. Поэзия Пушкина.— С. 188 и сл.

димому, имеет литературные прообразы, но исполнение — не в последнюю очередь благодаря упорной работе над словом — придает стихам великолепное звучание[29]. У Пушкина и отбой звучит воинственнее, чем у иных сигнал к атаке.

Беспокойство толкователей насчет того, что Олег воевал с христианами-греками, между тем как Россия ведет борьбу за них, представляется напрасным — вся история мотива «Олегова щита» показывает, что это обстоятельство отступает на задний план даже в тех откликах, которые должны были бы восприниматься как христианские: то, что за русскими право на Константинополь,— для великодержавного чувства тут довольно логики. Патриотичен и «Олегов щит». Однако патриотизм не есть одноголосие, даже если нередко хотят его таким сделать. «Олегов щит» выдержан в положительном тоне — безусловно так, но означает ли это, что Пушкин на протяжении (хотя бы) 1829 г. во всем одобрял правительственные решения. И мог ли он при всем желании быть эхом народа в своем одобрении, если люди высказывались по-разному? А ведь приблизительно так получается у старых исследователей Пушкина, решение которых в целом весьма нам близко[30].

Не следует упрощать, особенно того, кто, как Пушкин, ничуть не стремился к упрощениям. Историзм Пушкина вызывает законное восхищение как раз из-за своего соседства с лирическим началом, ибо таким образом создается единство противоположных начал — сложности и простоты. Применительно к занимающему нас вопросу видно, что Пушкин мог высказываться о нем по-разному. В «Заметках по русской истории XVIII века» (VIII, 128) он еще в 1822 г. говорил о «блестящих, хоть и бесплодных победах» Потемкина в Турции. И хотя в примечании автора разъяснено, что небесплодно было бы то, что «избавило бы нас от будущих хлопот» (следовательно, мог и Адрианопольский мир показаться Пушкину бесплодным), но тут же заме-

---

[29] Интересна деталь о бранном гуле, сотрясшем холм Олега (это справедливо отмечено Н. И. Черняевым//Указ. соч.— С. 340, прим.++). Как и в «Думе» Рылеева, подразумевается, по-видимому, киевская Щековица. Уж не дальний ли отзвук землетрясения имеется в виду — землетрясения отмечались на Балканах в начале лета 1829 г., но особенно значительным было землетрясение, разразившееся 14 (26) ноября 1829 г. и задевшее не только Дунайские княжества, но и юг России вплоть до Киева (Мушкетов И., Орлов А. Каталог землетрясений Российской империи.— СПб., 1893, № 999.— С. 228—232). Поскольку классицизм обязан отвечать за свои слова, это сопоставление дает спасительную возможность для истолкования «бранного гула». Что касается датировки, то она получалась бы поздней; нарушение хронологии — сперва мир в Эдырне, а потом гул — не кажется нам столь же важным, тем более что улаживание отношений с Турцией продолжалось все эти месяцы.

[30] Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина.— М., 1984.— С. 210; Венгеров С. А.//Указ. соч.— С. XXXIV.

чено, что «настоящею границей между Турциею и Россией» должен быть Дунай; отмечено и то, что не всякое время подходит для такой борьбы. Иначе говоря, Пушкин вполне в состоянии был понять дипломатические соображения, приведшие к Адрианопольскому трактату. С другой стороны, хотя мы не беремся оценивать в целом свидетельств Л. Н. Павлищева[31], выражение «закрылся щитом Олеговым» кажется возможной пушкинской репликой о собственном стихотворении, которое является превосходной работой à thèse, историко-патриотическим мадригалом.

Но вернемся к «Видению» Тютчева и обратимся к начальным его строфам. Соединенность этого Nachtstück с актуальным «видением» Олегова щита могла несколько затенять, но не отменяет лирического достоинства этих строф. Другое дело, что стихи Тютчева, которые и воспринимаются иногда как «отрывки»[32], фрагментарны в особом, жанровом смысле, а потому особенно нуждаются в циклизации[33] и в рассмотрении in corpore.

Действительно, только при сопоставлении с десятками других «отрывков» раскрывается глубокое содержание образов первых строф «Видения» и каждого их оттенка. Документировать и осветить вереницей постоянно обновляемых, но редко новых ассоциаций можно каждое засвидетельствованное здесь представление. Впрочем, это делалось неоднократно по отношению к тютчевской лирике природы; более того, такие сопоставления, по самой природе предмета всегда неполные, подверглись уже и удовлетворительному философскому объяснению. Поэтому сошлемся здесь на символистскую и последующую рецепцию Тютчева[34], на долю которых выпало всесторонне осветить эту натурфилософскую мифологизирующую лирику, а сами перейдем к истории разделения «Видения» на два отдельных стихотворения. После затишья 40-х годов творчеству Тютчева выпало в сущности неожиданное уже внимание. После печатных выступлений Некрасова и Дружинина, а затем и Тургене-

---

[31] Очень низко вообще, и применительно к занимающему нас пункту в частности, ставит «Воспоминания» Л. Н. Павлищева С. А. Венгеров//Указ. соч.— С. XXXIV.

[32] Так выразился С. П. Шевырев в своем письме от 2 ноября 1836 г. См.: Осповат А. Л. Как слово наше отзовется...: О первом сборнике Ф. И. Тютчева.— М., 1980.— С. 27.

[33] Эти понятия плодотворно применены к Тютчеву Ю. Н. Тыняновым в работе «Вопрос о Тютчеве» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино.— М., 1977.— С. 42 и сл.).

[34] Начиная со вступительной статьи В. Брюсова к изд. Тютчева под редакцией П. В. Быкова (СПб., 1913) обзорные статьи, посвященные творчеству поэта, обязательно содержат соответствующий раздел (особенно известны статьи Б. Я. Бухштаба, Н. Я. Берковского). Интересные штрихи к рецепции Тютчева в начале века находим у А. Л. Осповата («Как слово наше отзовется...».— С. 93 и сл.).

ва Тютчев становится героем дня — его делают символом подлинно поэтической поэзии. Наконец, «Современник» во второй раз оказывает услугу тютчевской музе — в 1854 г. в двух книжках журнала появляется собрание стихов Тютчева, иногда переплетаемое в один сборник[35].

Здесь «Видение» появляется в двухстрофном облике, отчетливо помещаясь (под № XLII) среди других пейзажных стихотворений: ближайшие его соседи «Сон на море» и «Вечер мглистый и ненастный». Уже это дает представление о том, какую цель ставили перед собой составители, какой идеал тютчевской поэзии руководил их работой над изданием. Учитывая неоспоримый факт дружелюбного и благосклонного к чудаку-поэту, но все-таки творчески рискованного вмешательства Некрасова и Тургенева в метрическую ткань стихотворений Тютчева[36], мы считаем наиболее правдоподобным, что выделение первых двух строф «Видения» в отдельное стихотворение со старым заглавием (теперь уже действительно фрагмент!) восходит к кому-то из них.

Пожалуй, в нашем распоряжении есть соображение, которое делает более вероятным то, что в стихотворение антологического жанра «Видение» превратил Тургенев. Дело в том, что Фет (Мои воспоминания.— Ч. II.— М., 1890.— С. 281) приводит слова из письма к нему Тургенева, который, зачитываясь «Энеидой», пишет, что некоторые выражения Вергилия годились «хоть бы Тютчеву»[37]. Действительно, в ноктюрнах «Энеиды» («Энеида», II, 250—259; I, 89; II, 8 и сл.; и др.) можно найти много описаний, весьма похожих на тютчевское.

Это показывает, что именно ноктюрн «Видения» произвел на Тургенева острое впечатление; он сопоставлял его с классической латинской поэзией, для которой такие описания ночи весьма характерны (европейская поэзия следовала здесь римской традиции[38]). С неизменными политическими ассоциациями XIX в. латинская поэзия связи не имела, а то что у нее (например, у «Энеиды») было между прочим и весьма актуальное политическое значение, об этом можно и забыть. Соединяя «Видение» с Вергилием, Тургенев свидетельствует свое стремление видеть в нем «чистую поэзию». Возможно, поэтому Тургенев

---

[35] Основополагающим является труд К. В. Пигарева «Судьба литературного наследия Ф. И. Тютчева»//Лит. наследство.— М., 1935.— Т. 19—21.

[36] Теперь на текстологической работе, связанной с этим редакторским вмешательством, особенно радикально настаивает В. В. Кожинов (Тютчев Ф. Стихотворения.— М., 1976).

[37] На это место, как нечто связанное с восприятием «Видения», указал еще в 60-е годы А. Н. Егунов.

[38] Sacré Dirk. De Nicolai Mangeot e S. J. Poematio quod Nox inscribitur specimen litterarium//Humanistica Lovaniensia.— Leuven, 1982.— V. XXXI.— P. 203.

и очистил «Видение», делая, наряду с метрическими поправками, то, что казалось ему хорошим, на уровне жанра и композиции.

Параллельно с изданием «Современника» некоторые стихи Тютчева появились и в сушковском «Рауте» на 1854 год. Здесь была напечатана другая половинка старого «Видения». Сушкову все тютчевское годилось, а «Олегов щит», получивший теперь новую актуальность в связи с Крымской войной,— тем более. Тютчев, вновь вспомнивший походы Олега на Царьград в гневном обращении к Нессельроде (с. 264), по-видимому, принял разделение стихов и подверг редакции три старые царьградские строфы, которым дал тут же самое простое название. Факт раздельного существования стихотворений был теперь узаконен.

И все-таки это только предположение. Естественнее, на наш взгляд, представить себе дело так. По возвращении в Россию Тютчев, с одной стороны, еще азартнее, чем прежде, занялся политикой, а с другой, почувствовал общую перемену вкуса, все определеннее отделявшего философско-поэтическое начало как собственно лирическое от политических и актуальных устремлений. И Тютчев признает, что личное, а значит и природное,— это одно, а политическое — другое; за первое он платил золотом чувств, а за второе, за «рифмы», получал, как ему казалось, успех и влияние. В 1849—1850 гг., используя старый материал, поэт создает новую композицию «Наполеон»; маем 1850 г. датируются боевитые стихи «На графа Нессельроде», где снова упоминаются походы Олега на Константинополь. Новая русско-турецкая война возвращала свежесть и тютчевскому несбыточному «пророчеству» 1829 г. о Стамбуле.

Тогда, наверное, Тютчев и выделил для очередного сушковского «Раута» старозаветный «Олегов щит», подвергнув его довольно решительному, хотя далеко не бесспорному редактированию. Смысл перестановки двух первых строф непонятен, ибо мало что меняет; отдельные поправки выигрывают, зато концовка получилась более вялой. Словом, неудивительно, что Тютчев не любил работать: гениально импровизируя, он не знал благодати в труде. Как последнее непохоже на Пушкина! И как счастливо разделены у Пушкина зрелое историческое сознание, поэтический замысел, задачи момента — все ограничено и ограничено навсегда! Стоит ли после этого вслед за Ю. Н. Тыняновым, который несмотря на свое емкое литературоведческое зрение в частностях иной раз как-то чересчур прихотлив, реконструировать неоправданно напряженное отношение Пушкина к Тютчеву, в ответ на что иногда выстраиваются немыслимые, несовместимые с аристократическим характером Тютчева домыслы о враждебности его к Пушкину. Применительно к теме Олегова щита, на наш взгляд, очевидно, что Пушкин ознакомился

с «Видением», но по праву не придал ему большой важности[39]. Что касается Тютчева, то он спустя четверть века без оглядки готов опереться на пушкинское название близких по теме стихов, тем более что Турция и восточный вопрос были для него несравненно занимательнее, чем отношения в поэтическом цехе, вряд ли тревожившие его рассеянность.

Уходящий корнями в русский XVIII век и в дальнейшие классические истоки лиро-эпический конгломерат первоначального тютчевского «Видения» распался в соответствии с более современными вкусами и, возможно, не без влияния пушкинского «Олегова щита» на два стихотворения. Как бы ни оценивал каждое из них автор, потомство, оценив их по-своему и, по-видимому, даже глубже, чем это мог сделать Пушкин, не знавший творчества Тютчева в целом, предпочло выделившийся характерно тютчевский натурфилософский фрагмент, ибо обнаружило в нем драгоценную лирико-мифотворческую струю и при остром сознании драмы существования — таинственное единение с миром.

---

[39] Наша статья находилась в издательстве, когда мы смогли ознакомиться с новой работой на ту же тему: Осповат А. Л. «Олегов щит» Пушкина и Тютчева (1829)//Третьи Тыняновские чтения.— Рига, 1988.— С. 61—69. В статье много ценного, но главное (пушкинские стихи, выражаясь кратко, есть oppositio in imitando к стихам тютчевским) нас не убеждает.

С. А. МАРТЬЯНОВА

ФОРМЫ ПОВЕДЕНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ «БЕСПРИДАННИЦЫ» А. Н. ОСТРОВСКОГО В СООТНЕСЕННОСТИ С ЖАНРОМ ПЬЕСЫ

Вопрос о жанровой принадлежности «Бесприданницы» до сих пор остается спорным. Четкое авторское определение жанра пьесы — «драма» — не раз подвергалось сомнению со стороны тех литературоведов, которые акцентировали в ней трагедийное начало. Вот суммирующее суждение Б. О. Костелянца об образе Ларисы: «Ее смерть лишь... финал катастроф, пережитых ею в попытках воплотить романтический идеал»[1]. Думается, что не последнюю роль в подобной трактовке образа главной героини и соответственно конфликта пьесы как трагического сыграло легендарное исполнение этой роли В. Ф. Комиссаржевской. Между тем с таким пониманием «Бесприданницы» не вполне согласуются некоторые текстовые факты: «двойственность» Ларисы, отсутствие цельности в ее характере, отмеченное В. Я. Лакшиным[2], «мотив торга», сопровождающий действия героини, указанный А. И. Журавлевой[3].

Мы попытаемся охарактеризовать жанр «Бесприданницы», рассмотрев формы поведения героев в их содержательной значимости. Формы поведения — преобладающий в драматическом роде литературы художественный компонент, непосредственно доступный нашему читательско-исследовательскому восприятию и способный в немалой степени помочь нам избавиться от субъективной произвольности в суждениях о героях. Изучение поведенческого облика имеет свою традицию в научной литературе о персонажах Островского (С. К. Шамбинаго, Е. Г. Холодов, А. И. Журавлева).

Формы поведения персонажей пьесы, окружающих Ларису, связаны прежде всего с самолюбивыми амбициями, претензия-

---

[1] Костелянец Б. О. «Бесприданница» А. Н. Островского.— Л., 1982.— С. 99.

[2] Лакшин В. Я. А. Н. Островский: Биография писателя.— Л., 1982.— С. 464—483.

[3] Журавлева А. И. Драматургия А. Н. Островского: Пособие по спецкурсу.— М., 1974.— С. 99.

ми, жаждой «повеличаться», покрасоваться в «избранном обществе», стать «притчей на устах у всех». Сфера ценностей, признанных и негласно узаконенных людьми этого круга, хорошо обозначена словами Кнурова о Карандышеве: «Пожалуй, с своей точки зрения он не глуп. Что он такое? кто его знал? кто на него обращал внимание? А теперь весь город заговорит про него, он влезает в лучшее общество» (II, 2)[4]. Для того, чтобы оказаться замеченными в обществе, герои пьесы настойчиво ищут подобающий внешний облик. Озабоченные своим престижем Кнуров, Вожеватов, Огудалова, Карандышев неизменно следуют этикету, который как бы обеспечивает им величественное положение. Неукоснительное его соблюдение подчеркивает зависимость этих персонажей от молвы и кривотолков. Подобный этикет не является жестко-принудительным, но ориентация на тщательное его соблюдение значима для каждого. Наиболее яркая фигура в этом отношении — Кнуров, которому важно всем своим обликом и манерами доказать бряхимовцам свое превосходство, удержать «престол». При этом эмоциональная атмосфера поведения Кнурова — атмосфера напряженности и беспокойства. Привычный дворянский этикет, который купцы заимствуют себе на потребу (так, розыгрыш Ларисы в «орлянку», на наш взгляд,— своеобразная перелицовка дуэли, а «честное купеческое слово» Вожеватова — дурной двойник «слова чести» дворянина), соблюдался ранее органично и легко. Но купцы, целеустремленно приобщившись к традиционной форме поведения, осуществляют ее с некоторой обеспокоенностью и встревоженностью, напряженно заботясь о собственном возвышении в глазах общества. Не удивительно, что Кнурову нужна маска сдержанности и отчужденности, недосягаемого могущества, с которым окружающие были бы вынуждены почтительно-боязливо считаться. Уже первая сцена Кнурова с Вожеватовым важна драматургу для обнаружения их «поведенческого облика». Разговор с этим единственно достойным, хотя и молодым собеседником, Мокий Парменыч ведет свысока, в снисходительном тоне старшего. Его высказывания о других лицах тоже исполнены надменности, в речи Кнурова нередки резонерские резюме: «с шиком живет Паратов», «разумеется», «это вы правду говорите», «совершенную правду вы сказали» (I, 2).

Осмотрительность и осторожность, оглядка на чужое мнение, став как бы навязчивой идеей Кнурова, в глазах драматурга обретают комический оттенок, чего окружающие не замечают. Смешно и то, что этикет тщательно соблюдается перед открыто презираемыми людьми. Выразительны в своей однона-

---

[4] Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12-ти т.— Т. 5.— М., 1975. Здесь и далее в скобках римской цифрой обозначается действие пьесы, арабской — явление.

правленности замечания Кнурова: «люди посмотрят, скажут», «много у них всякого сброда бывает, потом встречаются, кланяются, разговаривать лезут» (I, 2). Реплика Паратова: «в дороге скука смертная, всякому товарищу рад» — внезапно встречает сочувствие Кнурова («Еще бы, конечно»), смешно рвущее его важное помалкивание (I, 6). Подобные детали готовят читателя и зрителя к ироническому восприятию первого вопроса Кнурова в разговоре с Огудаловой. Он задан почти анекдотично: без обиняков, «в дверях»: «У вас никого нет?» (II, 2).

Этикет, соблюдаемый Кнуровым и его ближайшим окружением, сковывает людей и отчуждает их друг от друга. Он как бы подменяет живое общение и моральные представления. Своего рода максимум этикетности поведения — верность купеческому слову Вожеватова, которая мешает ему даже просто пожалеть Ларису.

Персонажи, утверждая себя посредством соблюдения жесткой поведенческой нормы, стремятся дать понять другим, кто они такие, подчеркивают при этом преимущества собственного социального статуса. Чтобы эти люди приняли «на равных» кого-либо из нижестоящих, требуются изворотливость и лесть последних. Так, ухищрения Огудаловой Лариса прямо называет «унижениями» (II, 5).

Сцена приглашения на обед (I, 3) представляет и Кнурова, и Вожеватова, и Огудалову прямо-таки виртуозами этикетности, выявляющей социальные дистанции. Здесь порою неожиданно соседствуют контрастные варианты обхождения. Кнуров солидно неразговорчив в общении с Огудаловой, Карандышева замалчивает, тот для него как бы не существует, подобно Ивану и Гавриле. Под стать Мокею Парменычу и Вожеватов, позволяющий себе небрежно-приказывающий тон с Харитой Игнатьевной и едкую насмешливость в обращении с Карандышевым. Огудалова легко переходит от фамильярной манеры общения с Васей к льстивым заискиваниям перед Кнуровым, Карандышева же время от времени грубо одергивает. Многочисленных оттенков и в самом деле не сосчитать. Персонажи как бы устраивают большое комедийное представление, в котором каждый демонстрирует свое искусство обхождения и занят упрочением положения собственной особы: «все себя любят», как скажет Лариса.

Для укрепления своих позиций в «избранном обществе» действующие лица «Бесприданницы» ведут борьбу за монополию на веское и внушительное слово. Каждый прибегает к разъяснению себя и своих «правил», считает себя вправе поучать и критиковать других в духе резонеров классицизма. Напомним менторские суждения Кнурова (I, 2), циничные и наставительные «окрики» Огудаловой Карандышеву (II, 5, 6); нетерпи-

мость Паратова к правилам других (II, 9); выставляемую Карандышевым напоказ собственную правдивость (II, 6, 9). Чужое поведение обязательно критикуется, а свое возводится в идеал, почти как у Фамусова: «Не надобно другого образца».

Перекличка резонеров «Бесприданницы» и пьес классицизма имеет пародийно-комический характер. Если герои трагедий и комедий XVII—XVIII века соблюдают этикет как проповедники высокой морали, то персонажи «Бесприданницы» строят из себя «идолов» мещанской, бездуховной среды. В ранг высокого принципа они возводят амбиции и позерство, ложь и жестокость. Любуясь собой как резонерами, эти люди выглядят смешными.

Персонажи «Бесприданницы» в своем повседневном поведении как бы прибегают к маскам, которые естественно назвать жизнетворческими позами. Так, Паратов и Карандышев объединены автором в их лицедействе, направленном на импозантное и красивое самоутверждение: каждый обдуманно создает свой внешний облик, чтобы выделиться на общем фоне городской жизни[5]. Тем самым не только жених Ларисы, но и «блестящий» Паратов подвергнут в пьесе комедийному осмеянию[6].

Очертив манеру действования персонажей пьесы в тех эпизодах, где они озабочены своим престижем и серьезны, охарактеризуем смеховые аспекты их поведения и их отношение к смеху вообще. Смех людей, окружающих Ларису, подобно соблюдению этикета, продиктован их желанием поставить себя **над** другими. В этом смехе легко просматриваются надменность, бесчеловечность и преступная жестокость. Ведущая интонационная манера Вожеватова — язвительная насмешливость: «Вот потеха-то была!», «смешно даже», «только насмешил всех» (I, 2). Вожеватову не ведомы границы смеха. Он осмеивает не только «чувствительность» Ларисы, но даже заботу о ней матери — близко знакомых ему с детства людей (вспомним по контрасту защиту Ларисой Васи перед женихом). Вожеватов цинично самоустраняется от сострадания, бросает на откуп мнению толпы оценку происходящего, сопроводив свой рассказ о семейной ситуации Огудаловых недвусмысленной усмешкой (I, 2). Позднее он становится главным сообщником Паратова в предпринятой им цели издевательств над женихом Ларисы. Но и Карандышев тоже не чужд искусу надменной насмешливо-

---

[5] Подробнее о жизнетворческих «позах» обоих героев, «жестоких играх», ставших стержнем действия пьесы, см. нашу статью: Игра и смех в составе действия «Бесприданницы»//Вестник МГУ.— Сер. 9. Филология.— 1986.— № 3.— С. 33—36.

[6] Поэтому нам трудно согласиться с режиссером фильма «Жестокий романс», который, по выражению Дм. Урнова, видит Паратова «блестящим без кавычек» (Урнов Дм. К чему? Зачем?//Литературная газета.— 1984.— 31 октября.— С. 3).

сти, он старается отомстить своим обидчикам смехом и осознает эту месть, как «законную»: «Три года я терпел унижения, три года я сносил насмешки прямо в лицо от ваших знакомых, надо же и мне, в свою очередь, посмеяться над ними» (III, 6). Слова «посмеяться» и «повеличаться» в устах Карандышева оказываются почти синонимами.

Сказанное, однако, не означает, что драматург «оценочно» уравнивает своих героев. «Каждому из них надобно «потешиться», но Паратов, разумеется, делает это более умело, изощренно и более жестоко, чем Карандышев»,— справедливо пишет Б. О. Костелянец[7].

Персонажи, объединившись в издевательствах над Карандышевым, выглядят у Островского тем более отталкивающими, что сами они весьма осмотрительны и опасаются оказаться осмеянными. С их точки зрения (как тут не вспомнить пословицу «человек человеку волк»?) лучше быть сильным или хотя бы внешне выглядеть таким, чем проявить чувство жалости и милосердия, проиграв во мнении среды. Так, Паратов, узнав о предстоящей свадьбе Ларисы, скрывает свою растерянность за словами: «Вот бы людей насмешил!» (I, 7). Недалеко ушел от Паратова и Карандышев: «Пусть хоть посторонние-то думают, что выбор ваш был свободен»,—упрашивает он невесту (III, 2). Озабоченные внешними приличиями персонажи комически боятся стать поводом для насмешки, ибо осмеянный человек возвыситься над другими уже не сможет. И наоборот: насмешки действующих лиц «Бесприданницы» функционально уподобляются этикету: это своего рода «ложная норма» жизни в изображаемой среде, характерный для нее способ эгоистического самоутверждения.

Из всего сказанного вытекает, что между жизненными позициями и формами поведения персонажей, окружающих Ларису, очень много общего: сосредоточенность на своем внешнем облике, желание блистать и первенствовать во что бы то ни стало. Подобная расстановка персонажей не похожа на традиционное построение драмы как жанра: героиня — женщина, заслуживающая любви,— жертва окружающих; сострадающие мать или отец; достойный или недостойный претендент на юную героиню. В «Бесприданнице» эта привычная схема решительно отвергнута: мать Ларисы — не жертва, а виновница ее драмы, претенденты на руку и сердце героини противопоставлены не как достойный — недостойный, а как счастливый — несчастливый, причем удачливых претендентов двое — Паратов и Кнуров. Персонажи сопоставлены по принципу варьирования одного и того же жизненного существа. Автору, нам думается, было важно, чтобы читатель осознал одно и то же жизненное явление как

[7] Костелянец Б. О. Указ. соч.— С. 90.

многоликое и всеобщее в составе изображаемого общества. Подобная расстановка персонажей, скорее всего, соответствует природе комедийного жанра, в поле зрения которого, как правило, находится изображение нравов той или иной среды. В «Бесприданнице» нравоописание знаменует, как мы стремились показать, обличение, неприятие и осмеяние, что также присуще комедийной структуре.

Неприглядное существо персонажей, составляющих окружение Ларисы, порой обладает обманчиво-привлекательным эстетическим колоритом. Подобным «блеском», в наибольшей мере присущим Паратову, прельщается и Лариса, но, в отличие от остальных, искренне и простодушно. В этом она жертва не только «жестоких игр», но и узости своего кругозора, собственной недальновидности, а в конечном счете — причастности окружающему ее «недостойному» миру. Лариса не предстает безусловно отграниченной от окружающей ее среды, что характерно для трагедий, а иногда и для драм, героиня не противостоит среде как ее безусловный антагонист: Лариса в какой-то мере подобна другим персонажам. Ведь и она находится во власти искушения выглядеть в глазах других исключительной личностью, которой подобает поклоняться. «У нее есть добрые и искренние чувства, но нет прежних моральных устоев и вытекающей из них целеустремленности»,— пишет Г. Н. Поспелов[8]. Справедливость этого суждения подтверждает кульминация пьесы и нетрагический характер финальной катастрофы. Лариса встает перед искусом компромиссов (будь то поездка с Кнуровым в Париж, на которую она соглашается, или намерение, о котором она говорит в последнем монологе: «Жить, хоть как нибудь да жить..., когда нельзя жить и не нужно» — IV, 9).

Вместе с тем Лариса резко выделяется на окружающем фоне, о чем настойчиво говорится в работах о «Бесприданнице». Драматург, как нам кажется, усматривает в артистичности Ларисы начала подлинности и тщеты одновременно. Ее вольнолюбивая натура сопротивляется умерщвляющим чувства притязаниям, ей стыдно за притворство и ложь матери. Ее, в глазах Вожеватова, «простоватость» — это дорогие А. Н. Островскому искренность и независимость самопроявления. Нет у Ларисы и холодной верности себе в осуществлении принимаемых ею житейских установок и рассудочных поз. Так, к примеру, при встрече с Паратовым принятая поза холодности и неприступности оборачивается тем, что она «сказала то, чего не должна была говорить» (II, 8). Двойственность же героини сказывается в наивности ее мечтаний о деревенской жизни с человеком, которого она собирается полюбить. Ведь жизнь

---

[8] Поспелов Г. Н. История русской литературы XIX в.— Т. II, ч. 1.— М., 1962.— С. 588.

с Карандышевым не обещает Ларисе праздничного просветления, к которому ее тянет. «Тихая семейная жизнь» в ее сознании не является реальностью. Это, скорее, смутная, даже беспредметная мечта о **«каком-то** рае» (I, 4). «Тихая семейная жизнь» не означает для героини осознания ее причастности к сфере житейских буден. С признанием обыкновенности своего удела ей примириться невозможно. Поэтому Лариса, оправдывая свое бегство, сочиняет себе особую роль: «в глуши, в деревне» она — героиня, сотканная из эфира, в образе пастушки с гитарой среди низменной житейской прозы (упоминающиеся в этой сцене вечные жалобы на бедность, разговоры о соленых грибах в доме тетки Карандышева — II, 3). Ее рай идиллличен на какой-то неестественный лад.

Островского явно настораживает желание главной героини сочинять себе эффектную роль в быту, стремление перенести бесконфликтность идиллии в сферу «живой жизни». Драматург выявляет «олитературенность» сознания Ларисы, которая воображает себя не только героиней высокой литературы (лермонтовское «Таит молодое чело...»). В ее речи слышны также отголоски «сентиментально-чувственной дичи» (по выражению Ап. Григорьева): «Сергей Сергеич — идеал мужчины», «Я сделалась чутка и впечатлительна» (I, 4) и т. д. Видимо, это результат знакомства с романами, «которые девушкам читать не дают» (I, 2).

Островский, как видно, отчуждает, объективирует в героине «мелодраматическую ходульность»[9] (Э. Бентли), но одновременно он сторонится и какой-либо насмешки над ней. Мелодрама «голубой героини» и обличительная комедия — таковы Сцилла и Харибда, которых минует драматург, изображая Ларису. Благодаря отмеченной причастности главной героини комедийному миру, ее жизненная драма предстает как еще более глубокая, безыскусственная и неприкрашенная.

Исполненный драматизма разлад героини не только с окружающими, но и с самой собой постоянен. Отсюда — скупое проявление вовне наиболее существенных сторон личности, частое молчание героини, которое находится как бы на стыке двух поведенческих стихий: артистического блеска и безыскусственной простоты, обыкновенности. В дополнение сказанному об этой черте поведения Ларисы Б. О. Костелянцем[10] и В. Я. Лакшиным[11] отметим, что ее молчание становится лейтмотивным, присутствуя на протяжении всей пьесы. Общий смысл молчания

---

[9] На наш взгляд, тема «Поздний Островский и мелодрама» заслуживает специального изучения.

[10] Костелянец Б. О. Указ. соч.— С. 158.

[11] Лакшин В. Я. Островский (1878—1886)//Островский А. Н. Полн. собр. соч.— Т. 5.— С. 483.

Ларисы — выражение душевного смятения, которое, будучи воплощенным в слове, оказалось бы менее впечатляющим. Молчание героини «Бесприданницы» знаменует и отказ от «сентиментально-чувственной дичи», и рождающееся сопротивление окружающим. В историко-литературной перспективе мотив молчания в пьесе Островского — это наследование пушкинского «Евгения Онегина», где, по словам Ю. Н. Чумакова, «в двух свиданиях Онегина и Татьяны всегда более прав молчащий»[12], и — преддверие **чеховского** подтекста. Молчание Ларисы к финалу делается все тверже и настойчивее. Именно оно готовит появление монолога-исповеди (III, 9) и заключительное: «Это я сама» (VI, 12). Молчание, таким образом, предстает в «Бесприданнице» как форма психологической драмы эпохи зрелого реализма.

Подведем итоги. А. Н. Островский отчужденно-критически, насмешливо и сурово воспринимает бряхимовское «избранное общество», выявляя и демонстрируя комедийные стороны поведения окружающих Ларису людей. Персонажи «Бесприданницы» своей внешностью, манерами причастны современным им веяниям, но в своей приверженности престижным стереотипам оказываются лишь недостойными эпигонами доличностной культуры. Серьезная психологическая драма Ларисы, духовно зависимой от своего окружения, как бы вырастает из комедийной структуры. В «Бесприданнице» живет комедийная стихия театра Островского, о которой пишет А. И. Журавлева[13]. Лариса — в какой-то мере часть комедийного мира, но прежде всего она — субъект серьезной жизненной драмы, которая, как мы стремились показать, не возвышается до трагизма, не опускаясь в то же время до мелодрамы. Лариса порой мыслит себя в роли голубой героини, иногда впадает в нетрагическую патетику, но Островский «завершает» ее образ иначе и тем самым как бы уберегает свою героиню от мелодраматического амплуа. В поведенческом облике персонажей, таким образом, реализуется по-своему сложный, но обладающий определенностью жанровый феномен: своего рода синтез комедии и драмы.

---

[12] Чумаков Ю. Н. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман.— Новосибирск, 1983.— С. 88.

[13] Журавлева А. И. А. Н. Островский — комедиограф.— М., 1981.— С. 216.

В. М. ГОЛОВКО

«СТУДИЯ» В СИСТЕМЕ ЖАНРОВ «МАЛОЙ ПРОЗЫ» И. С. ТУРГЕНЕВА

Художественная проза И. С. Тургенева является многожанровой по своему составу. Она представляет собою динамичную систему, отмеченную внутренним единством. Произведения разного типа этой системы взаимодействуют друг с другом, способствуя обогащению и расширению жанровых возможностей в эстетическом отражении и познании жизни.

Академик Д. С. Лихачев, обосновавший проблему системы жанров конкретной исторической эпохи, справедливо утверждает, что «жанры составляют определенную систему в силу того, что они порождены общей совокупностью причин, и потому еще, что они вступают во взаимодействие, поддерживают существование друг друга и одновременно конкурируют друг с другом»[1]. Данные методологические положения в настоящее время активно развиваются и при изучении жанровой системности творчества отдельных писателей[2].

Типологический анализ поэтики И. С. Тургенева, содержащийся в исследованиях Г. Б. Курляндской, А. И. Батюто, С. Е. Шаталова, В. М. Марковича и других ученых, способствовал глубокому изучению новаторской сущности тургеневского романа, его синтетической природы, жанровой специфики повестей и рассказов писателя[3]. И все же жанровая система И. С. Тургенева до сих пор остается проблемой, изученной недостаточно. Именно поэтому далеко не в полной мере рассмот-

---

[1] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы.— М., 1979.— С. 56.

[2] См., например: Журавлева А. И., А. Н. Островский — комедиограф.— М., 1981.— С. 5—12; Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика.— Л., 1985.

[3] Курляндская Г. Б.: 1) Художественный метод Тургенева-романиста.— Тула, 1972.— С. 278—326; 2) Структура повести и романа И. С. Тургенева 1850-х годов.— Тула, 1977; Батюто А. И.: 1) Структурно-жанровое своеобразие романов И. С. Тургенева 50-х — начала 60-х годов//Проблемы реализма русской литературы XIX века.— М.; Л., 1961.— С. 133—161; 2) Тургенев-романист,— Л., 1972; Шаталов С. Е.: 1) Проблемы поэтики И. С. Тургенева.— М., 1969; 2) Художественный мир И. С. Тургенева.— М., 1979; Маркович В. М.: 1) Человек в романах И. С. Тургенева.— Л., 1975; 2) И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30—50-е годы).— Л., 1982.

рены сложные жанровые филиации и взаимовлияния в творчестве писателя, типологические «жанровые ассоциации» (термин Д. С. Лихачева) или жанровые «ряды», выделявшиеся самим автором. Свидетельством тому является история изучения тургеневских «студий» (или «студий типа») — произведений 1860-х — начала 80-х годов, примыкающих к повестям и рассказам о прошлом. Многие исследователи отождествляют их с этими традиционными эпическими формами или недостаточно четко дифференцируют «студии» и другие жанры «малой прозы»[4]. Однако «студии», несмотря на свою близость к рассказам о старине, имеют своеобразную жанровую структуру. Они посвящались художественному изучению определенного типа, характер создавался в них на основе преобладающих психологических качеств героя. При всей своей несхожести эти произведения имеют общее проблемное основание, в результате чего обладают внутренним единством.

Процессы жанрового взаимовлияния в позднем творчестве И. С. Тургенева уже привлекали внимание литературоведов[5]. Жанровая специфика «студий» — предмет специального изучения, однако в понимании природы и сущности этого нового жанрообразования в творчестве писателя единства пока нет[6]. Поскольку анализ жанра связан с исследованием познавательного качества произведения, важно выяснить, в какой художественной конструкции и по каким законам «отвердевает» в нем идейное содержание.

Жанровое определение «студия» или «студия типа» принадлежит самому И. С. Тургеневу[7] (П., XII, кн. 1, 58; XIII, кн. 1, 15, 145, 152, 158, 180, 184 и др.). Впервые оно появилось при публикации рассказа «Стук... стук... стук!..». Писатель, безусловно, ощущал новое эстетическое качество своих произведений, потому, говоря о них, в своей переписке использовал не

---

[4] См., например: Сквозников В. Д. Последние повести Тургенева (1870—1882)//Тургенев И. С. Собр. соч.: В 10-ти т.— Т. 8.— М., 1962.— С. 348—374; Новикова Е. Г. Повести и рассказы И. С. Тургенева второй половины 60-х — начала 80-х годов в ряду произведений «малой прозы» писателя (к постановке проблемы жанра)//Проблемы метода и жанра.— Вып. 6.— Томск, 1979.— С. 69—81; Муратов А. Б. Тургенев-новеллист.— Л., 1985.

[5] Батюто А. И. Тургенев-романист.— С. 269—283.

[6] Алексеев М. П. Тургенев и Марлинский (к истории создания «Стук... стук... стук!..»)//Творческий путь Тургенева.— Пг., 1923.— С. 169; Величкина И. И. Новый жанр в творчестве И. С. Тургенева//Проблемы идейно-эстетического анализа художественной литературы в вузовских курсах в свете решений XXIV съезда КПСС.— М., 1972.— С. 144—146; Головко В. М. Жанровое своеобразие «Странной истории» И. С. Тургенева (к проблеме жанра «студии» в творчестве 1870-х гг.)//Проблемы жанра и стиля в русской литературе.— М., 1973.— С. 114—131; Новикова Е. Г. Указ. соч.; Полякова Л. И. Повести И. С. Тургенева 70-х годов.— Киев, 1983.

[7] Здесь и далее И. С. Тургенев цитируется по изданию: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28-ми т.—М.; Л.: Наука, 1960—1968 (С.— Сочинения, П.— Письма, римская цифра — том, арабская — страница).

только общепринятую («рассказ», «очерк»), но и собственную терминологию («студия», «студия типа», «этюд», «эскиз», «отрывок» и т. д.). Анализ тургеневского эпистолярия дает возможность выяснить, какие произведения автор относил к «студийному» жанру.

«Студиями» И. С. Тургенев называл и живописные работы (П, XIII, кн. 2, 26, 49). Этот термин, очевидно, заимствован из искусствоведения: «студия» — скорее всего — от итальянского «studio» — старание, **изучение**, восходящего в свою очередь к латинскому корню. Так, по поводу пейзажа Т. Руссо И. С. Тургенев писал Я. П. Полонскому в 1882 году: «Что касается до Руссо — то вся ошибка твоя состоит в том, что ты хочешь видеть в нем **оконченную** (выделено И. С. Тургеневым.— *В. Г.*) картину, а это эскиз, студия (домик даже так и остался неконченным) — но студия гениальная...» (П., XIII, кн. 2, 26). Следовательно, «студия» — это понятие, фиксирующее незавершенность, эскизность произведения. Но оно предполагает и другое — «старательное» художественное изучение. Тому же корреспонденту, но теперь уже по поводу его «эскиза», И. С. Тургенев писал: «Дерево с Борей (сыном Я. П. Полонского.— *В. Г.*). Тщательная и тонкая студия» (П., XIII, кн. 2, 49). Свои литературные «студии» писатель нередко называл «этюдами», «эскизами» (П., VIII, 385; X, 423; XIII, кн. 1, 145, 363, 365 и т. д.). Эскиз, как известно,— предварительный набросок целого, этюд — набросок будущего произведения или части его. То, что «студия» для Тургенева равнозначна этюду, эскизу,— не случайная деталь. Она указывает на содержательную и познавательную сущность жанра. «Эскиз» может быть «гениален», так как «студия» представляет собою особый **состоявшийся** жанр, т. е. то идейно-конструктивное целое, которое обладает своими художественными законами. «Незаконченность» «студий» — содержательное эстетическое качество, обусловленное **синтетическим** характером этого жанрообразования: как этюд — она схватывает целое, но в то же время не предполагает полноты и многосторонности его выражения.

Поэтика тургеневских «студий» отличается от традиционных видов повести, рассказа, новеллы, очерка[8]. В переписке писателя содержится богатый материал, позволяющий говорить о том, что он не отождествлял «студию» с другими жанровыми разновидностями произведений о прошлом. «Пунина и Бабури-

[8] В свое время академик М. П. Алексеев писал о том, что «студия» — это «в обычном смысле очерк, предполагающий научное изучение, от studere (научный очерк)». Но «студию» «Стук... стук... стук!..», например, никак не назовешь очерком в «обычном смысле». Вряд ли следует понимать «студию» и как «научное изучение». Внешние переклички в формулировках М. П. Алексеева с теми положениями, которые выдвинуты автором данной работы, не свидетельствуют об адекватном понимании термина. (См.: Алексеев М. П. Указ. соч.— С. 169).

на», «Вешние воды», например, И. С. Тургенев без всяких колебаний называл повестями (П., IX, 171, 402, 409, 431; X, 16, 40, 54, 199). При этом писатель отмечал новеллистичность «Вешних вод» (П., IX, 402), называл эту повесть, так же, как и «Клару Милич», «маленьким романом» (П., IX, 402; XIII, кн. 1, 363)[9]. «Песнь торжествующей любви» рассматривается автором как «фантастический рассказ», «легенда», «итальянская новелла» (П., XIII, кн. 1, 70, 145, 151). Зато «История лейтенанта Ергунова» и «Часы» весьма определенно названы «рассказами» (П., VII, 20, 202; XII, кн. 1, 127, 437, 446).

К жанру «студии» И. С. Тургенев, помимо «Стук... стук... стук!..», относил «Старые портреты» и «Отчаянного». Каждое из этих произведений, в отличие, скажем, от рассказов «История лейтенанта Ергунова», «Рассказ отца Алексея», «Часы» и др., иногда определяется автором как «небольшой рассказец», «рассказец», «отрывок», «маленький очерк», «этюдец», «очерк», «этюд» (П., XIII, кн. 1, 8, 10, 13, 19, 36, 145, 146, 151, 165, 180, 365). Такие же жанровые обозначения даны «Странной истории» («маленький рассказ», «небольшой рассказец», «рассказец» и т. д. (П., VIII, 83, 87, 90, 94, 107, 163; XI, 109 и т. д.)), рассказам «Конец Чертопханова» («небольшой рассказец», «рассказ», «небольшой рассказ», «отрывок», «повестушка» (П., IX, 217, 310, 316, 343, 438; X, 34, 38, 55)), «Живые мощи» («рассказец», «отрывок», «небольшой рассказец», «эскиз» (П., X, 189, 203, 423 и т. д.)), «Бригадир» («рассказ», «этюд», «маленький рассказ», «маленький рассказец» (П., VI, 144, 236, 287, 420; VII, 202, 384, 387 и др.)) и т. д. «Студия» «Стук... стук... стук!..» тоже называется автором «этюдом», «небольшим рассказцем», «рассказом» (П., VIII, 385, 285; X, 369, 378). Определение «студия типа» появляется уже в поздней переписке: так Тургенев писал об «Отчаянном», уточняя его жанровое своеобразие (П., XIII, кн. 1, 184).

Совершенно очевидно, что «студии» (и произведения, близкие им по своей структуре) рассматриваются автором как разновидность рассказа, причем рассказа «этюдного» характера, отличающегося «эскизностью» рисунка. О «Кларе Милич» писатель однажды сказал: «...Моя новая повесть — нечто вроде психологического этюда» (П., XIII, кн. 2, 245). Но именно — «нечто вроде», так как это повесть, а не «студия». Во всех авторских определениях жанровых особенностей «студий типа» нетрудно обнаружить единую тенденцию: это «небольшие рассказы», «отрывки», «этюды». Примечательно, что поздний незавершенный цикл произведений подобного типа И. С. Тургенев так и назвал: «Отрывки из воспоминаний — своих и чужих». О том,

[9] Авторские определения тем более интересны, что также подчеркивают синтетичность жанра этих произведений, которая обусловлена, однако, иной, по сравнению со «студией», идейной структурой данных повестей.

что писатель рассматривал «студию» как произведение «этюдного» характера, свидетельствуют и воспоминания современников. Так, А. Н. Луканина в записи 1880 года передает слова Тургенева о «Старых портретах»: «Я... теперь написал небольшую вещь. ...Это этюд, короткая вещь, где я описываю два типа старых помещиков»[10]. Здесь необходимо отметить еще один важный момент: «студии» (а «Старые портреты» именно так определяются автором (П., XIII, кн. 1, 15, 152, 158, 180)) посвящались художественному изучению, или, как говорил сам Тургенев, **«анализу»** (П., XII, кн. 1, 58) определенного типа.

Обобщая все авторские жанровые определения, можно сказать, что «студиями» являются такие произведения, как «Стук... стук... стук!..», «Странная история», «Старые портреты», «Отчаянный». К этому типологическому ряду, видимо, можно отнести рассказы «Бригадир», «Конец Чертопханова», «Живые мощи»[11], «вставной кусок» о Фомушке и Фимушке в «Нови» (П., XII, кн. 1, 39). Это все действительно «студии типа». Судьба каждого из героев этих произведений воссоздается в целом, в ее завершенности, но в специфически лаконичном сюжете. «Студия» потому и является «отрывком», «эскизом», «этюдом», что характер в ней изображается с точки зрения доминантных качеств («самоотверженность», «гармоническая патриархальность», «фатальность», «отчаянность» и т. д.), не претендуя на эпическую многосложность его воспроизведения. «Этюдность» «студии» придает ей сжатость и лаконизм. Все эти произведения невелики по объему. Но дело даже не в этом, хотя малый объем — тоже свидетельство содержательных признаков жанра: «Рассказ отца Алексея», например, не на много превышает «Странную историю», однако, к числу «студий» не относится. Ю. Н. Тынянов верно писал о том, что «величина конструкции определяет законы конструкции»[12]. «Законы» «студии» как идейно-эстетического целого обусловлены содержательными, познавательными задачами произведений.

Писателю приходилось «защищать свои вещи» (П., X, 282) — и прежде всего рассказы и повести о прошлом (в том числе и «студии») — от поверхностных суждений критики, оценивавшей их лишь с точки зрения «злобы дня», с точки зрения «разработки» «политических», «социальных» вопросов (П., X, 282), понимаемых, впрочем, тенденциозно и односторонне. Недооценка произведений о прошлом встречается и сейчас. Так, Е. Г. Новикова — без сколько-нибудь серьезной аргументации — утверждает, что тургеневским «студиям» «...не хватает

[10] И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2-х т.— М., 1983.— Т. 2.— С. 214.

[11] О связи «студий» с рассказами 40-х гг. из цикла «Записки охотника» см.: Величкина И. И. Указ. соч.— С. 146.

[12] Тынянов Ю. Н. О литературном факте//ЛЕФ.— 1924.— № 2.— С. 102.

широты философского и социально-исторического обобщения»[13]. Это глубоко ошибочное суждение, оно вызвано недостаточно верным пониманием жанровой природы этих произведений, содержательности их формы. Ведь «каждый жанр обладает своими способами, своими средствами видения и понимания действительности, доступными только ему»[14]. Такой содержательной, познавательной формой для отражения существенных процессов пореформенной России стал для И. С. Тургенева жанр «студии».

В «студиях типа» изображался «частный» человек, как правило, погруженный в стихию личной жизни или ищущий выхода из нее. Тургенев показывал сложные процессы постепенного пробуждения человеческого «я» в человеке из самых низов демократической России (как, впрочем, и в других произведениях этого времени). Изображение такого героя требовало иных форм раскрытия характера, по сравнению с традиционным рассказом. Жанровая структура «студий» во многом обусловлена решением современных, актуальных социальных проблем. Так, в «Странной истории» самоотверженность Софи Б. показана как конкретное выражение тенденций начинавшегося демократического движения в стране. Это движение способствовало росту социального и нравственного самосознания личности. А поэтика «студии типа» «Отчаянный», например, обусловлена постановкой проблемы общественной сущности личности в ее органической связи с вопросом о типе исторического деятеля эпохи всеобщего «переворота»[15]. Проблематика всех «студий» так или иначе связана с современностью, что И. С. Тургенев всякий раз настойчиво подчеркивал. Этим объясняется его резкое возражение М. В. Авдееву в письме от 13 (25) января 1870 года, упрекнувшему писателя в том, что он «„отстал" с своей Софи» (П., VIII, 171). Автор «Странной истории» отрицал тенденциозное и одностороннее понимание «современности» искусства (П., VIII, 171—172). О «Стук... стук... стук!..» Тургенев писал С. К. Брюлловой 4 (16) января 1877 года, что это «студия самоубийства, именно русского, **современного,** <...> фразистого самоубийства» (П., XII, кн. 1, 58). По поводу главного героя «студии типа» «Отчаянный» — Миши Полтева — автор прямо говорил: «Я постарался вывести <...> тип, который нахожу **знаменательным** в соотношении с некоторыми **современными** явлениями» (П., XIII, кн. 1, 180. Подчеркнуто мною.— *В. Г.*). В романе «Новь» повествование о Фомушке и Фимушке кон-

---

[13] Новикова Е. Г. Указ. соч.— С. 81.

[14] Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику.— Л., 1928.— С. 180.

[15] См.: И. С. Тургенев в воспоминаниях современников.— Т. 1.— С. 378—379; Т. 2.— С. 155—156.

трастно соотнесено с изображением «нового века». История «кучерка» Ивана Сухих связывает «старину» и новый, бездушный «век» в «Старых портретах». Все это свидетельствует о том, что для «студий» принципиальное значение имеют преемственные отношения с настоящим. В каждой из них по-своему четко очерчена «зона контакта» «со стихией незавершенного настоящего, с неготовой современностью»[16], что и создает основу «романизации» этой жанровой разновидности рассказа, новеллы, очерка и т. д. При этом «современность с ее новым опытом остается в самой форме видения», т. е. выступает «как исходный пункт и центр художественно-идеологической ориентации»[17]. Данные признаки М. М. Бахтин определяет как «тематические моменты структуры романного жанра»[18]. А они очень существенны для тургеневских «студий». Однако сам предмет изображения — прошлое, и это тоже «тематический момент», только уже структуры малой формы (рассказа о прошлом).

Жанрообразующими факторами «студий» выступают в своей специфической содержательности такие компоненты эпических произведений, как хронотоп, сюжетно-композиционная система и структура повествования. Ю. Н. Тынянов писал: «Роман отличен от новеллы тем, что он большая форма. «Поэма» от простого «стихотворения» — тем же. Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции — имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка»[19]. В тургеневской «студии», возникающей на пересечении повествовательных традиций малых и больших эпических форм, жанрообразующие факторы эпических произведений, вступая во взаимодействие, выполняют специфические функции: как правило, «романное» содержание («эпос частной жизни») раскрывается в рассказе или в сжатом, лаконичном сюжете новеллы (очерка). Особый тип хронотопа создает систему «кадровости»: прерывно-последовательная концепция повествовательного времени воплощается в смене ретроспективных пространственных изображений, не создающих, однако, впечатления разнообразия художественных положений. При этом ретроспективность предполагает живую, «генетическую»[20] связь произведения с современностью. Так, в «студии типа» «Отчаянный» композиционная рама (разговор восьми собеседников о «современных делах и людях» (С., XIII, 30), обрамляющий рассказ о Мише Полтеве) создает «зону контакта» художественного ми-

---

[16] Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.— М. 1975.— С. 481.
[17] Там же.
[18] Там же.— С. 456.
[19] Тынянов Ю. Н. Указ. соч.— С. 102.
[20] И. С. Тургенев в воспоминаниях современников.— Т. 2.— С. 156.

ра произведения с современностью, благодаря чему тема «отчаянности» связывается с постижением характера определенного общественного типа, пока еще не сложившегося, не выяснившегося, находящегося в процессе становления и формирования. Поэтому автора интересуют его психологические истоки, с этим связано отступление «назад» (П., VIII, 171), в прошлое, обусловившее «студийный» характер «отрывка». Воссоздание этого типа, безусловно, придавало теме «отчаянности» социальную окраску. Таким образом, в «Отчаянном» динамика современной жизни с ее актуальными вопросами определяет ценностные и идеологические критерии, с высоты которых освещается прошлое. Это и вызывает обращение к приемам романического повествования в «студии». В «Странной истории» «дело» Софи сравнивается с борьбой девушек-революционерок — современниц автора. Самоотверженность и подвижничество Софи, ее внутренние возможности и нравственные стремления соотнесены с требованиями национальной истории, с необходимостью последовательного выполнения долга и действенного служения добру. Таким образом, и здесь ясно обозначены границы «контакта» с настоящим. О преемственной связи ретроспективного и современного планов изображения в «Старых портретах» речь шла выше. И хотя все действие в этой «студии» происходит главным образом в телегинском Суходоле, пространственные композиции подчиняются общему закону смены ракурсов изображения. Такое же «разнообразное однообразие» обнаруживается и в главе о «существовании» Субочевых (роман «Новь»).

Хронотоп создает устойчивость сюжетно-композиционной структуры «студии»: они представляют собою разновидность рассказа (очерка, новеллы), восходящего к построениям романного типа. Так, структурно-жанровая специфика «Странной истории» обусловлена синтетичностью признаков рассказа (малый объем, выделение немногих эпизодов из жизни героев, наличие посредника-рассказчика со своим «слогом» и т. д.) и освоенных в творческой практике Тургенева-романиста принципов построения произведения (многотемность, социальная содержательность основной проблемы, разветвленность сюжета, относительная самостоятельность частей текста, наличие своего рода «вставной новеллы», особенности художественной манеры: лаконизм и «кадровость», изображение поступков и действий, идейный диалог и т. д.). В «Отчаянном», с одной стороны, как в «этюде» воплощается та цельность, которая рождается содержательной «памятью» «романной литературы»: «зона контакта» с современностью; «нейтральность» характера, формируемого жизненными обстоятельствами; обретение героем идейно-нравственной позиции, вызывающей его конфликт с «дворянской породой»; структура концентрического повествования и сюжетно-композиционная система, определяющая доминантную роль

характера; сюжетная замкнутость, создаваемая взаимосвязью нескольких сюжетных линий и коллизий; сюжетнообразующая роль героя, раскрываемого в цепи событий («кадров»); разветвленность сюжета, включающего своего рода «вставные новеллы»; эпилог и т. д. С другой стороны, в «отрывке» судьба героя воссоздается в новеллистических традициях: небольшой объем произведения; связь с живым, устным повествованием; наличие посредника-рассказчика, фиксирующего внимание на «необычности» случившегося и его одновременной заурядности, обыденности; сжатость, острота, концентрированность сюжетного повествования; не аналитическое изображение, а, скорее, демонстрирование основного конфликта; драматизм сюжета, обусловленный новеллистической неожиданностью сюжетных поворотов и психологической насыщенностью в изображении героя; стремительный ввод в действие, неожиданная концовка (pointe) и т. д. Обусловленная социально-психологической проблематикой жанровая структура «Отчаянного» рождается «на стыке» романных и новеллистических традиций. Их взаимодействие и взаимопроникновение столь органично, что еще П. В. Анненков тонко заметил, что эта «прелестнейшая вещица» «целостно <...> сколочена» (С., XIII, 554). Ее структура не представляет собою некий канон «студии типа», но типологические особенности этого жанра в ней проявляются довольно отчетливо.

Тип повествования в «студиях» также можно рассматривать как один из жанрообразующих факторов. Это «не обработанный» материал для повести, а живой устный рассказ очевидцев событий. В типе повествования «опредмечивается» жанровое содержание: в центре устного рассказа — личность человека, как правило, незаурядного, с точки зрения рассказчика. Жанр «студии» в известной мере определяет образ автора. В иерархической системе рассказчиков автор — не только выразитель подлинной, объективной оценки героя (рассказчики-посредники часто не могут до конца понять и объяснить поведение тех людей, о которых они повествуют), но и создатель особой системы повествования, при которой личность героя становится объектом изучения. Сами рассказчики, в той или иной мере осознающие и осмысливающие жизненную судьбу своих «героев», остаются на одном ценностно-временном уровне с ними. Автор же включает повествование в более широкую временную перспективу. Именно благодаря этому создается система повествования «студии» как произведения, в котором осуществляется художественное изучение типа. В этом смысле образ автора отражает личность автора. Этот специфический жанровый образ также создает основу «романизации» малой эпической формы.

Необходимо подчеркнуть, что отмеченные выше жанрообразующие признаки не являются «принадлежностью» лишь «студий типа». Отдельные жанровые черты «студий» можно, оче-

видно, обнаружить и в других образцах «малой прозы» писателя. Дело не в изобретении каких-либо новых «приемов», а в их целесообразной компоновке и организации. Эта организация обусловлена содержательными задачами, и жанровую общность этих произведений следует искать прежде всего в области содержания.

В связи с этим необходимо указать на очень существенный признак «студийного» жанра — на особенность сюжетно-композиционного завершения целого произведения. Еще в конце 20-х годов исследователями было справедливо указано, что «каждый жанр, если это действительно существенный жанр, есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности»[21]. Это положение было развито авторами академической «Теории литературы». «Распадение <...> на жанры,— отмечается в этом коллективном труде,— в значительной степени определяется <...> типами завершения целого произведения», «каждый жанр — особый тип строить и завершать целое»[22]. С одной стороны, в «студии» воссоздается судьба героя в ее завершенности (жизненный путь Субочевых, Телегиных, Полтева, Софи Б. и т. д. автор, по существу, освещает до его логического конца), а с другой,— судьба героя имеет прямое отношение к продолжающейся жизни, в чем также находит конкретное выражение «студийная» концепция повествовательного времени. «Этюд» многосложной картины жизни имеет отчетливо выраженное романное завершение[23].

«Студия» обладает особыми законами «отвердевания» идейного содержания. Этот жанр не предполагает эстетической «завершенности», полноты изображения. Как «этюд», «отрывок» он допускает «широкие мазки» в создании социально-психологического портрета, ассоциативность, специфически содержательную художественную «фрагментарность», не обязывает обстоятельно обрисовывать «атмосферу» характера, не предполагает усложненности фабулы, изображения событий в их непрерывности. Как жанр синтетический «студия» в то же время тяготеет к изображению целого, но без глубокого анализа и подробной детализации. Направление развития этого жанра — от «студии» — к «студии типа» — еще раз показывает, что эти синтетические формы не следует смешивать с другими образцами «малой прозы» писателя. Общий для них, видимо, принцип смелого обращения к приемам эпического повествования проявляется по-разному в этих произведениях. Нет необходимости абсолю-

---

[21] Медведев П. Н. Указ. соч.— С. 175.

[22] Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: Роды и жанры литературы.— М., 1964.— С. 32.

[23] См.: Бахтин М. М. Указ. соч.— С. 473—474.

тизировать эстетическую систему любого из них. Даже «студии», объединяемые общим замыслом и композицией в цикле «Отрывки из воспоминаний — своих и чужих», значительно отличаются друг от друга. Но общая установка автора — художественное изучение определенного типа личности[24] — рождает жанровую общность, черты которой обнаруживаются в каждом из этих произведений: «Старые портреты» приближаются к «романическому очерку», а «Отчаянный» — к «романической новелле». Все эти определения, разумеется, условны: «отрывки» «из воспоминаний — своих и чужих» — именно «студии» или «студии типа». Жанровое воплощение идейного замысла этих произведений неизбежно вело к тому, что в «студию» вводился большой «заряд» социальности, обращавший малую эпическую форму к принципам романного повествования. И. С. Тургенев не случайно особо подчеркивал, что «предмет» изображения в «студиях» «столь же интересный, столь же важный, сколь может быть важным любой общественный, социальный и т. д. вопрос» (П., XII, кн. 1, 58).

Процессы жанровых взаимовлияний находят свое отражение не только в «студиях», но и в других произведениях писателя. Поэтому тем более важно понять роль и место «студий» в жанровой системе И. С. Тургенева. Нельзя не согласиться с В. Н. Захаровым, который считает, что у каждого жанра — «своя „сущность" содержания». «„Сущность и объем содержания" — эти две категории,— пишет исследователь,— позволяют выявить жанр произведения даже в сложных случаях, когда, например, лишен жанровой определенности тип повествования или однотипна сюжетно-композиционная структура»[25]. К сожалению, эти категории далеко не всегда рассматриваются как критерии жанровой дифференциации «малой прозы» позднего И. С. Тургенева. Обнаруживая в рассказе «История лейтенанта Ергунова» «взаимодействие» «новеллистического и эпического начал», Е. Г. Новикова тем не менее говорит не о «романизации» рассказа, а об «использовании традиций романтической

---

[24] Жанровое своеобразие одной из первых тургеневских «студий» — «Стук... стук... стук!..» — рассматривается Л. И. Поляковой, выявляющей соотношение психологических и социально-культурных аспектов при изображении судьбы Теглева. Общность с другими «студиями» обнаруживается как в проблематике, так и в художественной системе произведения. Тургенев показал деградацию личности, выражающуюся в утрате героем своего индивидуального своеобразия. «Собственно, как неповторимая человеческая индивидуальность,— пишет исследовательница,— он перестает существовать, стремясь к оригинальности, он не может вырваться из пут стандартного». И хотя здесь показан процесс деградации личности, лишенной возможности нравственного самоутверждения, эта «студия», безусловно, вписывается в общий контекст художественно-философских исканий писателя (Полякова Л. И. Указ. соч.— С. 115).

[25] Захаров В. Н. Указ. соч.— С. 45.

новеллы в реалистическом рассказе»[26]. «История лейтенанта Ергунова», с точки зрения автора, не является «этюдом», «отрывком», «студией». Это еще раз подтверждает мысль о том, что, если «произведение рассматривать <...> вне системы жанров, если не считаться с жанровыми определениями самого писателя», то «при таком подходе появляются и невосполнимые потери: исчезает общность содержания жанровых „рядов"» писателя, «жанровая системность его творчества, и сам „жанр" из содержательной нередко превращается в формальную категорию»[27]. Недостаточная дифференцированность жанровых «рядов» в «малой прозе» И. С. Тургенева, отождествление «студии» с другими синтетическими жанрами — все это неизбежно ведет к недооценке творческих созданий великого писателя, к обеднению общей картины его художественно-философских исканий. Произведения «студийного» типа составляют особый «ряд» в жанровой системе И. С. Тургенева: в них личность рассматривается не просто с точки зрения психологических проявлений героя и их национального своеобразия, а в плане художественного осмысления общественной сущности человека, т. е. в аспекте романического раскрытия характера. Создавая социально-психологические портреты персонажей, писатель освещал диалектические взаимосвязи «личного» и «общего»[28]. Этот жанровый ряд, разумеется, в поэтической системе Тургенева не изолирован, он активно взаимодействует с другими «рядами». В «студии» или «студии типа» — жанре, говоря словами М. М. Бахтина, очень «пластичном»[29] (как и в тех синтетических жанрах «малой прозы» писателя, с которыми их нередко смешивают[30]) — отражаются важные закономерности развития эстетической системы писателя и литературного процесса в целом[31]. Исследование «законов художественности» «студий» по-

---

[26] Новикова Е. Г. Рассказ И. С. Тургенева «История лейтенанта Ергунова» (Тип личности и специфика жанра)//Проблемы метода и жанра.— Вып. 9.— Томск, 1983.— С. 204.

[27] Захаров В. Н. Указ. соч.— С. 50.

[28] О тургеневском понимании и художественном освещении этой проблемы см.: Головко В. М. Об одной философской полемике в «Стихотворениях в прозе»//И. С. Тургенев в современном мире.— М.: Наука, 1987.— С. 284—294.

[29] Бахтин М. М. Указ. соч.— С. 482.

[30] Е. Г. Новикова, считающая, что в «студиях» «соединяются жанровые черты... повествовательных и новеллистических форм», указывает, скорее, на одно из проявлений общих эстетических принципов, свойственное поэтике произведений иного жанрового «ряда» в прозе позднего И. С. Тургенева. Такое «соединение» характерно далеко не для всех «студий» (см.: Новикова Е. Г. Повести и рассказы И. С. Тургенева второй половины 60-х— начала 80-х годов в ряду произведений «малой прозы» писателя.— С. 81).

[31] Интересно, что черты жанра «студии» И. С. Тургенев находил и в произведениях других писателей, например, Г. И. Недетовского (см.: П., XII, кн. I, 213).

зволяет сделать вывод о том, что писатель находился на магистральных линиях движения литературы: плодотворные традиции классики, традиции жанровых взаимовлияний сохраняют свою актуальность и на последующих этапах литературного процесса. Именно на этом перспективном пути взаимодействия и развития жанров появились такие произведения, как, например, рассказ-эпопея М. А. Шолохова «Судьба человека».

А. Е. КУНИЛЬСКИЙ

О ПРИРОДЕ КОМИЧЕСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Несмотря на то, что вопрос о комическом в творчестве Достоевского ставится не впервые, считать его достаточно разработанным нельзя. Имеющиеся на этот счет высказывания являются поистине каплей в безбрежном море литературы о трагическом писателе, создателе романа-трагедии.

Предлагаемая статья не претендует на исчерпывающее решение большой и трудной задачи (для этого потребуется тщательное рассмотрение в нужном нам аспекте всего наследия Достоевского с его, как сейчас принято говорить, синтагматическими и парадигматическими связями). Основная цель моей работы — обозрение существующих высказываний и исследований на интересующую тему с выявлением проблем, до сих пор недостаточно проясненных.

Вопрос о комическом у Достоевского был поставлен уже в отзывах о первых его произведениях (правда, потом долгие годы эта сторона творческой индивидуальности писателя практически не замечалась). И уже в первых отзывах выразилась разная оценка способности Достоевского к созданию комического.

В известной рецензии на «Петербургский сборник» В. Г. Белинский писал: «С первого взгляда видно, что талант г. Достоевского не сатирический, не описательный, но в высокой степени творческий и что преобладающий характер его таланта — юмор». Эту мысль критик настойчиво варьирует в своей статье [1].

Тогда же П. А. Плетнев отозвался о «Бедных людях» так: «В этом романе два элемента поэзии: серьезный и комический. Первый гораздо более второго носит на себе той *художнической истины,* которая так высоко ценится в произведениях таланта. Комическое же здесь как-то изысканно и составляет заметное подражание тону, краскам и даже языку Гоголя и Квитки» [2].

---

[1] Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9-ти т.— М., 1982.— Т. 8.— С. 128, 129, 140, 141, 142.

[2] Современник.— 1846.— Т. XLI.— С. 273.

Позднее В. В. Розанов обратил внимание на то, что для произведений Достоевского характерна подвижность авторской позиции. Создается она благодаря использованию иронии: «<...> вчитываясь в весь ряд его сочинений, мы видим, как постоянно он обставляет в начале и конце легкою ироniею и свои любимые идеи <...>»[3].

Л. Н. Толстой отметил в дневнике, что в романе «Братья Карамазовы» есть «шуточки, многословные и малосмешные», которые ему, как читателю, «мешают»[4]. А в письме к А. К. Чертковой от 23 октября 1910 г. высказался еще более резко: «Начал читать и не могу побороть отвращение к антихудожественности, легкомыслию, кривлянию и неподобающему отношению к важным предметам»[5]. Очевидно, здесь проявилось различие в художественном мышлении двух великих писателей (а не только раздражение Толстого в кризисный для него момент). Этот факт указывает на необходимость учитывать комические элементы при определении своеобразия поэтики Достоевского.

Сравнивая атмосферу, царящую в произведениях Толстого и Достоевского, Д. С. Мережковский образно передавал свое впечатление так: над миром Толстого нависает «медное небо», оно томит и подавляет, как не разразившаяся гроза. У Достоевского гроза разражается: «И какая утоляющая свежесть, какое освобождение в этом дыхании бури. Как самое мелкое, пошлое, будничное, что только есть в человеческой жизни, становится праздничным, страшным и *веселым,* точно в блеске молний» (выделено мною.— *А. К.*). И опять же противопоставляя Достоевского Толстому: у Толстого «как нет освобождающего ужаса, так нет и освобождающего смеха»[6].

Возможно , в какой-то мере это восприятие отозвалось в высказывании Т. Манна[7] — самом емком, при всем его лаконизме, высказывании, отражающем «удельный вес» комического в мире Достоевского, «<...> в котором бушуют грандиозные страсти и который не только велик «преступными» порывами

---

[3] Розанов В. Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского: Опыт критического комментария.— СПб., 1894.— С. 58.

[4] Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20-ти т.— М., 1965.— Т. 20.— С. 430.

[5] Там же.— Т. 18.— С. 499. «Шуточек» Достоевского — правда, не в художественных произведениях, а в непосредственном общении, в разговоре («он часто шутил») не одобрял и Н. Н. Страхов (см. в кн.: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников.— М., 1964.— Т. 1.— С. 289). Напомню, что и в искусстве Страхов ратовал за необходимость неиронического, «прямого», толстовского изображения — в статье «Об иронии в русской литературе» (Страхов Н. Н. Заметки о Пушкине и других поэтах.— 2-е изд., доп.— Киев, 1897.— С. 181—190).

[6] Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский.— 2-е изд.— СПб., 1901.— С. 290, 249.

[7] О влиянии на Т. Манна концепции Мережковского свидетельствуют статьи немецкого писателя «Гете и Толстой» (1922 г.) и «Достоевский — но в меру» (1946 г.).

мысли и сердца, раздвигающими границы наших знаний о человеке, но и клокочет вызывающим озорством, фантастическим комизмом и «веселостью духа». Ибо, помимо прочего, этот распятый страстотерпец был и удивительным юмористом»[8]. Здесь, по Т. Манну, Достоевский проявлял себя как русский писатель: «Нет на свете комизма, который был бы так мил и доставлял столько счастья, как этот русский комизм с его правдивостью и теплотой, с его фантастичностью и его покоряющей сердце потешностью <...>. Даже эпилептически-апокалипсический мир Достоевского пронизан безудержной комедийностью...»[9].

В 1933 году появляется статья И. И. Лапшина «Комическое в произведениях Достоевского»[10]. Обращение к этой теме следует поставить в заслугу исследователю, но с ее решением согласиться трудно. Дело в том, что И. И. Лапшин видит в смехе Достоевского две стороны (в соответствии со взглядом на него как на творца с двойственным, расколотым сознанием, сочетающим в себе светлое и темное, небесное и демоническое). «Кроткому Достоевскому мил безобидный юмор, «жестокому таланту» свойствен адский хохот, полный муки. Нужно сказать, что герои Достоевского редко смеются добрым, веселым невинным смехом»[11]. В последнем параграфе своей статьи И. И. Лапшин прямо связывает комическое в произведениях Достоевского с «его отношением к проблеме мирового зла». И получается, что смех Достоевского, с одной стороны, выражает ощущение всесилия зла, с другой — сам является носителем этого зла. «Начиная с раздвоения Голядкина и кончая раздвоением Ивана Карамазова, в творчестве Достоевского обнаруживается тот страшный душевный разлад, против которого он сам борется упорно, страшно, часто пользуясь при этом и орудием смеха, но не в виде того мягкого юмора, который присущ метафизическому оптимисту и моральному догматику <...>. Зло для него (т. е. морального догматика.— *А. К.*) лежит не в роковой природе вещей, но лишь в отступлениях людей от начала разума и совести, которые совершенно очевидны и не вызывают сомнений. Их душевный разлад совершенно иной природы, чем у Достоевского. Смех над тем, что является самым смыслом жизни, смех жестокий, злобный, цинический и мучительный — адский хохот, полный муки, совершенно чужд им»[12].

---

[8] Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т.— М., 1961.— Т. 10.— С. 340.

[9] Манн Т. Русская антология//Лит. газета — 1975.— 4 июня.— С. 15.

[10] Лапшин И. И. Комическое в произведениях Достоевского//О Достоевском: Сб. статей/Под ред. А. Л. Бема.— Прага, 1933.— Сб. II. До этого, как указывает Лапшин (с. 44), Н. С. Трубецкой сделал доклад о комических рассказах Достоевского в пражском лингвистическом кружке (1932 г.).

[11] Лапшин И. И. Указ. соч.— С. 34—35.

[12] Там же.— С. 49.

Следует отметить, что и высказывание Т. Манна о комическом у Достоевского оказывается совсем не простым, если рассматривать его не изолированно, а в контексте всей статьи немецкого писателя (очень сложной по концепции, о чем свидетельствует и ее многозначное заглавие — «Достоевский — но в меру»). И Т. Манн, вслед за Мережковским и Лапшиным, противопоставляет Достоевского Толстому, говорит о «глубоком преступном и святом лике» первого и «возвышенном простодушии и несокрушимом здоровье» второго. Причем, как явствует из рассуждений Т. Манна, «демоническое» как раз и должно быть «по возможности облеченным в юмористическую форму»[13].

Итак, намечается определенная линия в истолковании комического у Достоевского. Нельзя не заметить, что интерпретируемый таким образом Достоевский подключается к романтической, а точнее к «байронической» традиции. «Адский», «демонический» смех, едкая насмешка над принятыми представлениями, деструктивистская ирония (и все это служит выражением трагических сомнений, острой неудовлетворенности и связано с расшатыванием устоев и моральным экспериментаторством) — вот, по сути, к чему сводится значение комического в творчестве Достоевского. Считать такой взгляд исчерпывающим при нынешнем состоянии науки о Достоевском невозможно.

С замечаниями, продолжающими наблюдения И. И. Лапшина, мы встречаемся в работе П. М. Бицилли[14]. Упоминая известное определение романа Достоевского — «роман-трагедия» (Вяч. Иванов), он пишет: «Быть может, правильнее было бы охарактеризовать его как „роман-трагикомедию"»[15]. Однако и для этого исследователя область комического у Достоевского слишком узка.

По П. М. Бицилли, «Достоевский-художник, по своей природе, прежде всего гениальный мастер гротеска, шаржа, карикатуры — как и Гоголь. Горькая ирония, сарказм, «юмор висельника»,— вот одна из тех областей, где ему удается достигнуть предела художественного совершенства»[16].

В советском литературоведении вопрос о комическом в творчестве Достоевского возникает в послевоенные годы[17]. Д. О. Заславский указывает на полифункциональность юмора в романе

[13] Манн Т. Собр. соч.— Т. 10.— С. 328.

[14] Бицилли П. М. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского// Годишник на Софийския университет. Историко-филологический факултет.— София, 1946.— Т. XLII.

[15] Там же.— С. 27.

[16] Там же.— С. 43.

[17] Хотя в какой-то мере, косвенно, он затрагивается в работах об использовании Достоевским гротеска (Ефимова З. С. Проблема гротеска в творчестве Достоевского//Наукові записки науково-дослідчої катедри історії європейської культури. 2. Історія і література.— Днепропетровск, 1927) и пародии (Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии)//Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино.— М., 1977).

«Братья Карамазовы»: «Средствами юмора раскрывается прекрасное. И средствами же юмора разоблачается безобразное, пошлое, грязное»[18]. В обоих случаях имеются в виду образы персонажей, которым свойственно шутовство как стиль поведения,— Снегирева и Федора Павловича. В общем верно, но это взгляд лишь в самом первом приближении (он слишком схематичен: шутовство бедного и бесправного Снегирева воспринимается как знак его социальной ущемленности и поэтому вызывает сострадание; шутовство богатого сластолюбца Федора Павловича — знак его извращенности и цинизма, рудимент на теле приживала и проныры, поэтому вызывает омерзение). Шутовство Карамазова выполняет в романе гораздо более сложную, чем только характерологическая, функцию. То же можно сказать и о комическом у Достоевского в целом.

Существенно упрощенной представляется сегодня и постановка интересующего нас вопроса в работе Ю. А. Петровского и Т. П. Крестинской «К проблеме комического в творчестве Достоевского (роман «Преступление и наказание»)»[19]. Говоря о функциях комического в зрелых произведениях писателя, авторы статьи утверждают: «При всей их усложненности, эти новые формы комического сохраняют свой главный и неотъемлемый признак: производимый эффект всегда основан на несоответствии между претензиями того или иного лица на глубокомыслие и оригинальность — и его подлинным внутренним содержанием»[20]. Заметно, что изложенное понимание сущности комического не столько вытекает из его анализа в творчестве Достоевского, сколько из теоретических представлений, имеющих длительную философскую традицию[21]. Достоевский использует

---

[18] Заславский Д. О. Заметки о юморе и сатире в произведениях Достоевского//Творчество Достоевского.— М., 1959.— С. 460. Об образах «шутов» у Достоевского см.: Нельс С. М. «Комический мученик» (к вопросу о значении образа приживальщика и шута в творчестве Достоевского)//Русск. лит.— 1972.— № 1; Попов Н. А. Об идейно-художественной концепции шутовства в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»//Поэтика и стилистика.— Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1980.

[19] Учен. зап./Новгородский пед. ин-т.— 1966.— Т. VIII. Литературоведение.

[20] Петровский Ю. А., Крестинская Т. П. К проблеме комического...— С. 55. Точно такого же взгляда придерживается и И. К. Середенко в статье «К вопросу о трагическом и комическом в романе Ф. М. Достоевского „Идиот"» (Русская литература.— Алма-Ата, 1973.— С. 33).

[21] Примыкавший к этой традиции Н. Г. Чернышевский писал, что комическое — это «внутренняя пустота и ничтожность, прикрывающаяся внешностью, имеющей притязание на содержание и реальное значение» (Эстетические отношения искусства к действительности//Полн. собр. соч.— М., 1949.— Т. II.— С. 31). Как отмечает Б. Дземидок, «формулировки Гегеля и Фишера, а также Чернышевского применимы только к некоторым случаям комического. Они недостаточно широки, и можно привести примеры, которые окажутся за их пределами» (О комическом.— М., 1974.— С. 26). Немало таких примеров можно привести и из творчества Достоевского.

эффект, возникающий из противоречия между претензиями и реальным значением того или иного лица, но это лишь одно из проявлений комического в его произведениях. Считать такое противоречие универсальной основой комического эффекта — значит, отказать комическому у Достоевского в художественной оригинальности и многомерности. Ю. А. Петровский и Т. П. Крестинская, по сути, выделяют две разновидности смеха в мире Достоевского: авторский, который «срывает маску», и направленный на героя смех толпы, «смех пошлости»[22]. Такой несмешной смех свойствен сугубо трагической моноцентристской модели мироздания. Модель мира у Достоевского гораздо сложнее, ярче и богаче, и смеху принадлежит не последняя роль в создании этих качеств.

В работах, вышедших в 60-е годы, наметился и другой — как представляется, очень продуктивный — подход к вопросу о комическом у Достоевского. Он связан с рассмотрением этого явления на фоне существующей в искусстве и литературе широкой традиции, уходящей корнями в глубь веков (а не только романтической традиции, которая непосредственно предшествовала Достоевскому). Здесь имеются в виду исследования М. М. Бахтина и Н. М. Чиркова. М. М. Бахтин писал, что к XIX веку сложились «три линии в развитии европейского романа: *эпическая, риторическая и карнавальная*»[23], и одна из разновидностей карнавальной линии романа ведет к творчеству Достоевского. Как известно из работ М. М. Бахтина[24], в карнавальном мироощущении важная роль принадлежит смеху, причем, смеху сложной природы, отрицающему и утверждающему, смеху, который хоронит и возрождает. И что существенно, смех этот связан не с индивидуалистическим, а с коллективным, народным началом и поэтому носит в целом не пессимистический, а оптимистический характер. До сих пор эти положения М. М. Бахтина, по сути дела, не подверглись верификации в тщательном анализе комического у Достоевского, который был бы выполнен на материале *всего* наследия писателя (художественного, публицистического, эпистолярного).

Н. М. Чирков помещает сочетание комического и трагического у Достоевского в русло гораздо более широкой, чем у Бахтина, традиции. Начало ее — в произведениях, «восходя-

---

[22] Петровский Ю. А., Крестинская Т. П. Указ. соч.— С.56, 60. Сходным образом оценивает смех толпы в романе «Преступление и наказание» В. Н. Топоров в статье «Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления» (Проблемы поэтики и истории литературы.— Саранск, 1973.— С. 99).

[23] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского.— 2-е изд.— М., 1963.— С. 145.

[24] Главная из них в этом ряду — «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М., 1965).

щих к фольклорным источникам» (приводится в пример английская рождественская мистерия), продолжение — в пьесах Шекспира, в драматургии барокко XVII в., в романтической драме и литературе начала XIX в. Упоминаются произведения Стерна, Жан-Поля, Гофмана и Гоголя [25]. Возможно, перечень выглядит слишком широким: в число предшественников Достоевского попадают представители всех направлений европейской литературы (за исключением классицизма). Ясно, что этот вопрос требует дополнительного изучения.

В исследовании Н. М. Чиркова — одном из лучших в науке о Достоевском [26] — мы встречаем немало ценных замечаний о многообразном проявлении комического и разнообразии смеха в произведениях писателя [27].

Но следует сказать и о тех его положениях, которые нуждаются в корректировке. У Н. М. Чиркова можно найти замечания, которые позволяют говорить о том, что совмещение возвышенной и фарсовой стихий воспринималось им как свидетельство расколотости сознания писателя: «Сочетание исступленного устремления к идеалу, к «благообразию» и циническое попирание идеального — диссонанс, пронизывающий творчество Достоевского» [28].

Между тем в заключении той же работы содержится вывод, который, будь он распространен на вопрос о трагическом и комическом у Достоевского, во многом помог бы его решению. Н. М. Чирков пишет: «Мы подошли к самому фокусу миросозерцания и мироощущения Достоевского, его видения мира. <...> заветная мысль Достоевского о мире, его мысль-интуиция — это *мысль о единстве жизни во всех ее противоречиях*» [29] (выделено мною. — *А. К.*). А сам Достоевский писал: «Жизнь хороша, и надо так сделать, чтоб это мог подтвердить на земле всякий» [30]. Очевидно, реализации этой мысли в собственных произведениях писателя способствует и комическое со всей сложностью его функций: критической (объективно жизнь складывается так, что пока далеко не всякий может подтвердить, что жизнь хороша) и утверждающей (и все-таки жизнь хороша).

Новый поворот в рассмотрении нашей темы сделан в статье Р. Г. Назирова «Юмор Достоевского». Во-первых, указывая на писателей, чей опыт был важен для Достоевского в использо-

---

[25] Чирков Н. М. О стиле Достоевского. — М., 1963. — С. 172, 173.

[26] Не забудем, что работа над ним началась в 1929 г.

[27] Чирков М. Н. О стиле Достоевского: Проблематика, идеи, образы. — М., 1967. — С. 24, 33, 48, 65, 144, 147.

[28] Там же. — С. 41.

[29] Там же. — С. 299.

[30] Литературное наследство. — М., 1971. — Т. 83. — С. 623.

вании комического, исследователь обращает внимание на перевес национальной традиции (Гоголь, Салтыков-Щедрин и — Диккенс)[31]. Второй принципиальный момент в статье — это ее смысловая доминанта, сформулированная так: «От начала и до конца, при всех изменениях, главным в его творчестве оставался то приглушенный (редуцированный), то по-новому выявленный прославляющий смех, смех сострадания и сочувствия к искаженной человечности. Юмор Достоевского — это, прежде всего и более всего, улыбка печальной любви при виде человечески-священного в его неотъемлемо-земной, смешной форме»[32]. Как отличается такое восприятие комического у Достоевского от некоторых трактовок смеха писателя как сугубо мрачного и злого! Вместе с тем мне кажется, что и такой взгляд несколько обедняет природу комического у Достоевского: печальная улыбка «при виде человечески-священного в его неотъемлемо-земной, смешной форме» — не напоминает ли такая формулировка о романтической иронии (в данном случае — в ее мягком, «пассивном» варианте) с неизбежным дистанцированием автора от изображаемого объекта, с помещением идеала в некое *Там*, бездной отделенное от *здесь*? Очевидно, и этим вопросом предстоит еще заниматься.

Наконец мы подошли к исследованиям, опубликованным в самые последние — восьмидесятые — годы. В них проблеме комического у Достоевского отводится гораздо больше места, чем когда-либо.

Н. В. Кашина в своей работе «Эстетика Ф. М. Достоевского» отметила: «<...> если трагическое у Достоевского много исследовалось, то стихия комического, которая у писателя чрезвычайно сильна, исследована сравнительно мало»[33]. И в своей следующей книге Н. В. Кашина уделила комическому у Достоевского достаточно много внимания, свидетельством чего служит целая глава, в название которой вынесена цитата из письма писателя — «Жизнь полна комизма»[34].

Работа, проделанная Н. В. Кашиной, несомненно, полезна. В ней содержится немало интересных наблюдений. Однако общее осмысление Н. В. Кашиной комического у Достоевского вызывает ряд возражений.

Напомнив о сложности проблемы комического, о множестве его концепций, автор книги пишет: «Тем не менее существует общее положение, которое хотя и не вполне решает проблему,

---

[31] Назиров Р. Г. Юмор Достоевского//Русская литература 1870—1890 годов.—Свердловск, 1977.— Вып. 10.— С. 51.

[32] Там же.— С. 55.

[33] Кашина Н. В. Эстетика Ф. М. Достоевского.— М., 1975.— С. 233.

[34] Кашина Н. В. Человек в творчестве Ф. М. Достоевского.— М., 1986. С. 243—317.

но обладает достоинством бесспорности: в основе комизма лежит противоречие, алогизм, нелепость»[35]. Далее выстраивается умозаключение: в основе комического — противоречие, а Достоевский остро чувствовал противоречия, поэтому в его произведениях и отводится такая роль комическому. Вот как это выглядит дословно: «Художник, исключительно остро воспринимавший противоречия действительности, Достоевский, естественно, по характеру своего таланта был предрасположен видеть в жизни и отражать в искусстве рядом с противоречиями, исполненными трагизма, комические ситуации, коллизии, характеры»[36]. Если не побояться стилистических шероховатостей, то конец приведенной фразы без всякого нарушения ее смысла можно передать следующим образом: Достоевский был предрасположен видеть в жизни и отражать в искусстве рядом с противоречиями, исполненными трагизма, противоречия, исполненные комизма. Точно так же положение: «Мир Достоевского «стоит» на трагическом противоречии, но он не сплошь и не безысходно трагедийный. В нем достаточно и разнообразного смеха...»[37] — может быть прочитано так: мир Достоевского «стоит» на трагическом противоречии, но... «стоит» и на комическом противоречии. Чего и с чем? Действительности с идеалом художника[38]. Непонятно, в чем же тогда разница между трагическим и комическим — только в эмоциональной окраске, в том, что одно связано со страданием, а другое — со смехом? Или в значимости, ранге противоречий, которым и определяются трагическое и комическое (в одном случае это могут быть социальные противоречия, а в другом лишь нелепость, алогизм)? Вопросы остаются открытыми. Но даже при утвердительном ответе на них проблему вряд ли следовало бы считать разрешенной, потому что при таком интегрирующем подходе недостаточно учитывается своеобразие двух форм освоения жизни в искусстве, именно в силу своей особенности, а не идентичности дополняющих друг друга в создании картины мира.

Очевидно, руководствуясь в анализе комического дедуктивным методом (а мысль Н. В. Кашиной в данном случае движется именно дедуктивным путем: ее ход задан установкой отыскивать в комическом прежде всего противоречие), легко можно зайти в подобный тупик[39]. Не одним противоречием опреде-

---

[35] Там же.— С. 243.
[36] Там же.— С. 247.
[37] Там же.— С. 244.
[38] Там же.— С. 247.
[39] На недостаточность дедуктивного метода в изучении комического указывал В. Я. Пропп (Проблемы комизма и смеха.—М., 1976.— С. 5—6. См. также с. 10).

ляется природа комического. Сошлюсь здесь на наблюдение А. Л. Штейна: «Комедия возникает не только тогда, когда художник видит противоречия жизни. Она возникает тогда, когда есть реальная или утопическая вера в то, что эти противоречия можно разрешить в благоприятном для добра и справедливости духе»[40].

Диаметрально противоположное отношение к положениям М. М. Бахтина содержится в работах Т. М. Родиной и М. Л. Спивак[41]. Сразу скажу, что более основательной мне представляется позиция Т. М. Родиной. Указывая на глубоко заинтересованное отношение молодого Достоевского к творчеству Шекспира, Т. М. Родина утверждает: «<...> Достоевский остается верен его (Шекспира.— *А. К.*) принципу изображения мира как единой и целостной структуры. Вслед за Шекспиром он восходит в этом, как показал М. М. Бахтин, к еще более древним истокам — образам народного архаичного мышления.

Взаимодействие трагического и комического составляет одну из главных координат подобной структуры»[42].

Т. М. Родина цитирует замечание М. М. Бахтина: «Говорить о существенном непосредственном влиянии на Достоевского карнавала и его поздних дериватов (маскарадной линии, балаганной комики и т. п.) трудно (хотя реальные переживания карнавального типа в его жизни безусловно были)»[43]. Вслед за этим исследовательница как раз и приводит доказательства, подтверждающие правильность предположения Бахтина (воспоминания брата писателя о посещении в детстве балаганов, описание представлений народного театра в «Записках из Мертвого дома», фрагмент о народном театре «Петрушка» из подготовительных материалов к «Дневнику писателя»)[44]. Т. М. Родина также обращает внимание на черты личности Достоевского, которые крайне редко попадают в поле зрения его биографов. Речь идет об актерском комическом таланте писателя. В этом отношении показательны воспоминания П. Вейнберга об участии Достоевского в постановке «Ревизора», где он про-

---

[40] Штейн А. Л. Философия комедии//Контекст-1980.— М., 1981.— С. 253—254.

[41] Родина Т. М. Достоевский: Повествование и драма.— М., 1984; Спивак М. Л. Место и функция смеха в творчестве Ф. М. Достоевского//Вестник Моск. ун-та. Сер. 9: Филология.— 1986.— № 5; Спивак М. Л. Взаимодействие трагического и комического в поэтике Ф. М. Достоевского (романы «Бесы», «Братья Карамазовы»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук.— М., 1987.

[42] Родина Т. М. Указ. соч.— С. 79.

[43] Бахтин М. М. Указ. соч.— С. 210.

[44] См.: Родина Т. М. Указ. соч.— С. 79—80 и далее, 99—101. Ср.: Кунильский А. Е. Принцип «снижения» в поэтике Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот»): Дис. ... канд. филол. наук.— Петрозаводск, 1983.—С. 68—69, 157—159.

явил себя «комиком, притом комиком тонким, умеющим вызывать чисто гоголевский смех»[45].

М. Л. Спивак также считает, что «взаимодействие трагического и комического представляет фундаментальную особенность художественной структуры позднего творчества Достоевского»[46], что «вполне допустимо говорить о «смеховом мире», воплощенном на страницах романов писателя»[47]. Однако, в отличие от М. М. Бахтина и Т. М. Родиной, она связывает это явление поэтики Достоевского с влиянием русской средневековой православной культуры [48]. Не совсем ясно, что в данном случае имеется в виду — писания ортодоксально настроенных христианских авторов или такое явление русской средневековой культуры, как юродство. Впрочем, отношение к смеху двух этих линий смыкалось: первые считали смех проявлением бесовского начала, а юродивые если и пользовались смехом, то для того, как отмечает А. М. Панченко, чтобы заставить рыдать над миром, его неблагоустроенностью и уклонением от истины [49]. И М. Л. Спивак находит соответствие тому и другому в мире Достоевского: 1) смеховое начало противоположно началу, представленному положительными героями; 2) смех символизирует катастрофическое состояние общества [50].

Сразу же возникает вопрос: насколько можно считать Достоевского ортодоксальным христианином? Ведь, например, К. Леонтьев его к таковым не относил («сентиментальный», «розовый» христианин)[51]. Вместо того, чтобы отвращать от мира,

---

[45] Цит. по кн.: Родина Т. М. Указ. соч.— С. 103. В «Воспоминаниях» А. Г. Достоевской обращают на себя внимание два подобных момента. Во-первых, это упоминание о том, что Достоевский иногда «принимал на себя роль... молодящегося, но никуда не годного старичка». Роль эта явно комическая, карнавальная (отмечено Т. М. Родиной, с. 102). С традиционным представлением о Достоевском как только о тоскующем, мучающемся, согбенном певце «униженных и оскорбленных» расходится и такое сообщение: «Муж мой особенно любил мазурку и... танцевал ее ухарски, с воодушевлением, как „завзятый поляк"» (Достоевская А. Г. Воспоминания.— М., 1971.— С. 88, 269). Образ Достоевского, который создается нашей биографической литературой и кино (например, в фильме «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского»), не дает возможности представить многогранность и артистизм личности этого человека. Прав был Лабрюйер, когда писал, что людям трудно понять, как мог быть Сократ и отличным плясуном (Ларошфуко Франсуа де. Максимы. Паскаль Блез. Мысли. Лабрюйер Жан де. Характеры.— М., 1974.— С. 222).

[46] Спивак М. Л. Взаимодействие трагического и комического...— С. 3.

[47] Спивак М. Л. Место и функция смеха...— С. 76.

[48] См.: Спивак М. Л. Взаимодействие трагического и комического...— С. 8; Место и функция смеха...— С. 71.

[49] См.: Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси.— Л., 1976.— С. 147.

[50] См.: Спивак М. Л. Место и функция смеха...— С. 74; Взаимодействие трагического и комического...— С. 7.

[51] См.: Леонтьев К. Наши новые христиане: Ф. М. Достоевский и гр. Лев Толстой.— М., 1882.— С. IV.

подчеркивая его порочность, Достоевский показывал его красоту[52]. Противореча официальному христианству, Достоевский в романе «Братья Карамазовы» изображает смеющимся житийного героя Зосиму и даже Христа — улыбающимся (глава «Кана Галилейская»; в подготовительных материалах к роману было еще сильнее: у Христа «лукавая и добрая усмешка»[53]). Эпиграфом к роману «Братья Карамазовы» Достоевский ставит именно те слова из Евангелия, которые поразительно близки народным представлениям о сложности, но не однозначной «плохости» бытия — о вечном процессе умирания — возрождения (цикл зерна).

Руководствуясь изложенной установкой (как будто новой, ведь опирается она на современные работы Д. С. Лихачева, А. М. Панченко, Н. В. Понырко), М. Л. Спивак приходит отнюдь не к новым результатам. Снова на сцену выступает «теория противоречия» (и комическое и трагическое отражает противоречие действительности идеалам автора)[54]. Комическое утрачивает всякую самостоятельность, его единственным проявлением становится сатирический, насмешливый смех, призванный усилить трагизм мировосприятия писателя. Рассматриваемое под таким углом зрения это мировосприятие приобретает сугубо пессимистический характер. Авторская позиция в мире Достоевского отождествляется с жизнеотрицательной позицией ряда его героев-атеистов[55].

К подобным итогам приводит концепция комического как такого изображения мира, в основе которого лежит только его несоответствие авторским идеалам. Здесь встречаются противоположности — христианство и атеизм (в его изложенной выше интерпретации). Впрочем, этот парадокс только на первый взгляд кажется ошибкой в рассуждениях исследовательницы. Он имеет свои реальные исторические воплощения. Так, если романтизм генетически связан с христианством (это подчеркивали уже первые романтики), то в ходе своего развития он нередко приходил не просто к атеизму, а к тотальному нигилизму. Причина — отстраненность от мира, исключительное акцентирование отрицательных моментов, привычка судить, выливавшаяся в противопоставление «я» всему остальному; следствие — элитарность, утрата всяких корней в грешной земле («почве», как сказал бы Достоевский), одиночество, пессимизм

---

[52] Именно так отозвался о Достоевском один читатель-священник. См.: Опочинин Е. Н. Беседы с Достоевским//Звенья.— М.; Л., 1936.— Т. 6.— С. 470.

[53] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т.— Л., 1976.— Т. 14.— С. 326—327, Т. 15.— С. 257.

[54] См.: Спивак М. Л. Взаимодействие трагического и комического...— С. 5—6, 15; Место и функция смеха...— С. 76.

[55] Спивак М. Л. Место и функция смеха...— С. 75.

и гибель тех самых идеалов, ради которых все и предпринималось.

Завершая обзор, скажу следующее. Мы видели, что по проблеме комического в творчестве Достоевского существуют самые разноречивые высказывания, самые различные — часто противоположные — точки зрения. В этой связи насущно необходимым становится взвешенный, аргументированный ответ на вопрос о том, органично ли вписывается комическое в мир произведений Достоевского, существовала ли для него наиболее предпочтительная форма комического. Предстоит изучить, как часто и с какой целью пользуется он сатирой, юмором, иронией; какой характер носит смех в его мире; какие традиции в использовании комического наиболее важны для Достоевского; как выглядит комическое у Достоевского, его высказывания по этому поводу на фоне современной ему литературы.

Вопрос о комическом у Достоевского это не частный вопрос, возникающий при изучении его поэтики. Он напрямую связан с вопросом об авторской позиции в его произведениях, об идейных, нравственных и эстетических ценностях, на которых стоит мир Достоевского. Говоря о роли и характере смеха в этом мире, недопустимо считать близким автору смех всех его героев (а это делалось в работах И. И. Лапшина, М. Л. Спивак, в какой-то мере — в исследованиях П. М. Бицилли и Н. М. Чиркова). Шекспир, как и Достоевский, изображает суровый мир, разных людей и разные факты, но ведь не отождествляем же мы его позицию с позицией Яго.

Перспективным представляется рассмотрение комического у Достоевского, его отношения к смеху в контексте родной для него русской литературы. И здесь, как всегда, нельзя пройти мимо Пушкина. Известно, с каким пиететом относился к нему Достоевский, известно также, что почвенники именовали себя «пушкинской партией» в литературе 60-х годов. В черновой заметке о комедии М. Н. Загоскина «Недовольные» Пушкин писал, что «веселость» — «бесценное качество, едва ли не самый редкий из даров»[56]. Веселость входила очень важной составляющей и в характер самого Пушкина, и в его мироощущение[57]. Глубоко справедливо указание В. Я. Проппа: «Неспособность к смеху может быть признаком не только тупости, но и порочности. Здесь вспоминается «Моцарт и Сальери» Пушкина»[58]. У Достоевского мы находим аналогичную мысль: «Дурной при-

---

[56] Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т.— 4-е изд.— Л., 1978.— Т. 7.— С. 223.

[57] На это неоднократно указывал один из первых биографов поэта П. В. Анненков, а из людей, близко знавших Пушкина,— В. А. Жуковский (см.: Анненков П. В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина.— СПб., 1855.— С. 87, 167, 446).

[58] Пропп В. Я. Указ. соч.— С. 21.

знак, когда перестают понимать иронию, аллегорию, шутку. Упадок образования, ума, признак глупости»[59]. В романе «Подросток» странник Макар Долгорукий говорит, отвечая на вопрос своего молодого собеседника — считает ли Макар его безбожником: «Ты-то безбожник? Нет, ты — не безбожник <...> нет, слава богу! <...> ты — человек веселый» [60]. По нашим понятиям, молодой человек атеист — ведь он естественник, медик, настоящий герой 60-х годов. По мысли носителя народной точки зрения Макара Долгорукого — нет, не безбожник, потому что человек *веселый*. Веселость, таким образом, становится одним из очень важных ценностных качеств личности, препятствующим нигилистическому отношению к миру, жизни. Чтобы по-настоящему, весело смеяться, необходимо ощущение наличия ценностей. В самом начале XIX века Жан-Поль проницательно заметил: «Нам недостает шутки, потому что недостает <...> серьезности, которую замещает теперь все уравнивающее остроумие, что смеется равно над добродетелью и пороком и упраздняет их <...> серьезность — это условие шутки»[61].

Достоевский глубоко чувствовал пушкинский комизм. Об этом, в частности, свидетельствует запись, сделанная в ходе работы над речью о Пушкине и расточительностью гения оставленная в черновиках: «В «Капитанской дочке» казаки тащут молоденького офицера на виселицу, надевают уже петлю и говорят: «Небось, небось» — и ведь действительно, может быть, одобряют бедного искренно, его молодость жалеючи. И комично, и прелестно. Да хоть бы и сам Пугачев с своим зверством а [рядом] вместе с беззаветным русским добродушием <...> С тем же молоденьким офицером встретился уже наедине, смотрит на него с плутоватой улыбкой, подмигивая глазами: «Думал ли ты, что человек, который вывел тебя к умету, был сам великий государь?». И потом помолчав: «Ты крепко передо мной виноват». [Это: драгоценные черты, недосягаемые, почти умилительной какой-то правды]. <...> Посмотрите теперь хоть на кривого поручика в «Капитанской дочке», который держит перед капитаншей на руках нитки,— тип тоже комический, правда, не столь позорный, как Простаковы, но комический и, по-видимому, ничтожный. Его зовут в секунданты, а он отвечает: «Зачем драться, вас выругали, а вы пуще выругайтесь, вас в ухо ударят, а вы его в другое». И вот он стоит перед Пугачевым и на клик к нему: «Присягай!» — отвечает в глаза Пугачеву: «Ты, дядюшка, вор и самозванец», зная, непременно зная, что тот его сейчас за это повесит. И вот этот кривой и ничтожный, по-видимому, человек, умирает великим героем, человеком

---

[59] Литературное наследство.— Т. 83.— С. 557, 612.
[60] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.— Т. 13.— С. 301.
[61] Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики.— М., 1981.— С. 141—142.

бравым и присяжным». Заканчивается этот фрагмент словами: «Назначение его (Пушкина.— *А. К.*) было сказать о русском человеке *полную* правду, которую мы так редко слышим»[62]. В том, чтобы сказать полную правду о мире, о народе, о человеке, видел назначение комического и Достоевский.

[62] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.— Т. 26.— С. 292, 293.

В. П. ВЛАДИМИРЦЕВ

РУССКИЕ БЫЛИЧКИ И ПОВЕРЬЯ У Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Среди фольклорно-этнографических источников, которыми располагал и творчески пользовался Ф. М. Достоевский, до сих пор остаются по существу не отмеченными былички. Возможно, дает себя знать давнее историко-литературное предубеждение против самой идеи связывать изнутри поэтику писателя с миром русских нравов и обычаев и сопутствующих им художественно-бытовых понятий и представлений.

Чувство России у Достоевского, всегда напряженное до предела, не было умозрительным и, если можно так выразиться, внебытовым. Напротив, Достоевский остро ощущал свое ближайшее участие в повседневных делах русской социально-бытовой жизни. Иначе бы не состоялись Сибирская тетрадь, «Записки из Мертвого дома», «Дневник писателя» — этнографически адекватные модели воспроизведенной в них текущей действительности. Достоевский имел все основания подчеркивать не без гражданской гордости: «Я происходил из семейства русского и благочестивого» («Дневник писателя», 1873 г.). Равным образом — отстаивать первородное значение института «русских нянек» в культурно-нравственном воспитании «отцов отечества», восхищаться некрасовским Власом, подхватывать крылатые «словечки» простонародья, превозносить поэтическое совершенство народной песни и т. д. В этом «братском», по его словам, внимании к народу и народному быту Достоевский находил не только идейную опору для своей литературно-общественной деятельности. Он обретал многое и как собственно художник.

Русская народная культура, в ее самых различных житейско-будничных проявлениях, служила Достоевскому основой для поэтической организации замыслов и материалов (образы, краски, сюжеты, мотивы, детали, речь, ономастика). Мы знаем, например, что роман «Преступление и наказание» впитал в себя как народно-психологическое понятие о «несчастном», так и причитания, оплакивающие «несчастье». «Русская, настоящая» «песенка» Разумихина «Зальюсь слезьми горючими» (без-

ошибочно выбранный Достоевским характерный отрывок из народной заплачки) — стилевой камертон всего произведения.

Не менее любопытной для историка литературы следует признать творческую работу Достоевского над быличками, народно-бытовыми суеверными рассказами. Судя по всему, писатель считал их выражением той самой «тайны» человека, разгадывать которую он положил себе целью еще в юные годы (письмо к М. М. Достоевскому от 19 августа 1839 г.), — настолько последователен и глубок его литературный интерес к этому жанру фольклорной прозы.

Впервые Достоевский-художник обратился к персонажам быличек и драматизму их восприятия человеком в романе «Бедные люди». Из домашней истории Вареньки Доброселовой следует, что «страшные сказки про колдунов и мертвецов» (былички, по современной терминологии.— *В. В.*), которые рассказывала няня Ульяна Фроловна, угнетали воображение слушателей-подростков, возбуждали суеверный страх перед находившимися где-то рядом темными, «нечистыми» силами [1]. Казалось бы, фольклорные впечатления героини не выходят за рамки дежурной иллюстрации к частному быту тех времен. Однако практическое назначение былички — предупредить об опасности встречи со сверхъестественным, заворожить эстетикой ужаса — реализуется в романе из петербургской жизни чисто художественным образом. Страшные рассказы о мертвецах и колдунах оживают в памяти Вареньки с некоторым парадоксальным эффектом: как отзвук светлой поэтической стихии детства — в противоположность мрачной прозе реальных петербургских кошмаров. Другими словами, «страшное» фольклора противополагается несравнимо более страшной социальной действительности. Психологическая мотивация сообщает быличкам, будто вскользь и бесцельно упомянутым Варенькой, значение насущного материала в художественном составе романа [2].

Подобное поэтико-психологическое обыгрывание расхожих быличек встречается в рассказе «Господин Прохарчин» («дом в Кривом переулке ономнясь от лысой девки сгорел» — 1, 253), в коллективном «Как опасно предаваться честолюбивым снам» («несколько дней сряду в Петербурге только и говорили о танцующем чиновнике исполинского роста с лошадиными копытами вместо обыкновенных человеческих ступней» — 1, 131).

Но взыскующую творческую мысль Достоевского неизменно привлекали в первую очередь психологические отношения

---

[1] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т.— Т. 1.— Л., 1972.— С. 84. В дальнейшем ссылки в тексте, первая цифра — том, последующие — страницы.

[2] См. об этом: Владимирцев В. П. Опыт фольклорно-этнографического комментария к роману «Бедные люди»//Ф. М. Достоевский: Материалы и исследования.— Вып. 5.— Л., 1983.— С. 74—89.

народно-бытовых рассказов на суеверные темы. Уже повесть «Двойник» явила собой образец свободного идейно-поэтического переосмысления быличек — в духе исповедуемого Достоевским «реализма в высшем смысле». Автор «петербургской поэмы» воспользовался бытовавшими народными поверьями о двойниках и двойничестве. Этнографическое исследование В. И. Даля «О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа», опубликованное еженедельником «Иллюстрация» в 1845—1849 гг., не оставляет сомнений в том, что свидетельские рассказы очевидцев о роковых, губительных встречах с двойниками были в большом ходу у современников Достоевского и носили фольклорный характер. Работа В. И. Даля существенно уточняет наше понимание «петербургской поэмы» Достоевского. Если на Голядкине действительно лежит налет патологической обреченности, о чем писали, за редким исключением, все исследователи «Двойника», то объяснение этому нельзя искать только в клинике душевных болезней. Исторически синхронные «Двойнику» культурно-бытовые материалы статьи Даля позволяют взглянуть на злоключения Якова Петровича шире и конкретнее. Устное народно-суеверное предание наделяло летучие рассказы о двойниках дьявольской исключительностью, граничившей с мистицизмом. Достоевский не преминул воспользоваться этими красками, чтобы с наибольшей выразительностью обрисовать душевную разладицу рядового соотечественника (человека-«ветошки»), придать фантастический оттенок происходящему с ним. Вместе с рожденным в фольклоре типом двойника-душегуба, провозвестника и носителя погибельной беды, писатель воспринял из устной художественно-бытовой традиции сообусловленное представление о панических страхах и ужасах «маленького» петербуржца перед разгулом слепых, непознанных сил природы и общества. Опыт преломления народных поверий о двойничестве был, очевидно, очень дорог Достоевскому, и он вернулся к нему в «Братьях Карамазовых» (сцена с чертом) на основе высших достижений своего синтезирующего философского искусства.

Как явствует из повести «Двойник», вопрос о реминисцированных в творчестве Достоевского быличках отличается чрезвычайной художественной сложностью. Можно, не рискуя ошибиться, утверждать, что писателя интересовала не былička сама по себе, взятая отдельно от внешнего и внутреннего быта, т. е. узко этнографически, как некий устный рассказ о связях человека со всевозможной «нечистью». В круг постоянных творческих интересов Достоевского входила другая историко-бытовая реальность: тонкое, неисследимое воздействие былички на самочувствие и поведение человека, на социально-психологические отношения личности с окружающим ее миром. Достоевский-художник питал приверженность к драматургии былички,

творимой и разыгрываемой в лицах, поступках, коллизиях, обрядах, приметах, вещих снах, жестах, репликах и словах,— короче, былички, которую зримо воплощали «странности» жизни, ее из ряда вон выходящие факты. Как бы ни трактовался голядкинский сюжет, его фактурное описание не будет полным и точным, если опустить фольклорно-этнографические звенья и скрепы. Больше того, в самых истоках не лишенного фантастики сюжета лежат народно-поэтические рассказы об опасных последствиях для человека встречи со своим двойником. Голядкин — и в этом разорванность его сознания — хорошо знает, с какой неотторжимой бедой явился ему двойник. Несчастный Яков Петрович живет иллюзиями о двойниках, влекущих людей в места «не из здешних» (1, 149). Его изнемогающий ум безостановочно тревожат ситуации и предметы быличек, узаконенные в качестве «чудесных» фольклорным преданием: неодолимая судьба, ворожба бабушек (1, 120), «человечек» («чудо») из «снежной метелицы» (1, 140—141), «скверная собачонка», которая не к добру увязалась за Голядкиным (1, 142), зеркало, в связи с отражением-удвоением человеческого образа в нем (1, 148, 411), вакансия покойного чиновника (1, 149), черная кошка, перебежавшая дорогу (1, 151), «адская» злоба врагов, «безбожье адской интриги» (1, 414), козни «обежавшего беса» (1, 153), колдовство (1, 153, 173, 174, 186), «главная нечистая сила» (1, 188), ведьма, от которой «все сыры-боры загораются» (1, 213), «страшный полночный час», когда «начались все несчастия господина Голядкина» (1, 213), родительское проклятие (1, 213), «огненные глаза» в темноте, блестевшие «адской радостию» (1, 229) и т. д. За этими штрихами из мирочувствования Голядкина определенно угадывается некий обиход, порядок — исконная фольклорно-этнографическая традиция, которая воспроизведена в «поэме» по законам литературного сочинения. В тон этим художественным мазкам Достоевский дал (как бы нанизал) реплики-чертыхания Якова Петровича, и они еще более насыщают фабульную среду обитания героя практической (хотя и олитературенной) эстетикой былички. Вторжение двойника в свою, как ему хотелось думать, незыблемую жизнь Голядкин оценивает привычным для людей его круга способом — суеверной (народно-поэтической) меркой: «Господи, бог мой! Эк ведь черти заварили кашу какую!» (1, 172). Восклицание было для героя отнюдь не данью метафорической риторике, а криком невыносимого ужаса.

Показательно, что в черновых набросках к предполагавшейся переработке повести «Двойник» Достоевский имел в виду возможное описание ночной встречи Голядкина с мертвецами, т. е. художественную реализацию еще одного нормативного положения быличек. По замыслу писателя, нововводимая частность не только не противоречила поэтическому целому произ-

ведения, но дополняла цепочку приключений Якова Петровича фантастическими материалами из того же первоисточника — народных поверий о сверхъестественном.

В «петербургской поэме» есть прямые ссылки на бытовые устные рассказы о двойниках как вестниках из мира вечного упокоения, например, разговор Голядкина со столоначальником Сеточкиным в 6-й главе повести. Он касался наянливого двойника. Яков Петрович говорил обиняками — неосторожное слово, по правилам суеверного обихода, могло бы иметь нежелательные, катастрофические последствия. Зато его собеседник не стеснялся в выражениях и без околичностей выложил то, что разъедало тоской душу «господина Голядкина»: «впрочем, вы не смущайтесь. Это бывает. Это, знаете ли,— вот я вам расскажу,— *то же самое* случилось с моей тетушкой с матерней стороны; она *тоже перед смертию* себя вдвойне видела...» (1, 149. Подчеркнуто мной.— *В. В.*). В это страшное для себя мгновение Яков Петрович испуганно перебил Сеточкина, но было уже поздно — неосторожное слово сказано, приговор, хотя и опосредованный, герою вынесен.

Свидетельский рассказ о двойнике покойной тетушки — точное указание сюжета на трагедию Голядкина, который знает, чем должно закончиться его знакомство с Голядкиным-младшим. Дело, следовательно, не только в вероятном социальном вытеснении достаточного чиновника Голядкина напористым самозванцем и прохиндеем. И не в том, что болезнь Якова Петровича проистекает из нестабильности его общественного бытия, из сознания личного ничтожества перед хаосом мироздания. Тут есть и другая сторона: драма внезапно порушенного здоровья и близкой минуты смерти, напророченной зловещим предзнаменованием.

Как ни деформировано воображение Голядкина, он понимает, что слуга Петрушка чурается его. Выяснение причин потрясает героя «до основания» (1, 180). Оказывается, Петрушка оскорбительно противопоставляет своего барина «добрым людям» — они-то «по двое никогда не бывают». В глазах камердинера, низового петербургского народного человека, Яков Петрович выступает существом, уже в чем-то «нечистым», отступившим от «бога и честных людей». И все лишь оттого, что Голядкин «бывает по двое». У Якова Петровича «и руки и ноги оледенели, и дух занялся», когда он, в просветлении, понял, из простодушных слов и действий Петрушки, что действительно «погибает» (1, 180) — дни его сочтены. Таким образом, Достоевский-художник и здесь использует быличку не в форме иллюстративного упоминания-цитаты или принятых в литературе культурно-бытовых реалий эпохи. В его изображении быличка — художественно-литературный факт: она, соответственно тому, что происходит в действительности, создается и пережи-

вается людьми в заботах и отношениях текущего дня. Этнографически и художественно быличка интегрирована с бытом и мироощущением героев, она — потаенный, внутренне присущий им мотив их поведения, жестов, слов и даже целой жизни, если брать для примера плачевную участь «господина Голядкина» или кошмарное видение «вдруг» заболевшего Ивана Карамазова, который, по словам Алеши, «лежит при смерти» (15, 195), как и предрекает суеверие о двойничестве.

Наблюдения за творческой работой Достоевского над народно-поэтическими суеверными историями убеждают, что здесь не было ни стереотипного однообразия, ни копирования исходных данных. Так, двойник Голядкина совсем не одно и то же, что черт Ивана Карамазова. Вместе с тем оба двойника в корне отличаются от аналогов в этнографических очерках В. И. Даля «О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа». «Страшные» рассказы Ульяны Фроловны о мертвецах не имеют ничего общего с рассказом о тех же персонажах в «Бобке» и т. д. Что же влекло Достоевского к поэтическому использованию быличек? Несомненно, их эстетика — обостренный до крайности психологизм момента, передаваемого зачастую наречием «вдруг», искренняя свидетельская установка на абсолютную правдивость рассказа о переходе действительного в фантастическое и наоборот. Сошлемся на былички о дурных приметах. Они реминисцируются в творчестве Достоевского поэтически гибко, в разных идейно-художественных ипостасях и связях.

В сущности говоря, видения двойников тоже относятся к суеверным приметам. Но о двойничестве речь шла особо. Можно лишь добавить, что Достоевского занимала драматургия и психология примет сбывшихся, оправдавшихся. Иными словами, тех примет, которые, овладев сознанием действующего лица (либо рассказчика его жизненной истории), стали движущей художественной силой повествования.

В «Петербургской летописи» 1847 года фельетонист-обозреватель Достоевский в поисках средств к доверительному общению с читателем дал лиричную рецензионную оценку только что увидевшей свет повести П. Н. Кудрявцева «Сбоев». Его расположила к себе прежде всего нравственная и культурно-бытовая атмосфера одной московской семьи среднего круга, выведенной в повести: «Ах, господа, точно пятнадцать лет назад, когда я сам играл в жмурки!» (18, 17).

К ностальгическому отзыву о повести Достоевский присоединил еще одно автопризнание: «Да, много припомнилось» (18, 18)[3]. По косвенным данным можно судить о том, что

[3] К Достоевскому полностью применимы проницательные слова о роли семейно-бытовых начал в формировании литературно-общественного сознания русских писателей: «Да и вообще, кажется нам, история умственного общественного развития в России едва ли может быть вполне понята без частной

и в связи с чем «припомнилось» Достоевскому, когда он читал и обдумывал повесть «Сбоев», довольно скромную по литературным достоинствам. Из всего многообразия сюжетных материалов и ходов произведения Достоевский удостоил вниманием только хорошо знакомый ему фольклорно-этнографический пласт: полупатриархальный быт московского семейства, игру в жмурки («Что за игра!»), нечаянно, при игре, разбитое вдребезги фамильное зеркало («Ну! когда я читал, как будто я разбил это зеркало!»), суеверный страх, который напал на всех, нашептывание бабушки («змеи-наушницы») о «приключившемся несчастии» и печальный итог внезапного случая: хозяйка до того убоялась дурного предзнаменования, что слегла и через месяц умерла в злой чахотке. Достоевский резюмирует: «Так как же так, от разбитого зеркала? Да разве это возможно? Да; а однако ж она умерла» (18, 18). Представленная в повести быличка-происшествие, с ее таинственной и наивной психологической правдой факта, доставила Достоевскому глубокое эстетическое удовлетворение («будто я был во всем виноват»). Рассказ об исходе трагически подтвердившейся суеверной приметы оказался близок автору «Двойника» и «Хозяйки» психолого-бытовыми нюансами «физиологической» поэтики.

В романе «Преступление и наказание» Достоевский доводит искусство литературного пересоздания народной былички до высокой степени совершенства. Аркадий Иванович Свидригайлов — не ординарный персонаж повествования. Возложенная на этот образ художественная нагрузка необычайно велика, с какой бы точки зрения мы ни рассматривали ее — психологической или философской, общесоциальной или фольклорно-этнографической. Рассказы Свидригайлова о покойниках-призраках (Филька, Марфа Петровна) — по сути целый цикл литературных, внутриромановых быличек о «нечистиках». Суеверно-фантастические истории Свидригайлова соотносятся с наиболее темными глубинами его сознания. Аркадию Ивановичу даже идеализированная религией безгрешная «вечность» мерещится кощунственно: по образу и подобию быличек о «нечистых» местах (где нет икон) — в виде деревенской закоптелой бани, обиталища «нечистиков», с пауками по углам (6, 221), тоже отъявленной «нечистью», согласно русскому суеверно-поэтическому творчеству [4].

истории семей, без оценки той степени участия, по-видимому неразумного, самовольного, непрошенного, но тем не менее часто спасительного, которое в нашей личной и общественной судьбе приходится на долю семье и быту,— непосредственному действию предания и обычая...» (Аксаков И. С. Федор Иванович Тютчев.— М., 1874.— С. 24).

[4] Ср.: Черт (двойник Ивана Карамазова) посещает баню; Смердяков родился в бане, «из банной мокроты». «В народных легендах черт нередко показывается в виде паука» (Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу.— Т. 3.— М., 1869.— С. 135).

Быличка о дурной, пагубной примете, художнически реализованная в романе, проясняет и драматизирует последние «странные» обстоятельства на жизненном пути Свидригайлова. Причем проясняет их не только для повествователя и читателя. В еще большей степени — и для самого Аркадия Ивановича, в тот ужасный для него миг, когда он «очнулся» от забытья в худом петербургском нумере — вдруг почувствовал, как по нему бегает... мышь. Сцена с мышью, «шоркающей»[5] по постели и телу Свидригайлова,— одна из скрытых пружин в сюжетном механизме «Преступления и наказания». Главное — в традиционно суеверной вещей идее. Посещение мышью знаменовало, что Аркадий Иванович — и он знал это из явленного ему предуказания — не жилец на свете. Фольклор поверий категоричен: мыши приходят к человеку перед его смертью («выживают», сводят в могилу)[6]. Фатальное предзнаменование обострило душевный кризис Свидригайлова и ускорило развитие событий. Жуткое предвестие, если прямо и не привело Аркадия Ивановича к великому прегрешению самоубийства, то провоцирующе подтолкнуло к нему или, во всяком случае, не удержало от последнего, рокового шага — в «закоптелую вечность». Кстати говоря, по религиозно-бытовым и народно-поэтическим представлениям того времени, самоубийца есть «черту баран»[7], и потому его местонахождение заведомо «нечистое» (самоубийцу не отпевали в церкви и хоронили поодаль от других на кладбищах). Иными словами, тема Свидригайлова тесно переплетается с мотивами творчески включенных в роман быличек, зависит от них художественно.

Наука о Достоевском фактически обошла молчанием незавершенный рассказ «Домовой» (1847—1848 гг.). Мы не знаем о нем почти ничего. Заслуженно ли такое невнимание к неосуществленному замыслу Достоевского? Не теряем ли мы какую-то важную ориентировку из творческой эволюции писателя? Достоевский неоднократно прибегал к такой поэтике заглавий

---

[5] Шóркать (тереть, скрести; совокупляться) — диалектное слово, не вошедшее в Словарь В. И. Даля и, видимо, привезенное Достоевским из Сибири. В картотеке Словаря русских народных говоров (Ленинград) оно помечено как урало-сибирское и северно-русское.

[6] Автору этих строк приходилось уточнять среди коренного старожильческого населения Ленинграда, встречается ли это суеверие ныне,— да, бытует, притом с прежней фольклорной семантикой (запись 1986 г. от З. И. Агешиной и др.). Ср.: «дорогу мышь перебежала» — «нехороша встреча», т. е. дурная примета (Два письма о народных суевериях, писанные простым поселянином по прозванию Климчонком.— М., 1871.— С. 48); «Мыши также могут быть предвестниками смерти» (Смирнов В. Народные похороны и причитания в Костромском крае//Второй этнографический сборник Костромского науч. общ.— Вып. XV.— Кострома, 1920.— С. 22).

[7] Крылатые слова. По толкованию С. Максимова.— М., 1955.— С. 365—366.

и исходных наименований, в которой быличкам отводилась действительно заглавная роль: «Двойник», «Домовой», «Бесы», эпиграф-цитата из «Бесов» А. С. Пушкина (где упомянут, между прочим, домовой), «Черт. Кошмар Ивана Федоровича», «Бесенок», «В Барселоне поймали черта» (17, 14), «Дети секли: черта» (25, 236), «Нечто о чертях» (22, 32). «Бобок», «Нигилист, вызывающий беса» (21, 296), «Сон про чертей» (15, 329) и т. п. Если судить даже по одному этому ряду, замысел «Домового» не был ни случайным, ни инородным в творческом сознании Достоевского. По всей видимости, писатель предполагал, что рассказ с использованием быличек о домовом даст некоторую прибавку к уже имевшемуся у него опыту творческих извлечений из народной суеверно-демонологической фантазии («Двойник», «Хозяйка»). Что же произошло, почему Достоевский отказался от своих планов в этой области?

В сохранившемся фрагменте «Домового» рассказчик Астафий Иванович, отставной солдат и бывалый человек, начинает издалека, по случаю, будничное свидетельское повествование о том, как домовой однажды сыграл с ним штуку-проказу (2, 399). Достоевский стилизует основные признаки фольклорной установки на психологическую подачу былички слушателям (как и в романе «Бедные люди») — особенности жанра известны были ему досконально. В 40-е годы, эпоху рассказа, домовой повсеместно являлся самым распространенным «нечистым» героем устной суеверной поэзии, и предания о том, как он душил кого-то во сне, стучал и возился по ночам, проказничал и шутил, хозяйничал, бедокурил, гладил мохнатой рукой и т. д., составляли общее место в повседневных домашних разговорах простонародья[8]. Какие-то из этих черт и мотивов Астафий Иванович и хотел предложить в своей быличке о домовом («Проказил, сударь, он и надо мной»). Однако Достоевский, владея потребными культурно-бытовыми материалами, не счел нужным дописывать начатое сочинение. Причин тому, как видно, несколько. Прецедент с повестью «Хозяйка», которую В. Г. Белинский подвергнул резкой критике за «лак русской народности», разумеется, не прошел бесследно и эстетически насторожил Достоевского. Задуманное повествование о домовом, к тому же в сказовой просторечной форме (стилизация), не могло не показаться писателю еще более уязвимым для критики, чем повесть о Катерине, Ордынове и Мурине. Рассказ, очевидно, должен был занять пограничное положение между «Двойником» и «Хозяйкой». Кроме того, Достоевский, конечно,

[8] Ср.: Алена Фроловна, няня в отчем доме Достоевских, любила ссылаться на домового, якобы учинявшего над ней проделки (Воспоминания А. М. Достоевского.— Л., 1930.— С. 27). В фольклорном окружении будущего писателя быличке принадлежало важное и постоянное место.

отдавал отчет в функциональном сходстве между «домовым» Астафия Ивановича и «двойником» Голядкина. По фольклорной традиции, домовой — это двойник хозяина дома, «домашний черт»; увидать его — к беде, смерти (Даль В. И. Словарь живого великорусского языка. Статья «Дом», раздел «Домовой»). Вероятно, Достоевский, желая избежать риска (быть вторично подвергнутым критике за «лак народности») и творческого самоповторения, отказался от разработки образа домового (двойника), к тому времени хорошо известного в русской художественной и этнографической литературе[9]. Тем не менее замысел рассказа «Домовой», даже и оставшись не доведенным до конца, сыграл стимулирующую роль в творческом освоении Достоевским фольклора суеверий, прокладывал путь к последующим опытам в этом направлении (видения Ставрогина, сцена с чертом Ивана Карамазова).

Творческие подходы Достоевского к искусству народной былички неистощимо разнообразны. Повесть «Хозяйка», например, как будто наэлектризована быличкой. Здесь в сюжетный узел связано множество суеверно-художественных мотивов и линий: слепая вера в судьбу, оживающие на кладбищах мертвецы, гадания, проклятия, сглаз, заговорные формулы, дьявольские нашептывания, колдовская деятельность, чары, порча, поминание «нечистых», проклятая дочь, колдун и т. п. Все это, вместе с песенными и речевыми элементами, дает повести мощную народно-поэтическую поддержку (ср. с «Вечерами на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя, «Бежиным лугом» И. С. Тургенева). Арсенал претворенных в «Хозяйке» быличек стал для Достоевского школой художественно-психологического этнографизма, влияние которой он испытывал затем постоянно.

Иное дело — Сибирская тетрадь. Омская каторга самым решительным образом пополнила фольклорные запасы Достоевского. И хотя на скудных страницах «тетрадки каторжной» осела ничтожно малая их толика, фольклору поверий и тут нашлось место. Достоевский, постигая язык и быт народа, со стенографической точностью зафиксировал быличку-реплику о «скотьей смерти» («Мы с дядей Васей коровью смерть убили»)[10]. Он отметил фразеологизмы, обязанные своим происхождением быличке: «Хорош, как дедушка из-под 9-й сваи» (4,

---

[9] К образу домового обращались писатели (И. И. Хемницер, А. С. Грибоедов, А. С. Пушкин, В. И. Даль и др.). «Листок для светских людей» за 1844 год (№ 10, март) пародировал тему домового, как тривиально-комическую (плутни под видом проделок «домашнего черта»). Ср.: Луганский. Домовой//Иллюстрация.— 1845.— 5 мая.— С. 76—78; Харитонов А. Очерк демонологии крестьян Шенкурского уезда//Отеч. записки.— 1848.— № 4.— С. 133—153.

[10] Об этом подробнее см.: Владимирцев В. П., Орнатская Т. И. Сибирская записная тетрадь Достоевского//Достоевский Ф. М. Моя тетрадка каторжная.— Красноярск: Красноярское кн. изд-во, 1985.— С. 48, 73.

240), «Из-под девятой сваи, где Антипка беспятый живет» (4, 241), «Копишь, копишь да черта купишь» (4, 242), вместе с тем — гротескный комизм чертовщины, осмеянной в игривом народном балагурстве: «Ты мне черта в чемодане не строй!» (4, 238).

Совершенно другие — публицистические, философские — интересы руководили Достоевским при анализе сообщенного ему «старцем» факта из текущего народного быта — легендарной христианизированной былички о «дерзостном» стрелянии в причастие (очерк «Влас» в «Дневнике писателя» за 1873 г.): имярек бросил вызов страшным и таинственным силам (быличка); случившееся чудо (быличка) обратило смельчака в кающегося «проклятого» грешника (легенда). Этот «удивительно фантастический рассказ» (21, 35) Достоевский рассматривал как злободневный материал по социальной психологии народных масс своей эпохи (впоследствии он отразился в понятии «карамазовский безудерж»).

В своде быличек, избранных Достоевским для решения поэтических задач, примечательна быличка о разрушительной силе родительского проклятия и проклятых детях [11]. В своих этнопсихологических наблюдениях писатель пришел к выводу, что практика проклятий была типичной особенностью русской семейной жизни (25, 180; 26, 101). Рассказы-свидетельства о проклятых детях широко отразились в его произведениях. Катерина-Хозяйка отягощена материнским проклятием, и это настоящая драма ее житья-бытья. Клеймо родительского проклятия лежит на Катерине Ивановне в «Преступлении и наказании», и, по художественно-этнографической логике романа, это является роковой предпосылкой ее бед и горестей: как и предопределено поверьем, она не может быть счастлива.

В «Униженных и оскорбленных» Достоевский сделал быличку о проклятых детях основой всей сюжетной интриги. Бремя проклятия, которое Ихменев по праву отцовства наложил на ослушавшуюся дочь Наташу, мучает всю семью до тех пор, пока не снимается к общему благополучию. Быть проклятой и непрощенной означает быть несчастной, наказанной людским и божьим судом, отверженной, беззащитной перед ударами судьбы. Сюжетному мотиву, который основан на бытовом праве и практической философии массовых быличек о проклятиях [12],

[11] См.: П. И. Сила родительского проклятия по народным рассказам Купянского уезда Харьковской губ.//Этнографическое обозрение.— 1889.— Кн. 3.— С. 41—50. Ср.: «...слово проклятия или злого пожелания влечет за собой гибель, болезни и разные беды» (Афанасьев А. Указ. соч.— Т. 1.— М., 1865.— С. 427).

[12] «...вместе со страшными последствиями для проклинаемых, проклятия ложатся тяжелым грехом и на душу родителей, прибегнувших в гневе или в раздражении к этому страшному преступлению против своих детей» (П. И. Указ. соч.— С. 42).

Достоевский дал тончайшую психологическую интерпретацию. Русский вариант проклятия сравнивается в «Униженных и оскорбленных» с иноземным. Ихменев великодушно прощает проклятую дочь и тем спасает семью от гибели. Смит упорствует в своих анафемах, и тайная сила его проклятия обрекает семью на вымороченность. Быличка выступает в данном случае формальной фабулой целого романа.

Известно, что Достоевский был предельно чуток к каждому слову художественного контекста. Он потому и вводил курсивные подчеркивания, чтобы исчерпать все выразительные возможности слова [13]. Ему, как писателю, обычного семантического поля в словах всегда было, кажется, недостаточно. Вот почему Достоевский просто не мог обойти художнически былички о «неосторожных» словах, навлекающих на человека беду и погибель. Такова, несомненно, поэтическая функция чертыханий в его произведениях. Здесь кажущиеся случайности подчинены определенному порядку, системе. Классический пример — романы «Преступление и наказание» и «Бесы». Раскольников-убийца и его друг и защитник Разумихин чертыхаются больше, чем все остальные герои, вместе взятые (как сказано в записных книжках Достоевского, правда, по другому поводу: «причитывать к каждому слову черта» — 21, 316). Раскольникову принадлежит и честь первой реплики-чертыхания в романе. Разумихин несколько раз будто нечаянно называет своего приятеля чертом (6, 190, 339). «Нечистое» дело вопиет о себе в «нечистых» словах. Иногда Раскольников даже пытается с помощью подразумеваемой им былички снять с себя ответственность за злодеяние: «...я ведь и сам знаю, что меня черт тащил»; «черт-то меня тогда потащил»; «А старушонку эту черт убил, а не я...» (6, 321, 322). «Неосторожные» слова-чертыхания выявляют сущность художественных фактов, обнажают смуту в душе Раскольникова, намекают на традиционное в поэтике Достоевского «двойничество» (черт как двойник Роди).

В романе «Бесы» (быличка ассоциирована в заглавии) словечки-чертыхания изливаются из уст *«наших»* безудержным потоком, и это как нельзя точнее соответствует бытовому духовному климату в городе «нечистых». «Неосторожные» слова-поминания чертей — яркий атрибут речевого поведения Петруши Верховенского. Петр Степанович «неосторожно» называет (проговариваясь) сам себя «чертом» (10, 274), а «должность» свою — «чертовой» (10, 478). Он, единственный из героев Достоевского, думает (мыслит) «чертями» (10, 469, 474, 475), и этот психологический слепок с быличек о «нечисти» воистину страшен. С тревогой и каламбурной насмешкой подытоживает свои

---

[13] Захаров В. Н. Слово и курсив в «Преступлении и наказании»//Русская речь.— 1979.— № 4.— С. 21—27.

впечатления от шабаша чертовщины Лебядкин: «Черт знает что затевают эти черти» (10, 214).

Лебядкинский каламбур предвосхищает настоящую эскападу каламбурности в «Дневнике писателя за 1876 год», в главе «Спиритизм. Нечто о чертях. Чрезвычайная хитрость чертей, если только это черти». Быличка, с ее подвижными художественными формами, функционирует здесь (как, впрочем, и в «Бобке», «Тритоне») в сниженно-пародийном плане — как шутливый и озорной балаган «нечистой силы», как осмеиваемый анахронический пережиток эпохи (22, 32—37).

Эстетика былички позволяет поставить вопрос о вероятных источниках знаменитого «вдруг» у Достоевского (5012 случаев, по подсчетам Ю. Ф. Карякина). Писатель обновил смысл этого наречия, вернул «вдругу» первоосновное значение таинственной внезапности, катастрофического момента в цепи событий. Можно предполагать, что феномен «вдруг» в поэтике Достоевского генетически связан с художественными принципами рассказывания и композиционного членения былички. Авторитетный современный знаток былички пишет: «Мотив встречи (с «нечистью».— *В. В.*) — основной в быличке, и он определяет кульминационный момент всей истории. <...> Хороший рассказчик, знающий толк в быличках, обязательно постарается убедить слушателей, что все совершенно достоверно. Для этого он припомнит «свидетелей», может назвать дату, место действия, обратиться к кому-нибудь из присутствующих, чтобы тот подтвердил какую-то деталь. Когда «подготовка» завершится, наступает некоторая затянутость, голос понижается — всем понятно, что вот-вот произойдет что-то поражающее чувство и сознание. И вдруг — встреча!

Наречие «вдруг» — довольно постоянное в быличках — знаменует границу между обычным и сверхъестественным. Само же сверхъестественное длится какое-то время, иногда оно мгновенно, но заканчивается тоже неожиданно и моментально. Часто вводится оборот «вдруг все пропало» или синонимичный ему. И вслед за этим исполнитель старается усугубить ощущение необычайности. Он как бы подводит итог, в котором удивляется, высказывает свое возбуждение, подчеркивает как бы собственную растерянность перед невозможностью отыскать объективные причины происшествия. Этот момент тоже обязательно присутствует в быличках...»[14].

Очевидна поэтико-«техническая» близость между явлениями «вдруг» у Достоевского и в быличках. Связи здесь, думается, не только типологические. В упоминавшейся быличке-легенде о стрельбе по причастию Достоевский привычно отделяет наре-

---

[14] Зиновьев В. П. Жанровые особенности быличек.— Иркутск, 1975.— С. 30.

чием «вдруг» реальное от фантастического (21, 34). Лиза Хохлакова, рассказывая Алеше Карамазову свою быличку-сновидение о встречах с чертями, пятикратно пользуется наречием «вдруг» по всем правилам исполнения быличек. В свою очередь, Алеша отвечает тем же: «вдруг сказал», что и с ним бывало такое (15, 23). Естественное поэтическое воспроизведение традиционного фольклорного словоупотребления говорит о том, что Достоевский вполне владел этим искусством. Влияние былички на сферу наречия «вдруг» в художественном мире писателя представляется более чем вероятным.

Творчество Достоевского замечательно по набору и использованию быличек (поверий) и по тому культурно-бытовому и психологическому материалу, который с ними взаимосвязан. Дальнейшее изучение этих источников может пролить новый свет на природу и особенности его поэтики.

В. Н. ЗАХАРОВ

МОТИВ СВОБОДЫ В СЮЖЕТЕ «ЗАПИСОК ИЗ ПОДПОЛЬЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Считается, что «логическая концепция «Записок», в сущности, есть не что иное, как доказательство от противного»[1]. Правда, что доказывает отрицая подпольный парадоксалист, в многочисленных интерпретациях повести остается неразъясненным. Определенно известно лишь то, что отрицает герой, а отрицает он почти все — за исключением одного: со свойственной ему изощренностью он отстаивает свободу воли. Это то, что он последовательно, вплоть до argumentum ad absurdum, утверждает, защищая человека, его природную и духовную особость (суверенность),— защищает «иметь право пожелать себе даже и глупейшего и не быть связанным обязанностью желать себе одного только умного. Ведь это глупейшее, ведь это свой каприз, и в самом деле, господа, может быть всего выгоднее для нашего брата из всего, что есть на земле, особенно в иных случаях. А в частности, может быть выгоднее всех выгод даже в том случае, если приносит нам явный вред и противоречит самым здравым заключениям нашего рассудка о выгодах,— потому что во всяком случае сохраняет нам самое главное и самое дорогое, то есть нашу личность и нашу индивидуальность»[2]. Свобода воли лежит в основе иррационального и рационального бунта подпольного парадоксалиста против законов природы и исторической необходимости — и нет ничего более разрушительного в человеческой истории, чем любое попрание этого чувства, даже из самых благих побуждений. Убедительнее, чем парадоксалист, это никто не доказывал.

Свобода воли определяет и своеобразную речевую стихию «записок», в которых слово теряет свою точность, слово отрицает слово, сказанное обесценивается; Слово, которое в Евангелии от Иоанна дало начало миру, превращается в слова, а слова становятся ложью. Гамлетовскому «Слова, слова, сло-

---

[1] Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей.— М., 1972.— С. 110.

[2] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т.— Л., 1973.— Т. 5.— С. 115.

ва» подпольный парадоксалист находит свой эквивалент: «Ложь, ложь и ложь»[3]. Слово зачастую значит не то, что говорит герой, а то, что он таит.

Категория свободы — ключевая в философском бунте подпольного парадоксалиста. Лучше и точнее значение этой категории понял Н. А. Бердяев, который явно «перевел» многословные парадоксы героя на язык позитивных философских аксиом: «...в гениальной диалектике идей «Записок из подполья» Достоевский делает целый ряд открытий о человеческой природе. Человеческая природа полярна, антиномична и иррациональна. У человека есть неискоренимая потребность в иррациональном, в безумной свободе, в страдании. Человек не стремится непременно к выгоде. В своеволии своем человек сплошь и рядом предпочитает страдания. Он не мирится с рациональным устроением жизни. Свобода выше благополучия»[4]. И т. д. Проникновение Бердяевым в проблематику Достоевского отнюдь не означает бесспорности его суждений. Примечательно, что Бердяев поставил свободу «в самый центр миросозерцания Достоевского»[5], но с тем же успехом на этом месте могли оказаться и совесть, и истина, и человек, и народ, и Россия, и Бог, и Христос. Характерна диалектика, по которой свобода добра обусловлена свободой зла: «Свобода имеет свою самобытную природу, свобода есть свобода, а не добро». Как и зло — добавим мы. Далее: «И всякое смешение и отождествление свободы с самим добром и совершенством есть отрицание свободы, есть признание путей принуждения и насилия. Принудительное добро не есть уже добро, оно перерождается в зло». Верная и глубокая мысль, но далее происходит то, против чего предостерегал до этого Бердяев: свобода смешивается с добром и злом, возникают «кентавры» — «свобода добра» и «свобода зла». Бердяев продолжает: «Свободное же добро, которое есть единственное добро, предполагает свободу зла. В этом трагедия свободы, которую до глубины исследовал и постиг Достоевский. В этом скрыта тайна христианства»[6]. Примечательно, что, логически обусловив свободу добра свободой зла, Бердяев, в отличие от Достоевского, не дал морального осуждения известных формул философского аморализма некоторых героев писателя: «все разрешается», «все позволено» (Свидригайлова и Лужина, но не Раскольникова, который разрешает не «всё», а только *«по совести»;* Смердякова и Федора Павловича, но не Ивана, который позволяет себе не «всё», а лишь то, на что есть «санкция истины» — на меньшее он не согласен). Между тем свобода изначально вне морали, но полная свобода предполагает не

[3] Там же.— С. 121.
[4] Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского.— Прага, 1923.— С. 47.
[5] Там же.— С. 64.
[6] Там же.— С. 67.

свободу зла или свободу добра, а оценку поступков и событий в этических категориях — свобода предполагает ответственность. Свобода без ответственности не есть свобода — без свободы нет ответственности. Безответственность — результат личной и социальной несвободы. Лишь свободный человек в полной мере отвечает за себя и свои поступки.

Определяя христианство как «религию свободы», Бердяев явно выдавал желаемое за действительное, ибо смысл земной судьбы Христа не в свободном выборе, а в мессианстве — поступках без выбора, в страдании и искуплении. Христианство может быть религией свободы, но не свободы вообще, а свободы покаяния и искупления.

Сказанное парадоксалистом и понятое Бердяевым достаточно точно характеризует постановку и разрешение проблемы свободы не только в «Записках из подполья», но и в творчестве Достоевского, хотя и не исчерпывает всей сложности и полноты решения этой проблемы у Достоевского.

«Свобода» — ключевая категория не только «философской», но и «повествовательной» части «Записок». Правда, это ключ не к социально-психологическому состоянию героя («подполье» — результат его личной и социальной несвободы), а к сюжету повести — к «запискам из подполья».

В сюжете повести есть оппозиция понятий «тогда» и «теперь», но они существуют не в хронологической, а повествовательной последовательности: то, что было «тогда», переживается «теперь». Сначала бунт подпольного парадоксалиста («Подполье»), затем его «современные» воспоминания о том, что произошло шестнадцать лет назад («По поводу мокрого снега»). Сопряжение «тогда» и «теперь» вызывает не отрицание одного другим, а развитие нравственного самосознания подпольного парадоксалиста. Осуждая парадоксалиста за «подполье», воинствующий индивидуализм, абсурдное своеволие и иррационализм (в чем мы преуспели, не замечая, впрочем, что все, что говорят критики и читатели, в гораздо более резкой форме высказал о себе сам герой), мы не учитываем, что многое в этом осуждении возникает в результате смешения «жизни» и «литературы», подмены «литературы» — «жизнью».

В «жизни» парадоксалист удручающе несвободен, он — деспотичная марионетка обстоятельств, сознающая свое социальное и моральное ничтожество, причем если социальная ущербность героя компенсировалась в поединке с офицером, в конфликте с бывшими школьными товарищами на вечеринке чувством интеллектуального превосходства, то моральная несостоятельность героя перед Лизой не оставляет ему никаких иллюзий на свой счет. С этой «постыдной» истории с Лизой и начинается тот процесс, который в фабуле повести привел «книжного» героя к литературе — к «запискам». Литературный сюжет

«записок» достаточно определенно обозначен в повести: литература начинает менять героя, она превращается в своеобразное «исправительное наказание». Философский антитрактат парадоксалиста («Подполье») переходит в исповедь («исповедь веры» становится «исповедью жизни»), исповедь в анализе эпизода с Лизой перерастает в «записках» в покаяние, почти христианский акт, но только почти. Покаяние подпольного парадоксалиста — это покаяние не ставшего свободным человека, который так и остался подпольным, его покаяние осталось словами, имело все предпосылки оказаться ложью. Заявив о том, что он «кончил» и не желает «больше писать „из Подполья"», он так и не остановился — продолжил. Трагедия этого начавшегося, но не завершенного восстановления человека в подпольном парадоксалисте заключается еще и в том, что его покаяние осталось без искупления, совесть без очищения. Слово не стало делом — осталось словами. Подпольному парадоксалисту вполне доступно сознание идеала — при полном понимании невозможности достичь его в современном обществе. Его самосознанию доступно глубокое понимание свободы, той нравственной ответственности, которую она налагает на человека, но литература осталась литературой, превратившись в «исправительное наказание»: бунт разрешился исповедью, исповедь — покаянием, покаяние же осталось без искупления, если не считать попыткой искупления сами «записки». Искупление — это тот порог, на котором запнулся подпольный парадоксалист.

В сугубо литературном сюжете «записок» Достоевский создал во многом универсальную модель разрешения проблемы свободы — всегда современной и актуальной проблемы духовного существования человека.

Е. З. ТАРЛАНОВ

СТИХОТВОРЕНИЕ К. М. ФОФАНОВА «ЗВЕЗДЫ ЯСНЫЕ, ЗВЕЗДЫ ПРЕКРАСНЫЕ...»: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

С момента выхода первого сборника К. М. Фофанова[1] стихотворение «Звезды ясные, звезды прекрасные...» пользовалось особой популярностью[2] и стало своего рода визитной карточкой поэта. Музыкальность и напевность этой лирической миниатюры не однажды привлекали к себе внимание композиторов, а у такого строгого ценителя поэзии, как В. Я. Брюсов, эти строки заслужили эпитет «бессмертных»[3].

Известна саркастическая оценка фофановского стихотворения народнической критикой[4], пропагандировавшей традиции гражданской поэзии. Вместе с тем даже такие суровые судьи не могли не признавать, что в нем «свежая струйка неподдельной поэзии так и бьет из каждого стиха»[5]. Памфлетный задор рецензии Н. Михайловского привел впоследствии к тому, что с его легкой руки во мнении русской критики, а вместе с нею и публики К. М. Фофанов предстал «поэтом без всякого мировоззрения», чуждым какой бы то ни было глубины обобщения.

Между тем эти стихи не случайно были предпосланы автором всей книге и набраны на фронтисписе особым шрифтом. «Звезды ясные...» — стихотворение не о природе, как кажется на первый взгляд, а о сущности и содержании творчества в понимании К. Фофанова.

В нем выражена эстетическая программа автора, его творческое *credo*. Приведем его полностью:

---

[1] Фофанов Константин. Стихотворения.— СПб., 1887.— С. 2.

[2] См., например, воспоминания М. О. Меньшикова//Новое время.— 1911.— 19 мая.

[3] Брюсов В. Я. Избр. соч.— Т. 2.— М., 1955.— С. 227.

[4] «Сверху небо, снизу земля, а в середине г. Фофанов песни поет, в качестве передаточной инстанции между звездами и цветами, а больше-то ничего нет»: Н. М. (Михайловский.— *Е. Т.*) Дневник читателя. Заметки о поэзии и поэтах//Северный вестник.— 1888.— № 3, отд. II.— С. 151.

[5] Мельшин Л. (П. Ф. Гриневич). Очерки русской поэзии.— СПб., 1904.— С. 307.

Звёзды ясные, звёзды прекрасные
Нашептали цветам сказки чудные,
Лепестки улыбнулись атласные,
Задрожали листы изумрудные.

И цветы, опьяненные росами,
Рассказали ветрам сказки нежные —
И распели их ветры мятежные
Над землей, над волной, над утесами.

И земля, под весенними ласками
Наряжаяся тканью зеленою,
Переполнила звездными сказками
Мою душу, безумно влюбленную.

И теперь, в эти дни многотрудные,
В эти темные ночи ненастные,
Отдаю я вам, звезды прекрасные,
Ваши сказки, задумчиво чудные.

Прежде всего, лирический сюжет стихотворения построен как цепь событий. В композиционном отношении I строфа представляет собой завязку («Звезды... нашептали цветам сказки чудные...»). II строфа — динамическое развитие событий («цветы... рассказали ветрам сказки нежные» — ветры «распели» их «над землей, над волной, над утесами»). III строфа — это момент кульминации в сюжете: земля «переполнила звездными сказками... душу, безумно влюбленную». Эту цепь замыкает в кольцо лирический субъект — поэт, который «в эти дни многотрудные» отдает звездам их «сказки, задумчиво чудные» (IV строфа, развязка).

Источником поэзии здесь названы звезды как извечный символ прекрасного и вместе с тем как реалии окружающего мира, бесконечно раздвинутого в пространстве — по вертикали (звезды — земля) и по горизонтали («И распели их ветры мятежные Над землей, над волной, над утесами»). «Звездные сказки», пересказанные «цветами», «ветрами» и «землей», переполняют «душу» поэта, то есть красота начинается в природе, необъятный мир прекрасного извне входит в его творческое сознание. Стихотворение по своим содержательным линиям напоминает опрокинутую пирамиду, и вместе с тем «переполненная», «безумно влюбленная» душа поэта замыкает этот своеобразный круговорот прекрасного в природе, подчеркивая не только его единство, но и некую имманентность, внутреннюю завершенность эстетически значимого мироздания «an und für sich» («в себе и для себя»).

Художественный мир стихотворения широкомасштабен и всеобъемлющ. Однако это не абстрактная космогония: «звездные сказки» реализуются во вполне конкретных, чувственных образах, существующих во времени — будь то порывы ветра, «улыбнувшиеся» цветы, едва одетая в первую зелень земля или поэтическая настроенность человеческой души. Именно искусство

призвано увековечить эти преходящие и даже мимолетные, но по своей сути извечные формы жизни.

Таким образом, сюжет и композиция, сам «перечень» объектов напряженного внимания К. Фофанова передает его мысль об образном воспроизведении материального мира как главном содержании его поэзии.

Композиция стихотворения построена по принципу аналогии. Это подчеркнуто синтаксической симметрией — цепочкой однотипных присоединительных конструкций с анафорическим «и», а также единством временного плана (прошедшее законченное), объективной модальности и повествовательно-эпической интонации первых трех строф. При этом, несмотря на некоторый синтаксический параллелизм двусоставных предложений, полного тождества в характере их распространения второстепенными членами между ними нет: такое синтаксическое построение позволяет передать при изображении цепи событий нарастание динамического напряжения вплоть до его кульминации в 11—12 стихах: «Переполнила звездными сказками Мою душу, безумно влюбленную».

Финальное звено лирического сюжета — главное его событие и вместе с тем развязка, замыкающая кольцо, хотя и присоединяется анафорическим «и», резко изменяется по своему модальному плану. Это лирическое обращение к звездам, которое активизирует интимное начало. Изменение объективной модальности в субъективную сопровождается сменой временного плана: вслед за прошедшим завершенным возникает настоящее актуальное — «Отдаю я вам, звезды прекрасные, Ваши сказки, задумчиво чудные». Вместе с этим появляются два новых мотива: 1) мотив дисгармонии мира в момент творчества («И теперь, в эти дни многотрудные, В эти темные ночи ненастные»), 2) некий мотив обещания, смысловой незавершенности стихотворения, предпосланного разделу лирики.

В словоупотреблении К. Фофанова представляется особенно важным выделить на фоне традиционной поэтической лексики его индивидуальные поэтические находки, удовлетворяющие чувство «ожидания новизны» как одно из решающих для восприятия лирики[6]. Основу фофановского словаря составляют традиционные поэтизмы — слова и словосочетания, выработанные элегической школой: звезды, цветы, сказки, лепестки, листы, росы, ветры, земля (как мир земной), волна, утес, ласки, душа, ночи, дни; шептать, дрожать; безумно влюбленный, нежные, чудные, мятежные, весенние; ночи ненастные, звезды прекрасные, звезды ясные, ночи темные, листы задрожали, опьяненные росами, переполнить душу. В традиционном плане, по

[6] Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи (Семантические этюды)//Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя.— Л., 1974.— С. 67.

принципу антропоморфизма, метафоризуются глагольные формы: лепестки улыбнулись; звезды нашептали; цветы, опьяненные росами, рассказали; земля, наряжаяся тканью зеленою..., переполнила душу. При этом в большинстве случаев освежение метафоры достигается развертыванием метафорического контекста с характерным семантическим согласованием переносных словоупотреблений. Так, кульминационная III строфа представляет собою единую усложненную метафору:

И земля, под весенними ласками
Наряжаяся тканью зеленою,
Переполнила звездными сказками
Мою душу, безумно влюбленную.

И все же тайна художественного воздействия этого стихотворения более всего кроется в особой роли эпитетов, общее число которых даже превышает количество стихов. Их особая значимость подчеркнута завершающим положением эпитета в стихе (в 12 случаях из 16) и постоянной дактилической рифмой.

Среди художественных определений есть традиционно-поэтические клише типа «звезды ясные», «звезды прекрасные», «темные ночи ненастные», которые не характеризуют и не выделяют предмет изображения, но выполняют эмоционально-оценочную функцию, называя типический, идеальный признак[7]. По такому же принципу украшающего эпитета строятся индивидуально-фофановские поэтические формулы «лепестки атласные», «листы изумрудные», «ветры мятежные», «весенние ласки», «душа, безумно влюбленная».

Вариативность украшающих эпитетов особо выделяет сквозной лирический образ сказок, повторяющийся в каждой из четырех строф: «сказки чудные», «сказки нежные», «звездные сказки», «сказки задумчиво чудные». Последняя поэтическая формула, где эпитет осложнен метафорой, вынесена в самый конец стихотворения как его смысловой и эмоциональный pointe.

В целом же постоянный семантический акцент на украшающих эпитетах строго подчинен идейно-художественному замыслу всего стихотворения — дать почувствовать эстетическую значимость идеального мира поэта. В стилистической системе художественного целого несколько особняком стоит поэтическая формула «в эти дни многотрудные», в которой определение играет характерологическую роль, особым образом уточняя и выделяя определяемое слово. Впечатление такое, что автор выходит за пределы условно-поэтического языка, что повседневная жизнь с ее реальными чертами вносит вполне реалистические краски,

---

[7] Жирмунский В. М. К вопросу об эпитете//Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика.— Л.: Наука, 1977.— С. 361.

напрямую связанные с окружающим миром. В контексте стихотворения эта формула спаяна с традиционным фразеологическим клише «в эти темные ночи ненастные», создавая единый поэтический образ дисгармонии мира и тем самым вводя мотив, очень характерный для К. Фофанова,— противостояние красивой сказки заурядной действительности.

Для воплощения общего идейно-эстетического замысла К. Фофанова существенное значение имела также ритмомелодическая и эвфоническая организация текста, гармонично сочетающаяся с его содержательной стороной. Пластически зримые и эмоциональные образы природы, данные в движении, соответствуют смысловым и эмоциональным волнам, передаваемым трехстопным анапестом с дактилической рифмой. Некоторая монотонность трехсложника[8], его романсовая напевность в сочетании с выразительной звукописью (при этом здесь надо подчеркнуть экспрессию длинных созвучий в клаузулах) передает своеобразное «дыхание музыки» в этом стихотворении. Особенность строфической композиции — урегулированное чередование перекрестной и охватной рифмовки — дает возможность несколько варьировать мелодический рисунок и порядок созвучий. Удивительно точно выделяют внеметрические ударения семантически акцентированные слова в тексте стихотворения, входящие в его содержательную структуру: *звезды* (начало 1 стиха), *сказки* (середина 2 стиха), *ваши* сказки (начало 16 стиха).

Для фоники стихотворения, насыщенного лексическими повторами и внутренними рифмами (см., например, 1 стих, 8 стих), очень характерны аллитерации свистящих, шипящих и сонорных, а также акцентологические вокалические решетки с ассонансами. (См. в I строфе характерную аллитерационную звукопись, рисующую музыкальный образ «звездных сказок»: *зв — зд — сн — зв — зд — сн/ш — цв — сн — ч/м — с — л — с — л — сн/з — др — ж — л — л — л — с — з — р.*). Во II строфе ассонансы ударных гласных *é—é—é/ó—ó—ó* создают звуковой образ «поющих ветров»:

И распéли их вéтры мятéжные
Над землéй, над волнóй, над утёсами.

Гармоническое слияние стилистических, синтаксических и эвфонических средств особенно ярко проявляется в ключевых поэтических формулах — «нервных узлах» стихотворения. (См. начальный стих «Звезды ясные, звезды прекрасные», кульминационный 12 стих — «Мою душу, безумно влюбленную» с семикратным ассонансом *«у»* и аллитерацией сонорных *м — й — мн — вл — бл — н — й* и, конечно, последний, завершающий стих

[8] Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика.— М.: Наука, 1974.— С. 66.

«Ваши сказки задумчиво чудные» с островыразительной заключительной фоникой по принципу хиазма *ск — ск — д — у — ч — ч — у — д.*)

Итак, представляя собой художественно завершенное гармоническое целое, стихотворение К. Фофанова «Звезды ясные, звезды прекрасные...» заключало в себе комплекс исходных идей, которые можно сформулировать так: 1) динамическое единство мира природы в его извечном стремлении к красоте и гармонии; 2) прекрасные образы материального мира как основное содержание поэзии; 3) «безумная влюбленность» как перманентное состояние души художника-творца; 4) дисгармоничность повседневной действительности и противостояние «сказок чудных» ее заурядности.

Л. И. МАЛЬЧУКОВ

НОВЕЛЛА — РОМАН — НОВЕЛЛА
(Итальянская тема в творчестве братьев Манн 1890—1900-х гг.)

«...пред мощной властью красоты»
(А. С. Пушкин)

1

Поиски истоков художественного метода Генриха и Томаса Маннов уводят в Италию. Прежде всего — биографически. Маршруты их осознанно-кочевой жизни многократно пересекаются и особенно значимо — за пределами их отечества, «Второго рейха»[1].

В ранней прозе братьев Манн часто возвращаются мотивы и темы, восходящие к их совместному пребыванию в Италии на исходе XIX века. Старший брат шел в это время впереди младшего: он первый стал публиковаться, выпустил роман, первым «выпорхнул из родного гнезда». Он направлял и интересы в круге чтения Томаса, открыв ему и Ницше, и новейших французских авторов. К моменту встречи в Риме летом 1895 года Генрих в глазах младшего брата несомненно обладал авторитетом профессионального литератора, к тому же привлекшего его к сотрудничеству в неоконсервативном, «народническом» журнале «XX век» (Генрих редактировал его в 1895—1896 гг.).

Но в неменьшей степени вызывал интерес со стороны Томаса **стиль жизни** брата — космополита, денди, «человека двух рас» и двух отечеств, одинокого скитальца, подчинившего все свое существование высшим творческим задачам. То, как строил **жизнь художника** Генрих, как творил биографию, имело для младшего брата глубокий смысл духовного прецедента — «моделирования личности» (Л. Я. Гинзбург).

---

[1] На значение этой проблемы в художественной идеологии братьев Манн указано в современной науке: «В творчестве Томаса Манна итальянская тема занимает совершенно особое место» (Русакова А. В. Итальянский эпизод в романе Т. Манна «Доктор Фаустус»//Проблемы международных связей.— Л., 1962.— С. 163). См. также: Ritter-Santini L. L'italiano Heinrich Mann.— Bologna, 1965; Jonas Ilsedore B. Thomas Mann und Italien.— Heidelberg, 1969.

Общей для Генриха и Томаса Маннов во время самого продолжительного их пребывания в Италии (октябрь 1896 — апрель 1898 г.) была и заметная приверженность к жанру новеллы. Увлечение это у Генриха давнее. Еще в ноябре 1894 года он пишет Л. Эверсу: «Я между тем сочиняю одну новеллу за другой. Это — своего рода чистый спорт»[2]. Осознание себя художником, «взрыв таланта» в Риме в 1897 году он как раз связывает с искусством новеллы. Томас Манн также, невзирая на успех «Будденброков», продолжает считать себя новеллистом «вплоть до 1914 года»[3] и именно в таком качестве дал свой автопортрет в этюде «У пророка» (1904).

Понимание жанра новеллы у братьев Манн было не во всем сходным, несмотря на существование общих предметов восхищения (Мопассан, Мериме, Стендаль). Сказывалась, в конечном счете, «школа», пройденная авторами, индивидуальные литературные пристрастия. Их вкусы соприкасались в раннем увлечении романтической прозой (Гейне, Эйхендорф, Гофман). Но основные черты поэтики жанра формировались у них все же по разным образцам. Генрих с его ориентацией на романскую традицию тяготел к классической новелле (от Боккаччо до Стендаля и Мопассана). Между тем младший брат усердно усваивал прежде всего уроки немецкой прозы последних десятилетий XIX века (Т. Шторм, Ф. Ройтер, Т. Фонтане), совмещая их с пристальным интересом к русским авторам (прежде всего надо назвать «мечтателя» Тургенева, о котором не устает делиться своими восторгами Томас Манн в письмах к Граутоффу). Потому так бросаются в глаза с ростом художественного мастерства отличия ранних новелл братьев Манн. Их жанровые характеристики, действительно, далеко отстоят друг от друга: Генрих идет от действия, от «неслыханного происшествия» с резко очерченными характерами. Томас все последовательней и органичней осваивает полифонию внутренне конфликтной, словно бессобытийной исповеди; Генрих живописует, Томас — музицирует (вскоре после дебюта в обиход войдет противопоставление Генриха и Томаса как живописца и графика, в ином ключе — как сатирика и ироника)[4]. В новеллах старшего брата критики рано уловили, наряду с традиционными чертами поэтики, важное присутствие драматического элемента (отчетливость характеров, роль диалога и динамичного действия). И его движение к драматической форме воспринималось как естественное (в 1910-е годы он создает цикл пьес). Между тем Томас Манн

---

[2] Mann H. Briefe an Ludwig Ewers 1889—1913.— Berlin und Weimar, 1980.— S. 376.

[3] Kaufmann H. Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger.— Berlin und Weimar, 1969.— S. 96—97.

[4] См.: Mendelssohn P. de. Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. 1. Teil.— Frankfurt/M., 1975.— S. 306—307.

даже свой единственный драматический опыт («Фьоренца») не смог целиком вывести за пределы эпического повествования, создав малосценичную «драму для чтения».

Это различие манер было осознанной творческой позицией братьев, которую они неоднократно обсуждали между собой и уточняли. Томас Манн напишет брату (по поводу недавно вышедшей его «Фульвии», 1904): «Ты сегодня единственный, кто еще может сочинять (erzählen) истории, приключения, настоящие новеллы, кому еще „что-то западает в голову"»[5]. При этом он отмечает «благородство, классическую (romanische) сжатость стиля», а также „захватывающий «темп»", «знаменитый шик-блеск» (Schmiss) «виртуозного и восхитительно-точного слова»[6].

Но есть в их отношении к жанру новеллы одна весьма существенная общая черта. Для братьев Манн этот жанр определялся не только художественными задачами, но и внеэстетическими целями. В немецкой словесности с появлением в 80-е годы натурализма утверждается понимание литературы как «эксперимента». В духе натуралистических манифестов, опиравшихся на опыт Золя и его школы, на авторитет естественно-научного знания, молодые художники осваивали реальность в плане опытного изучения взаимодействия среды и человека. В письме к Л. Эверсу Г. Манн даже наделяет литературный персонаж функцией «подопытного кролика»[7]. Ему же он пишет о постановке эксперимента по «самонаблюдению» — с «внешне-безучастным интересом» к самому себе[8]. Но это — лишь преходящие моменты, и для Генриха в особенности, в понимании поэтики жанра. Более важным было расширение понятия «эксперимент», его переосмысление: в поле зрения художника оказывалась его собственная жизнь, не в привычном соотношении «поэзии и правды», пережитого и воплощенного, но под знаком сознательно вызванных ситуаций.

Это стремление «сомкнуть» жизнь и искусство по законам духовного творчества — «экзистенциальное обеспечение» проблем художества вводит братьев Манн в культурный контекст целой эпохи, ставит их в один ряд с другими писателями конца XIX — начала XX века (опыты подобного рода знакомы и раннему Рильке, и Ф. Ведекинду, и Гофмансталю, и Ст. Георге с его «сакрально-жреческой» позой). Жанр новеллы был для братьев Манн опытным полем жизненно-творческих экспериментов.

---

[5] Thomas Mann—Heinrich Mann. Briefwechsel 1900—1949.— Berlin und Weimar, 1969.— S. 32.
[6] Ibidem.— S. 67.
[7] Mann H. Op. cit.— S. 379.
[8] Ibidem.— S. 341.

Жанр новеллы в экспериментальном ключе оказался самой свободной и наиболее адекватной формой для воплощения экзистенциально-художественных задач. Этот жанр таил в себе возможности широкой демонстрации творческих решений, давал «опытные образцы» осмысления различных сторон действительности, вплоть до внедрения в «пограничные области» бытия и искусства с помощью интуиции и фантазии — на свой страх и риск. Наконец, в новеллах братьев Манн, слагавшихся в циклы книжных публикаций и вступавших в диалог-спор, отчетливо проступал их экспериментальный характер в утверждении предварительного, неполного, как бы прикидочного смысла затронутой темы, в проблематичности решений в каждой отдельной вещи. «Писать новеллистически,— скажет Томас Манн, оглядываясь на свой опыт в 1917 году,— значит писать «экспериментально» и без претензии на истину в последней инстанции» (ohne letzte Verbindlichkeit)[9].

Каждый из братьев по-своему работал в «зоне риска» (известны слова Т. Манна об экспериментировании декадансом), когда в немецкой культуре 90-х годов определилась ситуация кризиса. В этом ключе следует понимать черты «самодостаточной эстетики» в творчестве писателей, увлечение братьев Манн Флобером, истовым поборником Красоты, и «итальянским немцем» графом Платеном, чьи отрешенно-горькие и «суверенные» строки о художнике — творце мира Томас Манн планировал как предполагаемый эпиграф к «Будденброкам».

Творческое становление братьев Манн, несмотря на звучащие в их прозе мотивы разочарования, «познавательной брезгливости», усталости, разлада с собой, проходило интенсивно и весьма последовательно, особенно после совместного участия в журнале «XX век» (1895—1896 гг.), о котором они по взаимной молчаливой договоренности никогда не упоминали, чем предоставили филологам возможность довольно поздно (в 1961 году) обнаружить немаловажную страницу их духовной биографии. Итальянский опыт смыкается с этим эпизодом их становления, высвечивая одну из важнейших проблем творчества братьев Манн — соотношение этики и эстетики. Две ранние новеллы — «Грёза» Генриха Манна и «Платяной шкаф» его брата — вводят в круг названных вопросов и являются одним из первых примеров «диалога-спора» двух нерасторжимо связанных друг с другом художников.

2

В разгар работы над «Будденброками» Томас Манн вдруг отвлекается и пишет (с 23 по 29 ноября 1898 г.) новеллу «Платяной шкаф». Полгода назад, весною, вышел первый сборник

[9] Mann Th. Betrachtungen eines Unpolitischen.— Berlin, 1918.— S. 530.

молодого автора «Маленький господин Фридеман», полгода прошло, как он вернулся из Италии в Германию. Но в новелле сразу же указан «обратный маршрут»: поезд, на котором едет герой новеллы, следует на юг (Берлин — Рим) с конечной целью путешествия — Флоренция. Новелла Т. Манна, «полная загадок история», резко выпадает по своей «сновидческой атмосфере» из общего контекста его ранней прозы, особенно если учесть, что в это время автор работал над своим «натуралистическим» романом. Присутствие тайной творческой задачи не сразу было осознано в критике. Но ныне всем ясно, что «Платяной шкаф» является ответом Генриху Манну, точнее, «репликой» на новеллу старшего брата, написанную несколько ранее, но опубликованную повторно в сборнике 1897 года.

Перекличка мотивов («странных» переживаний героев на грани яви и сновидения, встречи с женщиной, словно бы порожденной фантазией, наконец, явные стилистические заимствования, в том числе и ключевое выражение «Все должно держаться в воздухе») — все это указывает на сознательную ориентацию Т. Манна на творчество брата. Эта новелла носит название «Das Wunderbare» и занимает особое место в ранней прозе Генриха Манна, являясь программным изложением эстетических проблем молодого автора (недаром лишь эту вещь писатель отобрал из множества своих опытов на первом этапе творчества для собрания сочинений 1917 года).

Название новеллы многозначно, и ее «суггестивный» смысл можно передать как «грёза», «чаровница», «химера», «волшебство» (в родственном контексте русской прозы — «Навьи чары»).

Новелла Г. Манна «Грёза» — одна из первых попыток художественного освоения писателем итальянского опыта. Раннего Генриха Манна современная критика, не баловавшая его вниманием, нередко принимала за того, за кого выдавал себя автор. В ходу была «игровая эссеистика», артистично-виртуозная, прибегавшая к особому языку — ходовому жаргону определенной культурной среды — к «развязным терминам вольнопрактикующей критики» (А. Блок). Но среди этих суждений встречались и меткие оценки, тем более, что сам Г. Манн охотно использовал в творческих целях языки различных культурных эпох и поэтических школ, пытаясь, как и многие современники, «мыслить стилями»[10]. В одной из рецензий на сборник с новеллой «Грёза» некий Ф. М. Ф. назовет Генриха Манна «прерафаэлитом новеллы»[11].

Эта оценка, хотя и неразвернутая, вводит творчество молодого писателя в контекст художественной культуры конца

---

[10] Hermand J. Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900.— Stuttgart, 1965.— S. 13.

[11] Mann H. Novellen. I. Bd — Berlin und Weimar, 1978.— S. 626.

XIX века. Она точна в двух отношениях. Генрих Манн часто приноравливал стилистику задуманной вещи к программным требованиям предполагаемого органа для публикации. Сознавая особенность поэтики данной новеллы, важную роль в ней чисто живописного элемента с использованием символического языка красок и растений, он отослал ее в художественный журнал «Пан», в 1895 году начавший свою жизнь как рупор международного «модерна». Там и опубликована «Грёза» в третьем номере за 1896 год. Кроме того, она обязана своим возникновением резкой актуализации итальянских впечатлений автора на фоне разочарования жизнью в обеих столицах Германии — Берлине и Мюнхене [12]. Второй аспект вышеприведенной оценки действительно касается ее итальянских аллюзий. В новелле духовные искания героя ведут через Флоренцию, где в одном из храмов он, разочарованный и равнодушный скиталец, проникается чувством сострадания, созерцая лик «прелестноскорбной» мадонны Фра Анджелико [13]. Город старых итальянских мастеров — не случайная точка отсчета в манновском повествовании. Со второй половины века Флоренция, место паломничества многих поколений европейцев, становится своего рода столицей международного «модерна» благодаря активному распространению учения прерафаэлитов [14]. Глава этой школы Данте Габриель Россетти еще в 1847 году воспроизвел в своей новелле «Рука и душа» характерный и общеобязательный процесс «внутреннего озарения» перед творениями старых мастеров и дал формулу этого «эстетического мистицизма» — «Рука написала душу» [15].

Через Флоренцию пролегал путь многих художников рубежа веков. Несметные сокровища искусств в музеях и дворцах, живописные тосканские окрестности, сам общий вид города, его камни, которые таили в себе, по словам А. Блока, «древний намек на что-то, давнее воспоминание, какой-то манящий обман» [16], город, где «медь торжественной латыни поет на плитах как труба», где незримо реет «тень Данта с профилем орлиным» [17], вся эта жизненная среда воспринималась как нечто цельное, сформированное по законам красоты, как рукотворное произведение художника. Анатоль Франс в своем флорентий-

---

[12] Mann H. Briefe an Ludwig Ewers.— S. 372.

[13] Mann H. Novellen. I. Bd — S. 208. В дальнейшем цитирую по этому изданию с указанием латинской цифрой — тома, арабской — страницы.

[14] Примечательный факт: отцы церкви и в XV веке говорили о «модерном» искусстве Флоренции.— Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения.— М., 1980.— С. 328.

[15] Цит. по: Искусство и художник в зарубежной новелле.— Л.: Изд-во ЛГУ, 1986.— С. 338.

[16] Блок А. Собр. соч.: В 6-ти т.— Л., 1982.— Т. 5.— С. 26.

[17] Там же.— Т. 2.— С. 118.

ском романе «Красная лилия» (1894 г., изначально задуманное название — в духе декаданса «Город мертвых») выводит иронично остраненный образ поэтессы мисс Вивиан Белл, англичанки, живущей во Флоренции и пишущей по-французски стихи об Изольде белокурой (!). Ее рассуждения — типичный образчик эстетского мистицизма рубежа веков: «Бог, создавший холмы Флоренции, был художник... Этот пейзаж... прекрасен, как античная медаль и как драгоценная картина. Он — совершенное и гармоничное произведение искусства. Здесь я себя чувствую... наполовину живой, и наполовину мертвой; это очень благородное, очень печальное и сладостное состояние»[18]. Впечатления от встречи с Флоренцией даровали художнику редкостное по наглядности, красоте и пластичности форм переживание **истории как культуры**, предельно обостряли чувство преходящести времени (как артистично, в своем роде, выразится А. Франс — «реяние светлячков» над двухтысячелетней могилой Цецилии)[19], даровали искомый образ мира как эстетически значимой целостности. В этом городе еще жива была и «религия красоты» — неоплатонизм, существовавший как едва ли не официальное вероучение во Флоренции XV века — со времен Лоренцо Медичи и Марсилио Фичино[20]. Этот город был исполнен огромной притягательной силы не только для «эстета» Генриха Манна, прожившего в нем несколько лет, но и для Томаса. Он, как установил Петер Мендельсон в своей тщательно документированной биографии Томаса Манна, впервые посетил Флоренцию не в 1901 году, как принято считать, а еще раньше, покидая Италию 22 апреля 1898 года,— накоротке, быть может, при пересадке на поезд, но с тех пор он «болен» ею[21]. Круг тем, рожденных этим мимолетным свиданием (Савонарола и Лоренцо), приобретал со временем над молодым автором силу какого-то наваждения, прорываясь сквозь теснины «семейной саги»: «С тех пор флорентийский монах, как показывают записные книжки, незримо бродит среди ганзейских купцов, и чем ближе продвигались «Будденброки» к своему завершению, тем отчетливей выходила его фигура на первый план»[22].

Поездка в этот город оставалась для Томаса Манна, по его словам, «мечтой моей души» вплоть до апреля 1901 года. Флоренция, напишет он Паулю Эренбергу (26.05.1900), «пожалуй, наилюбезнейший сердцу город мира». В этом сплетении творческих и человеческих интересов вокруг флорентийского феномена раскрывается связь и идейный спор новелл братьев Манн — «Грёза» и «Платяной шкаф».

---

[18] Франс А. Собр. соч.: В 8-ми т.— М., 1958.— Т. 3.— С. 84.
[19] Там же.— С. 356.
[20] Лосев А. Ф. Указ. соч.— С. 324.
[21] Mendelssohn P. de. Op. cit.— S. 325.
[22] Ibidem.— S. 326.

3

Новелла «Платяной шкаф» — одно из немногих отвлечений Томаса Манна во время работы над первым романом «Будденброки». Если пользоваться расчетами П. Мендельсона о темпах написания романа и некоторыми деталями из «Записной книжки» № 3, то можно предположить, что автор продвинулся в это время (23—29 ноября 1898 г.) к завершению VII части «Будденброков» (переезд Герды и Томаса в новый дом на Фишергрубе — «репрезентабельную обитель» новоиспеченного сенатора).

Томас Манн уже владел материалом во всем объеме, его мастерство обретало то неоднозначное качество, которое он чтит как признак современного вкуса — «изнурительную виртуозность»[23]. Он «музицирует», искусно разрабатывая в контрапунктах, в шифрованных деталях ведущую тему романа — тему упадка. Его слово становится многозначным, «суггестивным», мерцающим потаенными смыслами. «Сенатор Будденброк осуществил свои планы»,— сказано в свойственном автору духе сострадательной иронии (381). И несколько ниже дается толкование истинного смысла происходящего — устами измученного жизненными тяготами Томаса: «Но «сенатор» и «дом» — это все внешнее... внешние, видимые, осязаемые знаки и символы счастья, расцвета появляются тогда, когда на самом деле все уже идет под гору. Для того, чтобы стать зримыми, этим знакам потребно время, как свету вон той звезды,— ведь мы не знаем, может быть, она уже гаснет или совсем угасла в этот миг, когда светит нам всего ярче...» (386—387).

Жизнь процветающей, но клонящейся к упадку семьи выдвигает столь важную для молодого Т. Манна идею «видимости», «иллюзии» (Schein) — расхождение события и смысла, факта и значения, философский аспект которой он очень рано осваивает через Ницше (см. его «Записную книжку» № 1)[24]. Торжественное освящение нового дома — фасад происходящего. Томас Будденброк вспоминает, словно бы не к месту, турецкую поговорку (она «выстрелила» из «Записной книжки» № 3): «Когда дом построен, приходит смерть» (386). В новом доме поселяется не только «томимый сомнениями» бюргер, тщательно играющий свою роль в маске «человека действия», но и «настоящая фея» (383) — Герда с ее музыкой, которую Томас воспринимал как «некую враждебную силу», грозившую «сделать его чужим в собственном доме» (455).

---

[23] Манн Т. Будденброки. История гибели одного семейства.— М., 1985.— С. 560. В дальнейшем цитирую по этому изданию с указанием страницы в тексте.

[24] См.: Lehnert H. Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion.— Stuttgart, 1965.— S. 32.

Томас Манн был уже устремлен творческими помыслами к VIII части романа. По значимости тем и событий она занимает в композиции романа ключевое место (контрапункт). В обрамлении криминальной истории свояка д-ра Вейншенка, знаменующей тяжкий удар общественного мнения по репутации семейства Будденброков, полным аккордом прозвучит сложно интонированная **тема искусства** — музыкальных занятий «последыша рода» Ганно. Часть VIII в первом издании будет иметь выразительное посвящение (среди совсем немногих) — брату Генриху Манну, «человеку и писателю». Удостоверит этот жест младшего брата и словно случайно, но восклицательно выдвинутое одно слово в тексте — «Палестрина!» (444) — и имя композитора, и название «серого городка в предгорьях»[25], в котором совместно провели братья Манн свое первое итальянское лето (июль — сентябрь 1895 г.). П. Мендельсон приводит и запись в гостевой книге палестринского пансиона этой поры — «Thomas Mann, poeta di Monaco», т. е. «поэт из Мюнхена»[26]. Воспоминания о Палестрине оживут в душе Томаса Манна и полвека спустя — во время работы над «Доктором Фаустусом»[27].

Относительно мотивов, побудивших Т. Манна оторваться от неуклонно растущей рукописи романа, строили различные догадки. Тщательное исследование архивных материалов, как свидетельствует П. Мендельсон, не дает никаких указаний на какую-то предварительную разработку «загадочной истории». Среди одиннадцати замыслов новых вещей в «Записной книжке» № 3 ни один прямо не соотносится с «Платяным шкафом»[28]. Правда, дотошный биограф оставляет без внимания и такой набросок: «Набожный юноша в художественной лавке. Психол. заготовка к Савонароле». П. Мендельсон довольствуется тем, что переносит исполнение этого плана на более поздний срок, когда Т. Манн напишет небольшой рассказ «Gladius Dei» (1902), а затем драму «Фьоренца» (1905). В отношении же новеллы «Платяной шкаф» исследователь утверждает: «Она воз-

---

[25] Jonas Ilsedore B. Op. cit.— S. 18.

[26] Mendelssohn P. de. Op. cit.— S. 207.

[27] И еще одна деталь, подчеркивающая поразительную целостность духовного опыта Т. Манна: первое исполнение 8-летним композитором Ганно собственного сочинения вызывает преувеличенный и все же верный в своей основе восторг Тони: «Как он сыграл, мой мальчик! Как он сыграл, этот ребенок!.. Герда, Том, это будет второй Моцарт, Мейербер...— и, так и не подыскав третьего имени, она ограничилась тем, что осыпала поцелуями племянника, сидевшего в полном изнеможении, с руками, упавшими на колени, и отсутствующим взором» (454). Тони не знает третьего имени, как, видимо, и сам автор, но мы-то сейчас знаем — Адриан Леверкюн, встретивший черта в Палестрине через 50 лет!

[28] Mendelssohn P. de. Op. cit.— S. 336.

никла, очевидно, без долгой предварительной подготовки, под непосредственным впечатлением от какого-то особенного переживания»[29]. Таковым он считает переезд Томаса Манна на новую квартиру в пригороде Мюнхена — Швабинге, возле дома матери, и описание интерьера нового жилища войдет в новеллу. Наблюдение П. Мендельсона можно принять, но с оговоркой — только как внешний толчок к созданию «Платяного шкафа». Видеть же в новелле «экспромт» не отваживается до конца даже сам биограф. Слишком многозначительна и необычна эта вещь для писателя, слишком часто она становится поводом для споров вокруг принципиальных проблем творчества молодого Томаса Манна. Есть основания считать ее, как это делает компетентный Г. Ленерт, «прямо-таки программным повествованием» автора[30]. Но свойства «загадочной новеллы» таковы, что, по остроумному замечанию П. Мендельсона, «из нее можно многое извлечь, но еще больше в нее привлечь»[31].

Очевидно, что, отвлекшись от «Будденброков», Т. Манн «поставил эксперимент» — вывел «лабораторным порядком» идею, владевшую неотвязно его сознанием и растворенную в эпическом пространстве «Будденброков». Это — проблема искусства в его соотношении с жизнью или, в обостренно-романтической формулировке,— идея «прекрасной видимости» (das schöne Schein).

Мучительные колебания Томаса, ведомые и его брату, в поисках «собственного слова» отсылают его к «общему маршруту» в исканиях — к совместному пребыванию на юге Европы. В «Будденброках» тема Италии актуализируется в связи с разработкой художественной семантики образа Герды — чужестранной избранницы сенатора Будденброка. Именно тогда, в конце V части романа, прозвучит «увертюра» к теме «прекрасной видимости» и прозвучит в, казалось бы, странном контексте. Здесь речь шла о предстоящем браке Томаса и Герды и их свадебном путешествии. «Томас и Герда намеревались совершить поездку по северной Италии и закончить ее во Флоренции» (269). Мы знаем из переписки братьев Манн, как страстно стремился в те края и сам автор романа, воображение которого тревожила неясная тень Савонаролы — «флорентийского монаха», тема, к которой он «по-кошачьи подкрадывается»[32].

Т. Манн обошелся в романе без описания этой поездки, не использовав даже такой «литоты», как мастерски-нарочитое сведение итальянской поездки новобрачных у обожаемого им Т. Фонтане (в «Эффи Брист») к двум страничкам несуразной

---

[29] Ibidem.— S. 337.
[30] Lehnert H. Op. cit.— S. 44.
[31] Mendelssohn P. de. Op. cit.— S. 339.
[32] Thomas Mann—Heinrich Mann. Briefwechsel.— S. 11.

дамской болтовни. У него же — совсем ничего: «Месяцев семь спустя консул Будденброк с супругой возвратились из Италии» (270). Прозвучит, правда, отклик на эту поездку молодых из уст Тони. Но это — скорее банализация события, чем его подлинная оценка. Верная себе, эта апостолица «общих мест» обойдется приличествующими случаю стихотворными строками и, разумеется, Гете: «Ты знаешь дом на мраморных столбах... Герда, ты стала еще красивее» (270). Тема Италии, уступая духу общепротестантского ригоризма романа, будет начисто выведена за его событийную канву (появится у нее заменитель — тема Юга, католического Мюнхена, но ненадолго). Сокровенный смысл итальянской темы дан в повествовании косвенными намеками: Герда ждет ребенка, и это будет художник-музыкант. Таково истинное, судьбоносное соприкосновение с Флоренцией. Герда, «натура артистическая, существо своеобразное, загадочное и восхитительное» (275), предстает после поездки в исполненном тайных, «трансцендентальных» намеков облике — благовестной мадонны прерафаэлитов или, если иметь в виду ее голландское происхождение,— Яна Тооропа. Портрет ее вызывает чисто живописные ассоциации определенного свойства, вдобавок как бы вписанный в раму дверного проема: «Но вот дверь из коридора отворилась, и перед ними, окутанная сумраком, возникла высокая фигура в свободном ниспадающем платье из белого пике. Тяжелые темно-рыжие волосы обрамляли белое лицо, вкруг близко посаженных карих глаз лежали голубоватые тени.

Это вошла Герда, мать будущих Будденброков» (275).

Торжественная интонация авторского слова, не лишенная глубинного «пазвука», выдает «сакральное» значение данного момента в романном существовании этого образа. Он окончательно приобретает черты эстетической отторженности от жизненной среды любекского бюргерства, ибо это — **символ красоты.** Как и у Генриха Манна в новелле «Грёза», феномен красоты наделен изначальной двойственностью: это — холодная красота неоплатонического эйдоса («интеллектуальной материи») и красота чувственная, влекущая, соблазнительная. В романе скрещиваются обе смысловые грани образа при несомненном преобладании духовного плана. Так, Герду в аллегорическом стихотворении на помолвке сравнивают с Венерой (268), с Герой и Афродитой, отмечают, что «все в этой 27-летней девушке светилось какой-то чужеземной, покоряющей и таинственной красотой» (264). Но в то же время в ее облике проступают отчуждающие черты, которые придают этому образу свойства не живой натуры, а оживленной статуи: «слишком холодна» (275); оправляет кружева, «сквозь которые, как мрамор, мерцала ее грудь» (278); говорит мужу: «Сейчас все во мне мертво так, что, кажется, ударь молния в эту комнату, я бы и бровью

не повела» (278). Томас с нарастающим смятением отметит «таинственную неувядаемость Герды» (575).

Обращение к пластическим искусствам в создании образа Герды — черта, роднящая установки Томаса и Генриха Маннов. И есть, конечно же, у них единый корень, помимо очевидной переклички с родственными новеллами романтиков (Эйхендорф, Гейне). Это — неоплатоническая традиция, знакомая им в 90-е гг. по Шопенгауэру. Красота занимает у него высшую ступень в иерархии миростроения, поскольку она «означает совершеннейшую объективацию воли на высшей ступени ее познаваемости, идею человека вообще, сполна выраженную в созерцаемой форме»[33]. Но красота как эйдос, замечает Шопенгауэр, «выражается формой, а эта последняя лежит в **одном только пространстве** и не имеет необходимого отношения ко времени... адекватная объективация воли в одном лишь пространственном явлении — это красота в объективном смысле»[34].

Вопрос о влиянии Шопенгауэра на автора «Платяного шкафа» активно обсуждается учеными. Прежде всего встал вопрос о времени первого знакомства Т. Манна с его философией. Спор идет о двух датах — после написания новеллы «Платяной шкаф» или раньше. Сам Т. Манн дал основание — через знаменитую сцену «опьянения пессимистической отравой» Томаса Будденброка и более поздние признания (в «Рассуждениях аполитичного» и известном очерке о Шопенгауэре) — отнести этот срок к концу 1899 года. Между тем ряд исследователей (Э. Хеллер, Г. Ленерт, Г. Коопман и др.) анализируют уже самые ранние новеллы Т. Манна в шопенгауэровском ключе. Г. Вюслинг, известный издатель и комментатор творчества Т. Манна, предполагает, что эта дата может быть отнесена еще к пребыванию писателя в Риме (декабрь 1896 г.)[35]. Э. Хефтрих переводит разговор в плоскость «всеприсутствия Шопенгауэра» в прозе раннего Т. Манна, снимая вопрос о времени встречи с первоисточником[36]. В основательном исследовании Манфреда Диркса выдвинута и по-своему обоснована другая дата — зима 1898 года, с годовой подвижкой срока. При этом как раз «Платяной шкаф» служит здесь опорным доказательством[37]. «Иллюстрацией к восприятию» шопенгауэровской философии считает эту новеллу, как и другие ранние вещи, и А. Банюль[38].

---

[33] Шопенгауэр А. Мир как воля и представление.— СПб., 1900.— С. 228.
[34] Там же.— С. 230.
[35] Dokumente und Untersuchungen//Thomas Mann—Studien.— Bd III.— Bern, 1974.— S. 192.
[36] Heftrich E. Vom Verfall zum Apokalypse.— Frankfurt/M, 1975.— S. 18.
[37] Dierks M. Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann//Thomas Mann—Studien.— Bd. II.— Bern, 1972.— S. 43—47.
[38] Banuls A. Schopenhauer und Nietzsche in Thomas Manns Frühwerk// Études germaniques.— 1975.— N 2.— S. 130.

Особой новизной отличается подход М. Диркса. Он считает, что «основой для концепции» послужила повесть Достоевского «Хозяйка» со странными галлюцинациями Ордынова, которые Т. Манн интерпретировал в духе философии Шопенгауэра. И именно «Платяной шкаф», а не малоорганично-окрашенное в ницшеанские тона «опьянение» Томаса Будденброка, является «подлинным свидетельством» глубокого восприятия шопенгауэровской идеи отрицания мира [39].

П. Мендельсон, отдавая должное остроумному анализу М. Диркса, отрицает правомерность пересмотра общепринятой и как бы авторизованной самим писателем датировки. И дело здесь не столько в хронологии, сколько в оценке роли философских идей и категорий в творчестве художника. М. Дирке пытается наделить мировоззрение молодого Т. Манна определенной философией, придать ему объективно-идеалистический характер и вывести за рамки реализма. Датский ученый Б. Кристиансен, вслед за М. Дирксом, прямо объявляет идеи Шопенгауэра о воле и представлении философской базой всего мировоззрения Т. Манна [40]. Г. Ленерт также говорит о «предрасположенности» (Affinität) Т. Манна к идеям этого мыслителя [41].

«Прямое» прочтение идей философа в контексте художественного произведения (наследие позитивистской методологии) нарушает систему сложных диалектических связей мировоззрения и метода, вносит в анализ элементы вульгаризации и примитивной онтологизации использованных писателем идей. (По этой логике и «Войну и мир» также следует ретроспективно притянуть к философии Шопенгауэра, а если вспомнить существенную роль идей Гердера, других мыслителей, то и вовсе разрушить целостность эпического мира Л. Толстого).

Несомненно одно: Томас Манн, как и Генрих, использовал идеи Шопенгауэра в своих собственных целях — особенно в осмыслении основных моментов эстетики [42]. Сам Томас Манн тщательно дифференцировал влияние на него двух мыслителей

---

[39] Dierks M. Op. cit.— S. 43 f.

[40] Kristiansen B. Form—Unform—Überform.— Kbenhavn, 1978.— S. XVIII f.

[41] Lehnert H. Op. cit.— S. 38.

[42] Нечто сходное открывается и в вопросе воздействия этого философа на автора «Петербурга» — А. Белого, фигуры, удивительно подходящей для опосредования связи между братьями Манн (проблема «познавательной брезгливости» и «идея середины», «мозговая игра» и проблема деяния, сродство лирики и сатиры в выработке «нового стиля», близкого к экспрессионизму, и пр.). Перекличка и в философском аспекте: символисты, по словам А. Белого, считают себя «через Ницше и Шопенгауэра законными детьми кенигсбергского философа», т. е. Канта. Но исследователи ведут речь о «несамостоятельной роли» и Канта и Шопенгауэра в философской конструкции романа (см.: Долгополов Л. К. Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург»//Белый А. Петербург.— М., 1981.— С. 572).

и скорее Фридриху Ницше с его монистической идеей «органической жизни» отдавал определенную дань в выработке философского воззрения на мир, а не Шопенгауэру, не его «мудрости» — дуалистической концепции воли и представления (см. «Очерк моей жизни»). Да и странно считать иначе, ведя речь о создателе выдающегося романа — первенца реализма XX века в немецкой литературе! Г. Ленерт в фундаментальной работе о Т. Манне совершенно точно отмечает недоверие молодого писателя и к философии Ницше, принимавшего его «как критика-психолога», но не «как пророка»[43]. «Динамическая метафизика» этого мыслителя была для Т. Манна своего рода «философией для личного употребления» (eine persönliche Philosophie), которой он не придавал значения истины в последней инстанции, различая «фальшивого» Ницше с претензией на таковую истину и «подлинного Ницше» — «критика ложных принципов с позиций постулата правдивости»[44]. Но в то же время этот вдумчивый исследователь невольно наделяет взгляды молодого Томаса Манна своеобразной **онтологией,** на языке Г. Ленерта,— «нигилистической основой динамической метафизики», в которой улавливаются идеи ранней орфической философии Ницше с его неверием в подлинные или первичные принципы познания, приводя таким образом взгляды молодого писателя к какому-то подобию системы объективного идеализма[45].

Иное дело — идеи Шопенгауэра в применении к эстетике, где философ, по позднейшему признанию Томаса Манна, «является классическим гуманистом» (в упомянутом очерке 1938 года). Метод Т. Манна — автора «Будденброков» — находился в стадии интенсивного формирования. И его размышления о природе искусства, остававшегося для писателя долгое время проблемой, опирались на эстетику Шопенгауэра, на по-своему обоснованную им неоплатоническую традицию о связи идеи и образа, на звучавшее как слова ободрения — в эпоху натуралистического диктата среды, полного детерминизма и засилия декадентского мистицизма,— толкование искусства в масштабности его задач как **идейного** творчества, опирающегося на жизненный опыт. Прислушаемся к таким словам Шопенгауэра: «Постигнутая идея — вот истинный и единственный источник всякого настоящего произведения искусства. В **своей могучей первородности она почерпается только из самой жизни, из мира,** и познает ее только истинный гений или человек, на мгновенье вдохновленный до гениальности»[46]. Близок к истине А. Федоров, распознав-

---

[43] Lehnert H. Op. cit.— S. 32.
[44] Ibidem.
[45] Ibidem.— S. 13, 27 u. a.
[46] Шопенгауэр А. Указ. соч.— С. 243 (подчеркнуто мною.— *Л. М.*).

ший восприятие Т. Манном учения Шопенгауэра как концепции мира, возникшей «в голове художника»[47].

Разумеется, на эстетику молодого писателя наложило печать его время. Сложность задачи братьев Манн состояла не в том, чтобы решить какие-то специальные вопросы эстетики (и философии). Решение **проблемы** искусства заключалось в сотворении его — вещь непонятная для цеховых специалистов по эстетике, отыскивающих в творчестве больших писателей блочно-сработанные мертворожденные конструкты! Даже знаток творчества Т. Манна Н. Вильмонт идет торной дорогой в понимании внутренней проблематики «Будденброков», находя причину отказа автора от первоначального замысла («Новелла о мальчике») в некоем его коренном изъяне: „Ведь в первом (несостоявшемся) варианте романа,— сетует критик,— едва ли не центральное место должна была занять тема «искусство и общество»",— связывая ее лишь с образом «чувствительного последыша рода» Ганно[48]. Между тем именно эта проблема — в широком толковании — заняла «едва ли не центральное место», по крайней мере, в наиболее удавшейся, мастерски разработанной второй половине романа (с VI части), что отмечалось и в знаменитой пророческой рецензии С. Люблинского. Мы с определенной сдержанностью относимся к непомерному раздуванию в творчестве раннего Томаса Манна (как и Генриха) проблемы «художник — бюргер», которая до 1914 года, по радикальному слову Г. Кoопмана, «является придумкой интерпретаторов»[49].

Пронзительная совестливость Томаса Манна, рыцарственное служение искусству Генриха были ферментом неустанных исканий обоих писателей. Могучая пессимистическая очарованность Шопенгауэра искусством при всем сознании его фиктивно-игровой природы — вот феномен, приковывавший их внимание к «музыкальной симфонии идей» этого мыслителя. Мы склонны разделить в этом смысле плодотворное предположение П. Мендельсона касательно датировки первой встречи Т. Манна с философом: «не испытал ли он (Т. Манн.— *Л. М.*) влияние Шопенгауэра, прежде чем прочел его», «не знал ли он его, прежде чем он его узнал». «Это можно допустить, но не доказать»[50]. Сам Т. Манн говорит (в «Рассуждениях»), что основную идею этики Шопенгауэра он «продумал прежде», чем «ему пришлось ее продумывать по Шопенгауэру». Идеи этого мыслителя в последние десятилетия XIX века были «у всех на слуху», в культурных кругах он стал «большой модой интеллектуальной Европы»

---

[47] Федоров А. Томас Манн. Время шедевров.— М., 1981.— С. 119.

[48] Вильмонт Н. Томас Манн и его «Будденброки»//Манн Т. Будденброки.— М., 1985.— С. 681.

[49] Koopmann H. Thomas Manns Bürgerlichkeit//Thomas Mann 1875—1975. Vorträge in München—Zürich-Lübeck.— Frankfurt/M., 1977.— S. 45.

[50] Mengelssohn P. de. Op. cit.— S. 374.

и потому можно было пользоваться его арсеналом идей, даже не подозревая их авторства. В этом смысле, поясняет П. Мендельсон, можно понять шопенгауэровскую окраску самых ранних рассказов Т. Манна, в том числе и «Платяного шкафа». «Художнику,— заключает биограф,— достало уловить легкое дуновение, чтобы почувствовать приближение бури»[51].

Не забудем также, что роман «Будденброки» в целом был обращен в прошлое (вплоть до VIII части), представлял собой «музицирование» в духе Ницше и Шопенгауэра (с широким спектром других влияний) на темы типологии характеров и в этом смысле был важной для писателя, столь интроспективного, как Томас Манн, школой вживания в объективированный образ человека как «сверхиндивидуального характера», в эстетику, созерцательную по преимуществу. Томасу Манну было близко понимание концепции человеческого характера, на которое опирается и Шопенгауэр — в русле немецкой классической эстетики: «открыть в отдельном индивидууме особенно выступающую сторону человечества, иначе изображение будет портретом, воспроизведением частного»[52].

Иное дело — тема Ганно. Здесь сходились «пластика» и «психология» в исповедальном слове писателя. Пространственно-временные координаты действия в последних частях романа существенно меняются, и в повествовании совмещаются два образа действительности — концептуальный («Жизнь», Leben) и реальности, непосредственно переживаемой персонажем (об этом ниже!). Но более успешно эту задачу он выполняет несколько позже, в знаменитом «Тонио Крёгере» (1900—1903 гг.).

Опыт создания романа, можно сказать, все еще не давал искомого синтеза реальности и глубоко личного переживания, или на языке сложной лейтмотивики «Будденброков» — слияния «теплоты» и «хлада жизни», а на психологическом уровне — снятия конфликтного противостояния долга и страсти, идеала и жизни. Место поселения сенатора Томаса Будденброка, в целом, было выбрано удачно, но... «Соседство было неплохое — добротные бюргерские дома с высокими фронтонами. Самым неказистым из них был дом насупротив — узенькое здание с цветочной лавкой внизу» (377). Что же это за диссонирующая деталь? В «доме насупротив» обитает Анна, бывшая возлюбленная Томаса Будденброка, которую он отверг из «чувства благоразумия»: «Через это надо пройти» (151). Драматизм героя романа — бюргера, только «сбивающегося с пути»,— передан через конфликтную ситуацию отношений его к двум женщинам, к двум символическим воплощениям феномена красоты. Герда — с ее «некоммуникабельностью» холодно-скульптурного

---

[51] Ibidem.— S. 375.
[52] Шопенгауэр А. Указ. соч.— С. 230.

существования в романе ведет тему высокой, непостижимой духовности, к которой безуспешно устремлена душа мятущегося бюргера. Тема цветочницы Анны (г-жи Иверсен) возникает в решающий момент в жизни сенатора Томаса, когда он пытается окончательно утвердить основы своего существования в солидном стиле преуспевающего дельца, «по-настоящему аристократично», как подтверждает невпопад Тони (378). «Сомнительные» переживания Томаса Будденброка на последнем отрезке его жизни выводят к важной для автора проблеме искусства, поскольку неожиданным образом они облекаются в мучительные отношения героя с феноменом красоты и потому носят, в конечном счете, **эстетический** характер.

Праздник новоселья описан странным образом скороговоркой и разрешается блестящим писательским point Томаса Манна. Сенатор с женой осматривают **«красный** фасад **с белыми** кариатидами» (382) — на языке символизма — отторженную от жизни обитель красоты, а над домом качается «на ветру огромный венок из роз и зелени, перевитый пестрыми лентами» (381). Пред четою Будденброков — пара Иверсен: «белокурый молодой гигант» и его миловидная жена со смуглым лицом южанки, «с черными раскосыми глазами»: «Она держала за руку пятилетнего мальчугана, другой рукой медленно качала взад и вперед колясочку, в которой спал ребенок поменьше и, по всей видимости, ждала еще третьего» (382).

В этой сцене внутренний конфликт в душе сенатора Томаса дан молодым автором в сгущении наглядных знаков почти лобового противостояния — холодной недоступной красоты Герды и преизбытка жизненной прелести Анны, весьма прозрачно обозначенные разные степени объективации воли, по Шопенгауэру (Указ. соч.— С. 214). Томас «указал тросточкой на венок вверху:

— Отличная работа, Иверсен!

— Я тут не при чем, господин сенатор. Это жена постаралась.

— А! — коротко произнес Томас Будденброк. Он резким движением вскинул голову, посмотрел на г-жу Иверсен открытым, ясным, дружелюбным взором и, ни слова не добавив, учтиво откланялся» (382).

Это «А!» вобрало в себя всю двусмысленность, горечь, душевное сокрушение под маской «благоразумия» и обреченность «волящего человека». Жесткие грани жизни распадаются, по рецепту Шопенгауэра, в «эстетическом созерцании», которое доступно уже не индивидууму, а «чистому, безвольному субъекту познания» в состоянии утраты пространственно-временных координат.

Мы подошли к моменту перерыва в работе Томаса Манна над романом. «А!» сенатора Будденброка отсылает в ту область

несостоявшейся и недосягаемой для него жизни, в которую можно проникнуть ценой отказа от нравственных координат пессимистического стоицизма в структуре романа.

4

«Платяной шкаф» и стал «Анти-Будденброками» в разножанровом, но не разноприродном опыте. Томас Манн шел в русле размышлений романной проблематики, но в новелле он представил немыслимую в «Будденброках» чистоту эстетического переживания, которое воспроизводила в ином смысловом повороте и экспериментальная новелла Генриха Манна «Грёза». Как раз в этом интереее к постановке эксперимента он, Томас, и встречается с братом — но «на противодвижении».

После совместного пребывания в Италии (до 1898 года), где их одно время занимала мысль о соавторстве (на манер братьев Гонкур) в создании «скурильного романа» (Gipperroman — на их любекском жаргоне), творческие интересы начинающих писателей, на внешний взгляд, мало соприкасались друг с другом. Генрих поглощен итальянской стихией, Томас — в глубинах семейной саги немецкого бюргерства. Среди ранних опытов братьев встречаются две новеллы с одноименным названием — «Разочарование». Они написаны едва ли не в одно время (ноябрь—декабрь 1896 г., Рим), но эти вещи соприкасаются лишь во внешнем, тематическом слое: «римские» реалии у Генриха, «венецианские» — у Томаса, между тем как по своей концепции они совершенно не сходны. Генрихова новелла — типичный образчик жанра, анекдот, «неслыханное событие» в среде молодых итальянцев с мотивом измены и внезапным поворотом действия; у Томаса — философски-психологический этюд, «Grübelei» — исповедь прозревающего всю суетность жизни немца на венецианской площади Сан-Марко. Сходство обнаруживается в других структурах. Лейтмотив новеллы «Платяной шкаф» — «Alles muss in der Luft stehen» — «Все должно держаться в воздухе». В русском переводе стерто странное ее звучание («Все должно висеть в воздухе»)[53], и потому отсылает в иной смысловой план, нежели концепция новеллы. Эта фраза должна вызывать ассоциации **лицезримого чуда,** чего-то вроде шествия по водам. Но в еще более точном смысле она перекликается с эстетическими идеями Г. Флобера, переписку которого братья Манн знали досконально (особенно Генрих, по свидетельству его близкого друга[54]). В знаменитом письме к Луизе Коле (от

---

[53] Манн Т. Новеллы.— М., 1960.— С. 105 (в дальнейшем цитаты по этому изданию).

[54] Ewers L. H. Mann und sein jüngstes Werk, 1907//Mann H. Briefe an Ludwig Ewers.— S. 470.

16.01.1852) Флобер говорит о плане создать «книгу ни о чем, книгу без внешней привязи, которая **держалась бы сама собой,** внутренней силой своего стиля, как Земля, ничем не поддерживаемая, держится в воздухе... Самые прекрасные те произведения, в которых меньше всего материального».

В определенном смысле «Платяной шкаф» — этюд на эту тему: выражение «Все должно держаться в воздухе» встречалось также в переписке Г. Манна с Л. Эверсом в период создания «Грёзы» и было, видимо, общим достоянием братьев, их «паролем». У Генриха мы встречаем этот оборот в более поздней новелле «Неизвестный» (II, 189). В «Будденброках» он снова всплывет в связи со сказками наперсника Ганно — Кая (в русском переводе он передан описательно, 464—465).

Несомненно, каждая из новелл обладает своим идейно-художественным строем, будучи воплощением конкретного духовного опыта братьев Манн в несходных обстоятельствах. Генрих, по существу, искал путь в искусстве; в Томасовой вещи — «сброс» избыточного давления энергии романного замысла. И все же при всей самостоятельности эти произведения имеют общую структуру, столь явную, что нельзя не увидеть в «Платяном шкафе» сознательного отклика на новеллу брата. Написанная в 1894 году, она появилась относительно поздно — лишь в 1896 году, а потом была заглавным номером первого сборника Генриха Манна «Грёза и другие рассказы».

Попытки увидеть в этюде Томаса Манна «Платяной шкаф» только «снижение» и «пародию» на новеллу брата[55] чрезвычайно упрощают задачу анализа, делают ее предвзято-односторонней. Да, действительно, в «Платяном шкафе» некоторые реалии кажутся вторичными, отраженными и прежде всего центральная ситуация — встреча с «чудом», воплощенным в ирреальном образе женщины. Общий ход переживаний героев обеих новелл ведет к утрате ими чувства времени и пространства, к полному забвению действительного мира.

Воссоздание же этого процесса дано у братьев Манн в принципиально разном регистре. У Генриха преобладают лексикон и краски из символистского арсенала (даже югендштиля): зачарованный мир природы, бесконечно вьющиеся лианоподобные растения, уединенная вилла с интерьером из экзотических вещей и драгоценностей и т. п. Печать ирреальности лежит на блещущих водах таинственного озера, на текуче-зыбких очертаниях девы в белых одеяниях. Мир чудес и мир реального у Г. Манна — разноположены, имеют четкую пространственную границу в виде эстетизированной рамы из живых растений («белый вьюнок»).

Манера Томаса Манна — иная, и «эффект чуда» возникает

[55] Banuls A. Op. cit.— S. 135.

у него на других предпосылках. Его герой — ван дер Квален — путешественник без определенных занятий, внезапно сходит с поезда в незнакомом городе, пускается на поиски пристанища, и на третьем этаже, в одной из меблированных комнат, он встречается с «чудом». Вечером, после ужина, ван дер Квален открывает в своем номере платяной шкаф... «Там, в шкафу, дверца которого была распахнута, стоял некто — какая-то фигура, некое создание, исполненное такой чарующей прелести, что у ван дер Квалена на секунду остановилось сердце...». Это была «совершенно нагая» девушка с «волнами длинных каштановых волос» и т. п. (111). «Чудо» в новелле Томаса Манна возникает в контексте дотошно описанного, иронично освещенного мелкого быта, из самой повседневности, контрастно сниженной по сравнению с выспренной изысканностью «Грёзы» Генриха Манна.

Писатели встречаются и в самом деле «на противодвижении». Феномен красоты и эстетического созерцания освещается ими с разных, противостоящих друг другу позиций. От угара плотских наслаждений герой Г. Манна избавляется под воздействием декадентски-утонченных, духовных чар своей «грёзы», между тем как отрешенный от мира, обреченный на близкую смерть герой «Платяного шкафа» попадает в плен чувственных радостей и эротического влечения к «чудо-деве». Если искать полемическую установку Томаса Манна, то она заключается не в отрицании красоты как высшей объективации жизни, а в осознании нравственных опасностей ее **соблазна.** В одном братья Манн солидарны — в толковании эстетического созерцания в шопенгауэровской традиции, преломленной через Ницше. Исследователи справедливо отмечают особое действие — «как откровения»[56] — на братьев Манн книги Ницше «К генеалогии морали», особенно ее раздела «Что означают аскетические идеалы?», где использованы центральные понятия теории эстетического у Шопенгауэра [57]. Очень важный момент: в традиции неоплатонизма (и Шопенгауэра тоже) обозначены «два нераздельных элемента» в эстетическом созерцании — **объект** и воспринимающее его **сознание** в особом состоянии корреляции (у платоников и бл. Августина — экстаза). Самосознанию познающего не как индивидуума, а чистого безвольного субъекта познания раскрываются не отдельные вещи, а их **идеи.** Этот отклик братьев Манн на общие источники и ставит их новеллы в ситуацию диалога-спора.

Не вполне оправдано, как это делает А. Банюль, искать полных текстуальных совпадений как с работой Ницше, так и с главным трудом Шопенгауэра, не впадая при этом в филологи-

---

[56] Ibidem.— S. 140.

[57] Об этом вспоминает и сам Т. Манн в очерке о Шопенгауэре (1939 г.).

ческое начетничество. Определяющий момент — в идейной экспозиции обеих новелл, а они принципиально сходны. Для молодых писателей проблема красоты (или, на языке того времени,— антиномия «жизнь — искусство») таила в себе **ключ** к миропониманию и его художественной интерпретации. В перспективе их развития эта проблема разрасталась в своих масштабах, определяя во многом подход к пониманию **реализма** как метода. На раннем этапе они «экспериментируют» с этой проблемой, пытаясь вычленить ее из контекста сложных жизненных связей. Оттого движение их художественной мысли сходно — в плане разработки эстетического созерцания как условия и инструмента познания красоты.

Понимание красоты как «незаинтересованного наслаждения» освещается Ницше критически в главе «Что означают аскетические идеалы?». В своей манере «философствования молотом» («Заратустра») он иронизирует над «церковноприходской (landpfarrermässige) наивностью» Канта, заодно двусмысленно толкуя идеал аскетической невозмутимости духа и осуждение прелестного как полной противоположности возвышенного в теории Шопенгауэра и в то же время противопоставляя им подлинного ценителя прекрасного — «артистичного» Стендаля, который понимает красоту как «обещание счастья».

Братья Манн в обеих новеллах воспринимают феномен красоты во всей его многозначности и смысловых обертонах, подводя своих героев сходными путями к эстетическому созерцанию. Адвокат Роде в «Грёзе» проходит отчетливые стадии превращения в «безвольного, чистого субъекта познания» — мотив блуждания без дороги, зачарованный мир растительного прозябания, переход от созерцания к экстазу перед ликом почти бестелесной красоты. Повествование в «Грёзе» зыбится, утрачивает черты реальности. В «Платяном шкафе» герой с первых слов повествования вводится в дремотно-безвольное состояние с тайным указанием на второй его смысл — философский. Это расхождение факта и его значения вносит в авторское слово Т. Манна изначальную двусмысленность в оценке происходящего. Уже имя героя, как отметил А. Банюль [58], из репертуара Шопенгауэра (Томас Манн питал повышенный интерес к «говорящим» фамилиям). Ван дер Квален — голландизированная форма ключевого понятия Шопенгауэра — Qual (мука, страдание, тягота). Может быть, русская аналогия имени, его «внутренняя форма» — «ван Страдавен». Художнический артистизм, владевший автором, который на время покинул «Будденброков», переключает повествование в игровую манеру. Томас Манн добивается в «Платяном шкафе» юмористического эффекта (настаивая на нем при публичном чтении этой вещи). Слово же

[58] Banuls A. Op. cit.— S. 134.

Генриха Манна обладает прямым смыслом особо выделенного словаря символизма (двузначного на свой манер). Стадии превращения ван дер Квалена искусно скрыты в череде будничного течения событий. Но бытовая мотивировка «мерцает» заданным смыслом. Герой новеллы проснулся в купе экспресса, остановившегося в незнакомом городе. Его «нервы, сразу утратив опору в ритме движения, которому они отдавались», повергнуты в смятение и растерянность (104). Этот «человек ниоткуда», но по дороге во Флоренцию, наделен шопенгауэровскими качествами «страдающей креатуры». Мотивы страданий сознательно размыты, хотя и указано бегло, что врачами ему отпущено всего лишь несколько месяцев жизни (105).

Т. Манн вводит героя в мир утраченного времени и пространства (он потерял счет дням, не знает, где находится, не ведает, какое время года). В повествовании автор пользуется фольклорной поэтикой в своих целях, создавая мир по принципу «не далеко — не близко, не высоко — не низко». Герою можно дать и двадцать пять лет, и сорок. Движется он в незнакомом городе также по известной формуле «налево пойдешь... направо пойдешь...». Этот зыбкий мир и диффузное мировосприятие героя отвечают его жизненной максиме: «Все должно держаться в воздухе».

Если в «Грёзе» автор строит условно-эстетизированный мир, то Томас Манн стремится дематериализовать реальный, перевести его в план мифологический. Река, которую минует герой новеллы (кстати, описаны места родного Любека)[59], вводится в многозначном ключе как река смерти (Стикс), по которой плывет «на ветхой лодчонке» «человек, правивший при помощи длинного шеста» — своего рода Харон (106). В толпе ван дер Кваленом владеет чувство почти инфернального одиночества Агасфера, Каина («нельзя быть более неприкаянным, более свободным и безучастным, чем я. Бог никогда не простирал надо мной своей десницы, он вовсе не замечает меня» — 107).

В то же время окружающая среда дана в плотно пригнанных друг к другу, «без воздуха», натуралистически дотошных описаниях. Перечисляются вещи, предметы, детали туалета и обихода («русские папиросы»), одежды, меню съеденного обеда, интерьер, приметы погоды и безотрадного городского пейзажа с «покрытыми грязью улицами предместья» — 110). Художественный эффект у Т. Манна достигается совмещением двух планов: дотошно выписанной «нагой», «без-óбразной» (А. Блок) действительности с символическим его прочтением при полном отсутствии смысловых параметров диффузного мира. Преобладание сплошного, безвыборочного перечисления

---

[59] Mendelssohn P. de. Op. cit.— S. 337.

вещей, пластическая, почти телевизионная прилипчивость изображения напоминает порой упражнения в духе «последовательных натуралистов», однако с неожиданным снятием власти «среды» над героем. Если в этих одномерных зрительных рядах и рождается повод к юмору, то только к «черному», философскому. Так видеть мир может только абсолютно бессознательное нечто, вроде бесстрастного шара-ока О. Редона. С другой стороны, сниженная описательность — негативное отражение символического растительного стиля и «плетения словес» в «Грёзе» Генриха Манна. В результате возникает эффект **фасадности** бытия. Именно такой мог воспринимать окружающую жизнь Томас Будденброк, дай он себе волю в моменты отчаяния. У последнего предела своих блужданий в «комнате, до убожества пустой», ван дер Квален и переживает «явление красоты». Случится же с ним это озарение в курьезно-сниженном, но символистски истолкованном состоянии экстаза, пыла, опьянения, Rausch. («Как славно,— подумал он,— что на свете есть хоть коньяк» — 111). Манфред Диркс, используя этот ироничный авторский посыл, напрямую вывел его к шопенгауэровскому мотиву «интоксикации», играющему важную роль в отрешении от «мира воли»[60].

Путь героя Т. Манна, как и у Генриха, достигает кульминации в состоянии «эстетического созерцания», ознаменованного здесь, при полной утрате «чувства времени и пространства», в лицезрении красоты. Однако тут и намечен у Томаса Манна момент полемики с братом. В «Грёзе» отношения героев выдержаны в стиле «возвышенного общения душ», и эротический элемент почти полностью устранен. Между тем у Томаса Манна он играет неожиданно заметную роль. «Грустные истории, без надежды и утешения», которые рассказывает нагая красавица, прерывались моментами, когда герой «забывался» (113). Шопенгауэровская невозмутимость духа в лицезрении красоты здесь, с лукавой оглядкой на «трансцендентальную» любовную мистику брата, явно снижена, и максима героя («Все должно держаться в воздухе») попадает в очуждающий контекст.

Встречу героя с красотой в облике нагой девушки из платяного шкафа предваряют, знаменуя стадии его погружения в «эстетическое созерцание», две встречи с женскими типами. Соотношение разных образов воплощения красоты содержится и в «Грёзе» — сопоставление жены адвоката Роде, почти неразличимо вписывающейся как непременная деталь убранства в солидно-обустроенный интерьер бюргерского благосостояния («обстановка подходила к ее облику», I, 205), и Лидии, мадонны «болезненного очарования». Еще на перроне ван дер Квален

---

[60] Dierks M. Op. cit.— S. 43 f.

наблюдает за «высокой полной дамой», которая «с невероятно озабоченным лицом», «выбиваясь из сил», «с испуганными глазами» передвигала «тяжеленный саквояж» (105). Сострадание героя к мытарствам дамы вызывает почти неадекватную его сентенцию в духе шопенгауэровского вселенского сокрушения: «так уж заведено — каждый живет для себя, и я, не чувствуя сейчас страха, стою вот здесь и наблюдаю за тобой, словно за букашкой, упавшей на спину» (105, перевод мною уточнен). Образ беспомощного существа, с нажимом подчеркнутого в своей телесности, контрастно соотносится с соблазнительно сияющей наготой девушки-грёзы — как разные ступени мировой иерархии — темная косная материя и чувственная красота. Между ними образ хозяйки пансиона — гротескно-нарочитое сочетание несочетаемого. Это — особа, похожая «на призрак, на персонаж Гофмана» (104). Героя встречает долговязая дама «со сморщенным птичьим лицом», со «странной порослью на лбу, напоминающей мох», — при этом «сделав своей красивой белой, длинной рукой плавный, изящный и усталый жест» (109). Несообразности в облике хозяйки — отсвет двух миров — низшего, косного и «горнего» в немилосердной резкости их схождения. В полном же воплощении прекрасное предстает в облике «незнакомки из шкафа», из-за «серого холста», служившего задней стенкой.

Томас Манн в иронично-игровом ключе развивает немаловажную тему «соблазнительной красоты», которая встает на первом этапе в центр его последующих произведений (от «Gladius Dei» и «Фьоренцы» до «Смерти в Венеции»). Здесь же в новелле он, с одной стороны, идет на полусерьезный эксперимент с комплексом тем, обозначенных в многозначно-мучительном «А!» Томаса Будденброка, в неизбывном его замешательстве между недоступной «скульптурной» красотой «феи» Герды и утраченным контактом с живым очарованием жизни (цветочница Иверсен). С другой стороны, он вторгается в область «чувственной красоты» (bellezza), которую неоплатоники чтят лишь как низовую ступень ее воплощения в материи.

Эта идея вскоре станет предметом подробного рассмотрения в романе программного значения для Генриха Манна на раннем этапе — в трилогии «Богини» (1902). Творческие интересы братьев Манн сошлись, действительно, «на противодвижении». В «Грёзе» воплощен образ «душевной красоты» (второй инкарнации неоплатоников с привлечением пластического языка символистов и прерафаэлитов), и эта концепция красоты скажется на художественной образности в прозе Томаса Манна (очень определенно в «Тонио Крёгере», 1903). «Соблазны красоты» в неоднозначном освещении Томаса Манна предвещают ближайшую перспективу развития его старшего брата — в сторону эстетизма. Не без оснований А. Банюль осторожно высказы-

вает мысль о том, что «Платяной шкаф» — это «Богини» in nuce[61].

Проблема эстетического созерцания как высшей формы познания остается, таким образом, в обеих новеллах нерешенной. Генрих Манн, выстроив мир «полного погружения в сновидческую видимость» и отторгнув его от реальности, делает его достоянием лишь преходящего духовного озарения. Томас Манн также вглядывается в опыт эстетизма с его противопоставлением красоты и морали. В эпическом повествовании «Будденброков» зияют смысловые «лакуны», обозначенные фигурами умолчания; одну из них — «соблазн красоты» и искушение человека в его роли «человека дела» (сенатор Томас с его «А!») пытался восполнить автор «Платяного шкафа». В финале новеллы Т. Манн иронично снимает серьезный смысл повествования: «Кто знает, в самом ли деле Альбрехт ван дер Квален проснулся и пустился бродить по незнакомому городу; может в действительности он продолжал спать в купе первого класса» (113). Ирония авторского слова не снимала проблемы. Г. Ленерт, правда, делает решительные выводы в пользу программности этой новеллы для эстетики раннего Т. Манна. Искусство, по его словам, предполагает «утрату сопряженности с живой жизнью и является символическим исповеданием динамической метафизики в духе Ницше»[62]. Но в то же время исследователь говорит о внутренней раздвоенности позиции Т. Манна в 90-е годы: «В сущности, он хорошо понимал, что этически обоснованная ирония по отношению ко всем исходным принципам выказывает невольным образом сильное сходство с эстетизмом»[63]. «Угроза нигилизма», исходившая от Ницше, оставалась неснятой и для Генриха, и для Томаса. «Все должно держаться в воздухе»,— так обычно он думал, вкладывая довольно значительный смысл в это, безусловно, несколько туманное выражение» (106).

И даже если все рассказанное привиделось герою во сне — «курьерский поезд Берлин—Рим с чудовищной скоростью уносил его за тридевять земель» (112). Во Флоренцию. К новой встрече с немилосердной проблемой «жизнь — искусство», «правда — красота».

---

[61] Banuls A. Op. cit.— S. 141.
[62] Lehnert H. Op. cit.— S. 55.
[63] Ibidem.— S. 33.

А. О. ЛОПУХА

ПОЭТИЧЕСКОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ А. С. ГРИНА

Сегодня А. С. Грин известен не только как мастер авантюрно-приключенческого жанра, соединивший стремительно развивающийся сюжет с тонким психологическим анализом, но и как мыслитель — «автор причудливых и емких парабол об уделе человеческом»[1]. Писатель видел в нравственном совершенствовании человека путь дальнейшего развития общества и достижения счастья отдельным человеком. Воплощение идеала духовно богатой личности, руководствующейся в своих действиях гуманистическими принципами добра, справедливости, чести, являлось главной целью писателя и определяет значение его творчества для советского читателя. Поэтому проблема изучения способов воплощения этого идеала представляется одной из важных в гриноведении.

Многими исследователями творчества писателя отмечена особая поэтичность гриновских произведений[2]. Проблема «поэтического» продолжает возникать и в современном гриноведении. В. В. Харчев считает «поиски путей претворения прозы в поэзию»[3] основной задачей творчества писателя. К проблеме поэтического обращается в своих новых работах автор первой монографии об А. С. Грине В. Е. Ковский[4]. Говоря о том, что гриновское творчество остается недоступным «ни заимствованиям, ни стилизации, ни имитации», он видит близость поэтической прозы романтика «некоторым устремлениям советской ли-

---

[1] Скуратовский В. Продвинуть человечество к счастью...//Лит. газета.— 1980.— 20 авг.— С. 5.

[2] О поэтических образах писателя см.: Войтоловский Л. Литературные силуэты: А. С. Грин//Киев. мысль.— 1910.— 24 июня; Левидов М. Иностранец русской литературы: Рассказы А. С. Грина//Журнал журналов.— 1915.— № 4.— С. 3—5. О поэтичности языка писателя, сюжетов его рассказов см.: Роскин А. Золотая цепь//Лит. газета.— 1938.— 30 августа; Олеша Ю. Александр Грин//Олеша Ю. Повести и рассказы.— М., 1965.— С. 502—506.

[3] Харчев В. Поэзия и проза Александра Грина.— Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1975.— С. 79.

[4] Ковский В. Е. Возвращение к Александру Грину//Вопросы литературы.— 1981.— № 10.— С. 45—81; Его же. Фантазия требует строгости...//Лит. учеба.— 1980.— № 4.— С. 89—98.

тературы последних десятилетий»[5]. Основываясь на традиции, которая отметила отдельные признаки поэтического стиля А. С. Грина, В. Е. Ковский обосновывает мысль о неравнозначности романтизму поэтической прозы писателя[6]. По нашему мнению, нет необходимости противопоставлять поэтическую прозу писателя романтизму, но представляется важной попытка исследователя расширить сферу проявления поэтического в творчестве А. С. Грина. Он называет «несколько крупных моментов, роднящих ее (прозу писателя.— *А. Л.*) с поэзией»[7]. К ним автор относит сюжет, который часто оказывается у А. С. Грина реализацией поэтической метафоры, своеобразие портретов, импрессионистические описания, строгую эстетическую организацию всего художественного мира писателя, поэтическую выразительность детали, метафорическую постановку творческих проблем (тему художника)[8]. Как видим, поэзия прозы писателя характеризуется шире понятия «стиль», а сам термин «поэтическое» получает более широкое значение. Поэтому автор как бы дает направление дальнейшему исследованию поэтического в творчестве А. С. Грина: «Разгадку эстетического феномена Грина, его соотношений с действительностью, его места в литературном процессе и читательском восприятии, видимо, нужно искать не просто в том, что перед нами мир романтический, но, может быть, прежде всего в том, что это мир поэтический. Поэтический не по одному лишь лирико-эмоциональному настрою, системе изобразительных средств, музыкально-интонационному звучанию и т. п., но по самой структуре художественного мышления, творческой психологии, задачам самовыражения»[9].

Говоря о сложности «определения поэтического как такового», Гегель связывал проблему поэтического с прекрасным в искусстве, с идеалом: «...природа поэтического в целом совпадает с понятием художественно-прекрасного и художественного произведения вообще, поскольку поэтическая фантазия в своем творчестве не сужается со всех сторон и не распыляется в односторонних направлениях характером материала, в котором она предлагает воплотить себя,— как в изобразительных искусствах и в музыке,— но вообще должна подчиниться лишь существенным требованиям идеального и художественного изображения»[10]. Сегодня поэтическое в прозе исследователи связывают с авторским пафосом: «Изображение прозаической действительности, взятое как таковое, может быть высокохудожественным,

---

[5] Ковский В. Е. Возвращение к Александру Грину.— С. 62—63.
[6] Ковский В. Е. Фантазия требует строгости...— С. 89—98.
[7] Там же.— С. 91.
[8] Там же.— С. 91—96.
[9] Там же.— С. 98.
[10] Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике//Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х т.— М., 1971.— Т. 3.— С. 354.

но может не быть поэтическим. Поэтическое привходит в картину вместе с дыханием, болью, чувством и надеждой автора»[11].

Поэтическое «как вид эстетического отношения человека к действительности, наиболее интенсивно выражающегося в сфере нравственных эмоциональных переживаний человека»[12], в полной мере присуще А. С. Грину и определяет изображение всего художественного мира «Гринландии». По своей природе поэтическое духовно, его основу составляет мир человеческих нравственных чувств и переживаний, поэтому в мире писателя поэтическое неразрывно связано с нравственным.

Попытаемся показать поэтическое и его связь с нравственным в художественных средствах воплощения идеала писателя. Оригинальность гриновского стиля уже отмечена исследователями. Обратим внимание лишь на то, что основной функцией поэтических тропов писателя является прежде всего поэтизация нравственно-эстетического идеала, создание особого поэтического чувства симпатии к положительному герою. Эту сторону творчества А. С. Грина подметил В. А. Каверин: «Чувство ...О, ради чувства Грин взял в руки перо! Подчас начинает казаться, что его книги написаны упрямым, сдержанным, погруженным в себя подростком, который скрывает от взрослых свою страсть к сочинительству, любовь к загадкам и тайнам, который стесняется своего благородства»[13].

Известна характерная для прозы А. С. Грина метафоричность. Метафора, неожиданно сближая разные явления, создает новую поэтическую реальность, как бы вырывает читателя из обыденной обстановки и заставляет смотреть на мир глазами писателя. Заметим особую эмоциональность метафоры и тот факт, что уподобление, лежащее в основе гриновской метафоры, направляет внимание читателя в духовно-нравственный план повествования. Часто у писателя встречаются развернутые метафоры. Одной фразой А. С. Грин характеризует мучительное расставание героя со своей невестой. Битт-Бой «вышел со скрученным в душе воплем, на улицу» (4, 274)[14]. Руна пытается определить свое отношение к Друду: «... не было ей защиты от впечатлений, грызущих ходы свои в недрах души нашей; то как молнии внезапно сверкали они, то тихо и исподволь, накладывая тяжесть на тяжесть, выщупывали пределы страданию» (3,

---

[11] Днепров В. Д. Искусство человековедения. Из художественного опыта Льва Толстого.— Л.: Сов. писатель, 1985.— С. 171.

[12] Лиманцева С. Н. Поэтическое в искусстве.— М.: Искусство, 1966.— С. 48.

[13] Каверин В. А. Грин и его «Крысолов»//Каверин В. А. Вечерний день: Письма, встречи, портреты.— М., 1982.— С. 426.

[14] Цитаты из произведений А. С. Грина здесь и далее приводятся по изданию: Грин А. С. Собр. соч.: В 6-ти т.— М., 1980. Первая цифра указывает том, вторая — страницу.

173). Цвет парусов у Грэя соответствует прежде всего духовно-нравственному настроению феерии: «Он рдел, как улыбка, прелестью духовного отражения» (3, 52).

Пронизанный поэзией пейзаж — непременное условие развертывания действия в новеллах. Он претерпел изменения в процессе творчества писателя. В ранних романтических рассказах пейзаж был экзотичен, изыскан, подчеркивал необычность героев, их действий: «Серо-голубые, бурые и коричневые стволы, блестя переливчатой сеткой теней, упирались в небо спутанными верхушками, и листва их зеленела всеми оттенками, от темного до бледного, как высохшая трава. Казалось, что из огромного зеленого полотнища прихотливые ножницы выкроили бездну сочных узоров. Густые, тяжелые лучи солнца торчали в просветах, подобно золотым шпагам, сверкающим на зеленом бархате. Тысячи цветных птиц кричали и перепархивали вокруг...» (1, 255).

Постепенно функции поэтического пейзажа изменяются. Пейзаж остается по-прежнему ярким, передающим необычность действия, исключительность событий. Но он не существует отдельно от персонажей. Пейзаж характеризует героев, подчеркивает их умение чувствовать, понимать красоту природы. Он очеловечивается. Восприятие природы всеми положительными героями поэтично. Романтическая приподнятость, оптимистическая окрашенность пейзажа передают настроения героев. Лирическая окраска восприятия моря Ассоль — продолжение ее мечты о корабле с алыми парусами: «Глубокая непобедимая вера, ликуя, пенилась и шумела в ней. Она разбрасывала ее взглядом за горизонт, откуда с легким шумом береговой волны возвращалась она обратно, гордая чистотой полета...» (3, 49). Чувства Ассоль передаются пейзажу, вернее, пейзаж наделен человеческими чувствами, это усиливает поэтичность чувств, настроений героини. Переплетение реального пейзажа, окружающего Ассоль, и поэтичных картин ее воображения создает особое настроение, передающееся читателю: «Внимательно наклонясь к морю, смотрела она за горизонт большими глазами, в которых не осталось уже ничего взрослого,— глазами ребенка. Все, чего она ждала так долго и горячо, делалось там,— на краю света. Она видела в стране далеких пучин подводный холм; от поверхности его струились вверх вьющиеся растения; среди их круглых листьев, пронизанных у края стеблей, сияли причудливые цветы. Верхние листья блестели на поверхности океана; тот, кто ничего не знал, как знала Ассоль, видел лишь трепет и блеск» (3, 49). Возвышенная поэзия природы дается сквозь призму восприятия героини, тем самым характеризуя ее. Говоря о том, что видит Ассоль, что знает только она, автор в то же время верит читателю, который может заглянуть так же глубоко, в такой же степени поэтично. Часто у А. С. Грина вы-

ступает не пейзаж сам по себе, а впечатление от него, передаваемое героем: «Снежные волны гор окружили меня. Я долго смотрел на них с дружеским, теплым чувством, веря их безмолвному обещанию очистить сердце и помыслы» (2, 146). В таком пейзаже на первом плане чувства, характеризующие внутренний мир героя. Особенно величавы у писателя картины морских просторов. Возвышенность морского пейзажа в «Бегущей по волнам» передает возвышенно-поэтическое настроение героя (именно его глазами увидено море) и в то же время обращено к читателю: «Кто сказал, что море без берегов — скучное и однообразное зрелище? Это сказал многий (выделено мною.— *А. Л.*), лишенный имени» (5, 82). Писатель взывает к поэтическому чувству читателя, симпатии которого, конечно же, не на стороне лишенных имени обывателей. Один из принципов писателя — установка на сотворчество читателя.

В романе «Бегущая по волнам» отношение к морю является своеобразным критерием оценки главных героев. Нравственная ценность Дези и Гарвея определяется их отношением к морю. Они, так же как и Грэй из «Алых парусов», могут сказать: «Море и любовь не терпят педантов» (3, 54). Для Гёза море — средство для осуществления грязных замыслов. Для Гарвея оно полно поэзии тайн и загадок. Дези способна понять эту поэзию моря, поверить во встречу с Фрези Грант, поэтому слышит ее голос вместе с Гарвеем: «Добрый вечер! — услышали мы с моря.— Добрый вечер, друзья! Не скучно ли на темной дороге? Я тороплюсь, я бегу...» (5, 188). Пейзаж во многих произведениях является своеобразным нравственно-эстетическим объектом, отношение к которому характеризует тот или иной персонаж. Можно говорить об особой интеллектуальности гриновского пейзажа. Он дается автором через традицию романтического пейзажа. Но в нем присутствует рациональность автора, направляющая восприятие читателя в духовно-нравственный план. Соединение поэтического чувства и рационального нравственного начала определяет своеобразие гриновского романтизма, средств изображения героев его произведений. Одним из таких художественных средств является портретная характеристика — импрессионистический портрет, по определению Н. А. Кобзева [15]. Развернутый портрет встречается у А. С. Грина редко. Обобщенное представление складывается у читателя из нескольких черт, рисующих разные психологические состояния, и, главным образом, не прямых описаний внешности, а впечатлений от них, разбросанных по всему тексту. Портреты персонажей в зрелый период творчества динамичны. Вот как создается порт-

---

[15] Кобзев Н. А. О портрете в романах А. Грина//Вопросы русской литературы.— Львов, 1975.— Вып. 1.— С. 86—92.

рет Ассоль: «Полудетское, в светлом загаре лицо было подвижно и выразительно; прекрасные, несколько серьезные для ее возраста глаза посматривали с робкой сосредоточенностью глубоких душ. Ее неправильное личико могло растрогать тонкой чистотой очертаний; каждый изгиб, каждая выпуклость этого лица, конечно, нашли бы место в множестве женских обликов, но их совокупность, стиль — был совершенно оригинален,— оригинально мил; на этом мы остановимся. Остальное неподвластно словам, кроме слова «очарование» (3,44); «Ассоль уткнула лицо в ладони, из-под которых неудержимо рвалась улыбка» (3,50); «...глаза девушки, наконец, ясно раскрылись. В них было все лучшее человеческое» (3, 68). Ассоль — поэтическое олицетворение мечты, ее портрет создается писателем из подобных психологических состояний, исполненных поэзии. «Удивительные черты ее лица, напоминающие тайну неизгладимо волнующих, хотя простых слов, предстали перед ним теперь в свете ее взгляда» (3, 39) — такой увидел ее Грэй. Анализ портретных характеристик дает возможность говорить о соединении в них казалось бы несоединимого. В портрете Ассоль присутствует одновременно и взгляд влюбленного, и взгляд бесстрастного анатома. Рядом с очарованием присутствует безликое «мы», которое остраняет автора. Поэзия и рациональное совмещены, чувство контролируется разумом. Этот примат разума и выражает гриновский пафос, является своеобразием воплощения поэтического у А. С. Грина. Непосредственно характеризуют тот или иной персонаж поступки, которые они совершают в исключительных обстоятельствах. Такие герои могут быть лишены развернутой портретной характеристики, но их образ создают слова и поступки, описания психологических состояний, их стремления, определяющие прежде всего нравственную сущность образа. Непосредственность поступков Ассоль, верящей в чудо и сохраняющей верность мечте в самых трудных обстоятельствах мещанской Каперны, придают особую поэтичность этому образу. Герой новеллы «Корабли в Лиссе» живет делами и мыслями о других. Его добрые дела и поступки свидетельствуют о нравственном благородстве героя, который находит в себе мужество думать о близких в трагической ситуации обреченного на медленную смерть.

Исследователи отмечали поэтичность гриновских сюжетов. Обратим внимание на то, как развитие сюжета помогает ярче представить внутренние качества героя, выявить запас его нравственной прочности, которая прежде всего характеризует идеал А. С. Грина. Сюжетное мастерство проявляется у писателя уже в период создания своей романтической страны. И в произведениях послеоктябрьского периода сюжет строится как серия исключительных, острых ситуаций, в которых герой проявляет заложенные в нем человеческие качества. Нравственный пафос

усиливается, так как А. С. Грин акцентирует внимание на «внутренней жизни души». Первоначально, в новеллах «Пролив бурь», «Колония Ланфиер», интерес к событиям преобладал над нравственно-психологическим анализом. А. С. Грин как бы захвачен динамизмом внешних событий, определенный нравственный смысл подается в виде авторских ремарок к происходящему. В дальнейшем внутренние переживания героев выходят на первый план, а внешняя канва событий, оставаясь по-прежнему увлекательной и эффектной, отодвигается на второй. Поэтическое в душе человека интересует А. С. Грина прежде всего. В этом плане наиболее ярким примером является роман «Золотая цепь». Приключения героя романа предстают как серия нравственных испытаний героя, через которые проходит юноша Санди Пруэль. Сосредоточение внимания читателя на внутреннем плане повествования, где речь идет о настоящих ценностях духовного порядка, показывает, что внешние приключения героя не основное, не главное. Главное — это путешествие в «страну человеческого сердца» (4, 45), где происходят основные события. И «замечательная страна», которая влечет юного героя,— это прежде всего страна добрых сердец, человеческого участия и понимания. А. С. Грин защищает эти ценности. Настоящее счастье человеку приносит не «золотая цепь» — символ материального богатства, а «живая душа», которой обладает герой, способный к со-участию, со-чувствию.

Экстремальные ситуации, в которых человек проявляется полностью, дают возможность писателю проверить на прочность духовные возможности своих героев. Об этом рассказ «Новогодний праздник отца и маленькой дочери». В его сюжете феерию событий сдерживает, сцепляет строгая нравственная мысль автора, поэзия событий и положений контролируется разумом — моральным началом. Новелла «Гнев отца» символизирует «поэзию души». Она показывает поэтичность сюжетного решения, глубокое проникновение в детскую психологию.

В основе гриновского поэтического отношения к миру и человеку в нем лежит нравственное начало, подчеркивающее близость традициям русской литературы с ее учительным пафосом.

Представления о счастье отдельного человека и путях человечества к счастью у Грина-мыслителя связаны прежде всего с нравственным совершенствованием человека. Воплощение такого идеала — основная цель творчества художника. Субъективно реализация этой задачи определяется романтическим миросозерцанием писателя и решается в русле романтических представлений о самоценности человеческой личности. Объективно его романтический идеал, прошедший в своем развитии определенную эволюцию и обогатившийся новыми чертами, стал близким идеалу человека нового общества прежде всего своей поэзией нравственного.

И. П. СЕПСЯКОВА

О ФОЛЬКЛОРНЫХ ЭЛЕМЕНТАХ В ПОЭТИКЕ БОРИСА РУЧЬЕВА

Борис Ручьев вошел в литературу ярко и многообещающе. В 1933 году двадцатилетний поэт выпустил первый сборник стихов «Вторая родина», которому была дана высокая оценка на страницах газеты «Правда»[1]. Однако сбыться надеждам удалось не скоро. Двадцать лет — с 1937 по 1957 гг.— были вычеркнуты из активной творческой жизни поэта.

Тем не менее в годы репрессии поэт не только нашел в себе силы выстоять, но и создал стихи, мужественные по духу и неповторимые по форме. Как свидетельствовал впоследствии сам Б. Ручьев, «душа не могла быть без святого, животворного чувства поэзии и, оживая, требовала слова, откровения, исповеди»[2]. Неоценимую роль сыграло в этом знание фольклора, идейно-эстетическому содержанию которого Б. Ручьев успел уже отдать должное. Еще в начале тридцатых годов в критических откликах на первый сборник Б. Ручьева была отмечена эта связь[3]. Работая над такими произведениями, как «Аленушка», «Девушки-подружки», «Песня о страданиях подруги», «Калина Баев — крестьянский сын», поэт убедился в том, что взгляд народа на жизнь, его эстетические представления, богатейшие языковые возможности, нашедшие отражение в фольклоре, могут служить верным подспорьем в передаче мироощущения человека нового исторического времени. Однако трансформация фольклорного материала в ранних произведениях Б. Ручьева происходила зачастую интуитивно, поэт исходил из того, что было близко и дорого ему с ранних лет, что дала ему среда. Тем не менее с уверенностью можно утверждать, что интерес

---

[1] Ермилов В., Харитонов Н., Горбатов Б. Новые писатели//Правда.— 1933.— 12 ноября.

[2] Ручьев Б. А. Собр. соч.: В 2-х т.— Т. 1.— Челябинск, 1978.— С. 278. Далее цитирую по этому изданию с указанием в тексте римскими цифрами тома, арабскими — страницы.

[3] Ладейщиков А. Поэт «второй родины»//Штурм.— 1933.— № 9—10.— С. 118; Ладейщиков А. Лирика Б. Ручьева//Штурм.— 1934.— № 5—6.— С. 201; Селивановский А. Силуэты//Рост: Альманах творч. актива журнала «Рост».— М., 1933.— С. 128.

Б. Ручьева к народному поэтическому опыту не был единовременным. Это подтверждается всем последующим творчеством, в частности, теми произведениями, что были написаны им в годы репрессии.

В поэме «Прощание с юностью» немало ассоциаций с фольклорными образами: жар-птица, заветный перстенек, змей («по страшным сказкам с детства он знаком»). Однако все они, уходя корнями в глубь народных представлений и сохраняя с ними естественную родовую связь, переосмыслены автором и видоизменены в соответствии с его замыслом.

Для героя поэмы прошли те времена, когда в детском наивном и доверчивом представлении бесцветное, слепое слово «враг» материализовалось в домового, Бабу-Ягу, Змея Горыныча. Образ «тайного» врага, «нашего», «кровного» выполнен поэтом в соответствии с народно-поэтическими законами: стоглазый и сторукий, гадюкой «всюду полз за нами по пятам», завораживая, «он песни пел». Однако традиционная гиперболизированная форма наполнена поэтом новым историческим содержанием. Враг с душою, «полной яда», с «дыханьем жгучим», с «ненавистью взгляда», «перед судом открыв поганый рот», изверг нет не потоки клубящегося огня, а клевету.

Среди многих волшебных предметов, бытующих в народных сказках в качестве добрых помощников героев (скатерть-самобранка, сапоги-скороходы, клубок ниток, указывающий дорогу, всевидящее зеркало и т. п.), есть и заветный перстенек, сообщающий герою исключительные качества — силу, смекалку, ловкость. Оригинальное воплощение этого образа находим в поэме Б. Ручьева:

С ним яд не травит, горе не калечит,
над ним ни жар, ни стужа не вольны.
Не страшно с ним идти врагам навстречу
и в мирный день, и в черный день войны;
с ним год от году ясный глаз яснее,
спокойней сердце, жилистей рука,
с ним человек в сто раз сильнее змея,
в сто раз бесстрашней лютого врага (II, 37).

Волшебные свойства постоянного фольклорного атрибута сочетаются в изображении Б. Ручьева с суровой реалистичностью воспроизведенной жизненной ситуации. Цитированные строки введены в лирическое повествование дважды: в первом случае как аналог качеств заветного «непродажного перстенька», завещанного прадедами, во втором — акцент делается на нравственных качествах личности, которая обрела силу, волю, уверенность в собственных идеалах, «счастье знать оружие такое, которому и в сказках нет цены» (II, 45).

Большую идейную нагрузку несет в поэзии Б. Ручьева в эти годы фольклорная символика. Среди наиболее ярких, впечат-

ляющих образов— сокол, скованный кольцом, страдающий бессонницей медведь, жар-птица, Красное солнышко, Невидимка. Многие из них напрямую восходят к традиционной символике русской народной песни. Так, образ Красного солнышка в одноименном цикле многозначен, что уже было отмечено исследователями. Однако ведущее из значений все-таки определяется народной традицией персонификации символов. Определение «красное солнышко» в народных песнях чаще всего связывается с образом матери[4]. О своих сыновних чувствах по отношению к Родине поэт не однажды писал в стихах в эти годы:

Ты припомни, мать Россия (II, 32);

Всю неоглядную Россию
наследуем как отчий дом (I, 122).

Через все страдания тягостных лет поэт «красным солнышком душу пронес» (I, 142), сохранил как святыню любовь к Родине, веру в справедливость.

Поэма «Невидимка», впервые опубликованная в 1958 году, лишь тогда по праву заняла свое достойное место в ряду равных себе по времени создания, не уступая в художественном совершенстве.

Несмотря на то, что Борис Ручьев был вдали от борющегося народа, подобно «соколу, скованному кольцом» (I, 160), в своих патриотических устремлениях поэт был един с ним, и эти единство и вера стали могучим творческим импульсом. По-видимому, не просто было поэту писать о событиях Великой Отечественной войны, ибо поэтической установкой его всегда было: «Писать только о том главном, что сам видел, пережил, вытерпел, в чем убедился» (II, 185). Это обстоятельство определило, думается, целый ряд художественных особенностей поэмы: максимальную обобщенность качеств и черт, свойственных разнообразным народным характерам, попавшим в поле зрения автора, многоголосие, уходящую к фольклорному мироощущению условность главного персонажа, чьим именем названа поэма[5], былинную гиперболичность образов. Следует отметить,

---

[4] Например, Светел месяц —
то хозяин во дому,
Красное солнышко —
то хозяюшка,
часты звездочки —
малы деточки. (Шейн, № 1030)
Не красен день без красного солнышка,
Не красна свадьба без родной маменьки. (Шейн, № 1931)

[5] Обратим внимание на то, что в поэме ни разу не упоминается обязательный сказочный атрибут, позволяющий герою стать невидимым, избежать опасности и творить чудеса,— шапка-невидимка. Видимо, автора привлекал прежде всего ассоциативный план этого, каждому знакомого понятия, а не сам процесс чудесных превращений.

что в поэме гиперболизации подвергся не только образ Невидимки. Этот принцип, с помощью которого в русском эпосе «подчеркиваются наиболее значительные стороны изображения событий»[6], проникает в художественный мир поэмы на всех уровнях. Однако, уподобив Невидимку фольклорному богатырю, автор указал на то, что родословная его героя восходит к миру свободных людей. Поэт наделил этот персонаж исключительными качествами: несокрушимой силой, почти сказочной везучестью (даже обстоятельства благоприятствуют ему — «дымом-пламенем таимый, тьмой ночей, туманом рек»), неуловимостью, удальством, что на грани отваги, а не безрассудства, неиссякаемым мужеством. Герой Б. Ручьева предстает как символическая реализация высоких духовных качеств советского народа, всем миром поднявшегося на праведную войну.

Свойственную всему народу «святую силу — гнев» автор воплощает во многих других, порой эпизодических образах (среди них — парнишка из Орла, чигиринская вдова, старый шахтер, чья-то седая мать). Многим из них поэт доверяет повествование о своих трагических судьбах, насыщая рассказ разговорными формами речи, создавая, таким образом, иллюзию народного сказа. Многоликость и многоголосие — те художественные свойства ручьевской поэмы, которые способствуют наиболее полному отображению сложного образа борющегося народа.

Характерно, что в изображении врага Борис Ручьев тоже во многом идет от народно-поэтической традиции. Во всех поведанных автором ситуациях враг — лицо второстепенное, о нем не дается практически никаких сведений. Хищническая нечеловеческая натура завоевателя постигается читателем как бы от противного — через боль, страдания, горе, причиненные им добрым, невинным, беззащитным людям (действие разворачивается на захваченной немцами территории). В именах, которые дают фашистским захватчикам герои поэмы, угадываются древние народные оценки — тать, собака, ворон, зверь, воры, гады.

Символика света и тьмы в произведениях фольклора обращала на себя внимание многих исследователей. Ф. М. Селиванов по этому поводу пишет: «Затемнение символически предшествует нападению врагов либо сопутствует ему: тогда появляются черные тучи, туман, гроза — буквально или в составе сравнений и метафор»[7]. Образ надвигающейся грозы, данный поэтом в самом начале произведения, создает тревожное душевное состояние и предвещает трагические события:

...гулкий ход заморской стали
грозой течет через мосты (II, 22).

---

[6] Селиванов Ф. М. Былина об Илье Муромце и Соловье-разбойнике// Фольклор как искусство слова.— М., 1966.— С. 64.

[7] Селиванов Ф. М. Символика в былинах//Художественные средства русского народного поэтического творчества.— М., 1981.— С. 40.

Ручьевский образ, безусловно, выдержан в духе тех народных представлений, о которых писал и А. Н. Веселовский: «...гроза, явление грома и молнии вызывали представление борьбы, гул грозы — гул битвы, молотьбы, где «снопы стелют головами», или пира, на котором гости перепились и полегли, оттуда битва=пир и, далее, варенье пива»[8]. В тексте поэмы «Невидимка» присутствует, кстати, и символика пира (битвы), сватов (врагов), фигурирует даже пиво:

Только пиво забродило —
на войну жених пошел.
Наезжали к ночи сваты
с пограничной полосы,
девку вывели из хаты
за две русые косы (II, 24).

Традиции русского героического эпоса явственно ощущаются не только в элементах поэтики, многообразно присутствующих в поэме, но и в основе самого замысла. Б. Ручьев создавал свое произведение с предощущением неизбежной победы народа:

И встает,
как жизни рада,
в бой за Родину свою
невидимая громада,
смертью смерть поправ в бою (II, 35).

Интерес Бориса Ручьева к народному творчеству приобрел в годы репрессии осознанный и последовательный характер. Поэтическое наследие народа оказалось в тех обстоятельствах животворным спасительным источником поэзии: «Я написал мало, но писал в тяжелых условиях, таких, когда здравомыслящие люди и не помышляли об этом» (II, 196). Б. Ручьев шел не только по пути обогащения изобразительных средств поэзии формами народной лирической поэзии, сказки, героического эпоса. Фольклор сыграл в эти годы жизненно важную роль в дальнейшем становлении поэтического мира Бориса Ручьева. Мироощущение поэта требовало соотношения собственной судьбы с судьбой народа и страны, и именно эстетика народного творчества дала ему концепцию и средства изображения духовного и нравственного мира человека, ту основу, на которой зародился истинно ручьевский образ народного героя. Подтверждением тому — последующее творчество поэта, в частности, его «главная книга» (I, 217) — поэма «Любава», запечатлевшая народный характер в новых исторических условиях.

---

[8] Веселовский А. Н. Историческая поэтика/Ред., статья и примеч. В. М. Жирмунского.— Л., 1940.— С. 151.

Е. А. ДОБРЕНКО

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИРА И КОМПОЗИЦИОННАЯ СТРУКТУРА СОВРЕМЕННОГО ЭСТОНСКОГО РОМАНА

Обращение к мифу — одна из характерных черт развития современной советской прозы. Между тем именно эта сторона современного историко-литературного процесса относится к числу наименее изученных. Объясняется это тем, что в современной критике и литературоведении прочно устоялось мнение о наличии в советской литературе некоего «условно-мифологического течения»[1], границы и природа которого при ближайшем рассмотрении оказываются настолько зыбкими, что само это «течение» распадается на ряд совершенно самостоятельных историко-литературных явлений. И в самом деле, трудно объединить в одно течение, например, лирическую прозу В. Катаева с характерными для нее смещением пространственно-временных отношений, символикой, ассоциативностью; основанную на романтическом конфликте повесть Ч. Айтматова «Белый пароход»; прозу Ю. Рытхэу, Ю. Шесталова, В. Санги, использующих фольклорно-мифологический материал; роман Н. Думбадзе «Закон вечности», где сочетаются реальное и фантастическое, миф и притча; повесть В. Распутина «Прощание с Матерой», в которой возникает легендарно-мифологический образ Хозяина острова; научную фантастику... А именно эти совершенно разнотипные и глубоко своеобразные явления оказываются странным образом сведенными в так называемое «условно-мифологическое течение».

Следует признать верным вывод о том, что «условный прием, образ не является исключительной прерогативой писателей,

[1] Это мнение сформировалось на рубеже 50—60-х годов, когда особенно остро дебатировались вопросы, связанные с художественными возможностями социалистического реализма. Мысль о том, что наряду с «изображением жизни в формах самой жизни» в советской литературе могут существовать и формы условной образности, была для своего времени, безусловно, плодотворной. Однако в свете новой историко-литературной ситуации и выдвигаемых ею проблем тезис о едином «условно-мифологическом течении» вступил в явное противоречие с требующими все большей дифференциации задачами исследования современного литературного процесса.

принадлежащих к каким-то определенным стилевым направлениям»[2]. Иными словами, нужно всякий раз строго дифференцированно подходить к столь сложному и неоднозначному, неоднородному явлению, как условные формы художественного обобщения, памятуя о том, что эти формы многофункциональны, что часто именно они становятся основой композиционной организации произведения, выражением его общей художественной концепции. Отказавшись от сводящего в один ряд несводимые художественные явления «условно-мифологического течения», следует, очевидно, признать, что только строго функциональный подход к мифу и условной образности в контексте данной художественной целостности может привести к выяснению истинного их значения в реализации авторского замысла.

Не претендуя на полноту охвата всей совокупности сложных проблем, возникающих при рассмотрении художественной условности в современной советской прозе, мы остановимся лишь на одном вопросе, связанном с использованием мифа как «модели мира»,— на вопросе о композиционной роли мифа в современном эстонском романе. Современный эстонский роман избран нами потому, что в нем с максимальной отчетливостью видны функции мифа как основы композиционной организации произведения, выражающей его общую художественную концепцию. Дело в том, что для современного эстонского романа характерна повышенная рационалистичность создаваемой «модели мира»[3]. Не случайно за ним прочно закрепилось в критике определение «экспериментальный» роман. Эта отличительная особенность современного эстонского романа в критике чаще, к сожалению, абстрактно постулируется, нежели анализируется, что также обусловило наш интерес именно к эстонскому роману.

Очевидно, миф может входить в художественное произведение как вставной микросюжет, не определяющий всей его структуры (случай крайне редкий, поскольку включение мифа связано, как правило, с его художественным переосмыслением); он может не только раскрываться в тексте произведения, но и определять его композиционную структуру и, наконец, миф может не вводиться в произведение, но в композиционной структуре будут вполне ощутимы (в той или иной степени) элементы архаической топики, мифологического хронотопа. В двух последних случаях миф становится основой композиционной структуры произведения. Еще сложнее дело обстоит в тех случаях, когда миф включается в произведение с фантастической основой, поскольку фантастическое само по себе является мощнейшим средством композиционной организации произведения и выра-

[2] Черная Н. И. Реалистическая условность в современной советской прозе.— Киев, 1979.— С. 186.

[3] См.: Лиас П. Современная «модель» эстонского романа//Советский многонациональный роман.— М., 1985.— С. 205—221.

жением его общей художественной концепции. Кроме того, фантастическое начало в произведении часто уже в себе несет элементы архаики и мифологического хронотопа. Тогда же, когда к фантастическому «подключается» и миф как самостоятельный элемент произведения, мы имеем дело с чрезвычайно сложной композиционной структурой. Учитывая все это, мы постараемся кратко рассмотреть функции мифа как «организатора» композиционной структуры произведения, идейно-художественного центра смоделированной в этом произведении картины мира.

В композиционной структуре «маленького романа» Энна Ветемаа «Яйца по-китайски» отчетливо проступают элементы мифологического хронотопа. Изоляция героя предполагает локализацию пространства[4] и деление этого пространства на две сферы. Первая — большой мир, тот, что находится за забором «раковой лечебницы» и от которого отрешился герой: «Здесь, в больнице, я приучался быть суровым и равнодушным, я старался изо всех сил относиться с безразличием к жене, к ребенку, к целому миру»[5]. Вторая — малый мир, в который полностью погружен герой: Яана не покидает чувство, будто его «загнали в ящик», как в некую западню: «Вот где-то существует такой ящик, и в нем нахожусь я, неважно, что в виде цифр и показателей; никто — ни я, ни другие — не можем вырваться из него, мы все насаждены на единую спицу» (256). Так возникает мотив преграды. Эта пространственная локализация сопровождается экстемпоральностью (развитием сюжета как бы вне временных рамок)[6], реализуемой не только в малом (сюжетное время), но и в большом (китайская легенда о победе над временем).

Оба эти временные пласта сопрягаются в единстве времени героя. Ведь смысл легенды состоит в стремлении преодолеть неумолимый ход времени, заставить время работать на человека. Для Яана, который понимает, что каждый день, проведенный им в «раковой лечебнице», все ближе подводит его к гибели, китайская легенда, конечно, приобретает особый смысл: «Эта история с яйцами не только игра, нет, она разрастается в нечто более значительное, она превращается в узел, гордиев узел, который я должен разрубить» (303). Так думает герой, полагая, что если он съест яйца, закопанные им в землю двадцать лет

---

[4] О локализации пространства в мифе см.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа.— М., 1976.— С. 207.

[5] Ветемаа Э. Монумент: Маленькие романы.— М., 1978.— С. 303. Далее страницы указываются в тексте.

[6] Говоря о «всегдашнем времени мифа», Е. М. Мелетинский указывает: «Более четкая пространственная модель космоса в развитых мифологиях коррелирует с менее четким представлением о границах мифологического времени; ...взаимосвязанные и взаимоотражающие аспекты — спатиальный и темпоральный — находятся между собой в отношениях дополнительности» (Поэтика мифа.— С. 217).

назад, то победит само время: «Если мне это удастся — все в порядке. Игра окончилась вничью. Более того, я оставил в дураках само Время» (303).

Легенда последовательно вводится в художественную структуру произведения. Герой романа — «подвижный персонаж», способный свободно пересекать границы «семантических полей»[7]. Время легенды и сюжетное время, таким образом, сопрягаются во времени и сознании героя. Так возникает основной вопрос произведения: иллюзорный или реальный выход из тупика предлагается герою китайской легендой?

Перед нами мифологема. Она глубоко содержательна. В финале происходит присоединение к социуму ранее отъединенного от него героя[8], разбитое пространство восстанавливается в своей целостности, мотив преграды исчезает, экстемпоральность сменяется тщательным хронометрированием. Происходит, таким образом, разрушение мифологического хронотопа в самой структуре произведения. Действительно, мир восстановлен в своей целостности, победа над временем одержана, но не так, как предписывает китайская легенда. Именно здесь скрыта глубокая содержательность мифологического сюжета и одновременно особая значимость разрушения мифологического хронотопа в финале «маленького романа» Э. Ветемаа. Этот скрытый смысл произведения сформулировал сам писатель: Яан предал «весь мир и даже Жизнь»[9]. Комментируя эти слова писателя, критик Л. Аннинский писал: «...лабораторное испытание духовных сил отдельного индивида дало по-своему прекрасный результат: полное исчерпание этих сил, окончательную абсурдизацию «отдельности» и вполне хрестоматийную попытку индивида в ходе самоанализа поднять себя из болота за волосы»[10].

«Яйца по-китайски» — яркий пример произведения, в котором включение мифа происходит не только на уровне сюжета, но и на уровне композиционной организации, когда мифологема определяет хронотоп романа. В другом случае включение мифа происходит только на уровне композиционной структуры произведения, когда мифологема не раскрывается как самостоятельный компонент сюжета, но моделирует картину мира. Пример такого построения — роман Владимира Бээкмана «Ночные летчики».

В композиционной структуре романа «Ночные летчики» отчетливо просматривается мифологическая топика. Разбиение пространства на большой и малый мир усиливается тем, что су-

---

[7] Об этом подробнее см.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста.— М., 1970.— С. 289—296.

[8] Об отсоединении от социума и присоединении к нему в мифологическом тексте см.: Мелетинский Е. М. Указ. соч.— С. 237.

[9] Литературная газета.— 1978.— 18 мая.

[10] Аннинский Л. Контакты.— М., 1982.— С. 68.

ществующий в романе В. Бээкмана мотив преграды практически непреодолим: ночные летчики, находящиеся на острове, ограждены от окружающего мира таким плотным кольцом запретов, что любая встреча с большим миром может закончиться только гибелью одной из сторон. Экипажу бомбардировщика категорически запрещен выход на связь, передатчик должен работать только на прием единственной волны, а поскольку прием не осуществляется, то и связь с внешним миром оказывается практически невозможной. Эта связь существует лишь как воспоминание. Но прошлое как внешнее для замкнутого мира острова — гибельная бездна, о внешнем мире нельзя и вспоминать на заброшенном в безбрежной ледяной пустыне острове: «Во взгляде Берга был один лишь запрет, его глаза заклинали с неумолимой силой: молчи!»[11]. И все-таки связь с миром в сознании героев романа не прервана, она как будто выходит из-под запретов: «Какие-то засовы и запоры в сознании серьезно износились и разболтались, раз уж это давнишнее и окончательно зачеркнутое воспоминание теперь все-таки всплыло из-под запрета» (442).

Большой мир, существующий лишь как вымученный, дискретно воспринимаемый сознанием и памятью героев сколок реальности, только усиливает мотив разрыва связи, мотив противоестественности изоляции: «То, что неслось из приемника (герой всего лишь раз за многие годы безуспешно нарушил запрет, переключив приемник на другую волну.— *Е. Д.*), представляло какую-то другую, неведомую действительность, химеру, в сути которой невозможно было разобраться» (444). Оторванная от сознания действительность превращается в химеру и потому «с неослабевающим упорством Берг подавлял в себе воспоминания. Ему не было до них никакого дела. Была просто услышанная или прочитанная когда-то история вне всякой связи с действительностью. А в действительности существовали только LQ86, его экипаж и их задание» (441). Перед нами — смоделированная ситуация, «лабораторная» пространственная модель мира, но, как и в мифе, эта модель в спатиальном аспекте имеет более четкие очертания, чем в темпоральном.

Искаженное представление о большом мире связано в романе прежде всего с искаженным восприятием времени. Так возникает противостояние эмпирического времени и времени, воспринимаемого как «всегдашнее». Это одна из самых характерных для мифа оппозиций, но в романе она наполняется новым содержанием, ибо «всегдашнее» время, в котором живут ночные летчики, осмысливается не как время первотворения, а, напротив, как время разрушения и гибели, не как время, объединяющее разрозненные в эмпирическую эпоху явления, а как время

[11] Бээкман В. И сто смертей. Ночные летчики: Романы.— М., 1985.— С. 461. Далее страницы указываются в тексте.

«распада связи времен». Так мифологема не только организует структуру романа, но и выражает его общую художественную концепцию, включаясь в произведение скрыто, не только сводит воедино разрозненные мотивы, но и создает определенную модель мира.

С иной композиционной структурой мы имеем дело в тех случаях, когда миф включается как самостоятельный сюжетный элемент в произведение с фантастической основой. Фантастическое начало, часто связанное с архаической топикой, вбирает в себя миф, образуя чрезвычайно сложное в плане композиционной организации художественное целое. Примером тому может служить роман Владимира Бээкмана «Год осла»[12], в сюжете которого отчетливо проявляются черты мифологического хронотопа: разбиение пространства на большой и малый мир, временная и пространственная локализация: все события в романе разворачиваются на вымышленном острове Минор и выход за пределы острова принципиально невозможен; фабульное время составляет ровно год, но при такой жесткой пространственно-временной регламентации рамок действия в романе практически не ощутимы ни место расположения острова (в одном из океанов), ни время протекания событий (абстрактное будущее в экстемпоральном истолковании). На этот сюжет, несущий в основе своей элементы мифологического хронотопа, накладываются легенды местного населения вымышленного острова, а также восточная астрологическая символика, связанная с годовыми циклами. Вместе с тем структура романа, обладая четкой повествовательной организацией, основанной на изображении событий сквозь призму восприятия героем (в форме первого лица) с введением ретроспекций и элементов потока сознания, связана с фантастическим началом: элементы реальности сочетаются здесь несвойственным им способом — в одном повествовательном плане совмещены, слиты сознания двух основных героев романа — иностранного журналиста Артура Янно и исконного жителя острова Стемо Куламара. Оба эти героя не встречались никогда, их жизненный опыт и социальное положение различны, один объездил весь мир, другой никогда не покидал острова, но их сознания причудливым образом соединены. Такое положение, когда две сферы сознания совмещаются в один повествовательный план, когда автором используется прием монтажа для соединения этих двух сфер, вызывает естественное предположение: перед читателем абсурдная, противоестественная модель мира, антиутопия. Но именно этого — ощущения противоестественности, абсурдности происходящего — добивается писатель, рисуя блага и издержки буржуазной цивилизации, основанные на хищническом использовании природ-

[12] Бээкман В. Год осла: Роман.— Таллинн, 1980.

ных ресурсов острова (причем тот факт, что такими ресурсами является сама почва острова, сплошь состоящая из ценных пород руд и вывозимая всемогущим Консорциумом, говорит о неминуемом исчезновении самого острова и усиливает мотив противоестественности происходящего). Так читатель приходит к гуманистическому пафосу романа, к мысли о связи времен и противоестественности разрыва этой связи, о том, что каждое поколение несет ответственность перед будущим за сохранность мира пригодным для жизни, о безнравственности существования, основанного не на труде, а на хищническом отношении к природе (жители острова практически не работают, они процветают за счет сверхприбылей, получаемых с вывоза своей земли). Как видим, в самой композиции, сочетающей фантастику и миф, скрыты существенные стороны авторской концепции действительности и авторского отношения к изображаемому.

Своеобразную модель мира создает в своих «экспериментальных» по исходным ситуациям романах «Шарманка» и «Гонка» Эмэ Бээкман. В этих произведениях миф не включен в сюжет как самостоятельный элемент. Напротив, он намеренно снижается. Так, в антимире, изображенном в романе «Шарманка», существует даже «Государственный институт унифицирования мифов»[13], а герой романа ясно представляет себе, «как благодарная обезьяна прыгнет ему на плечо, обхватит длинными неуклюжими руками его голову и начнет шептать на ухо древние мифы, напевая в промежутке песни джунглей» (15). В «Шарманке» изображена фантастическая модель мира, доведенная до гротеска антиутопия (не локальная ситуация, не отдельный персонаж, но именно общая модель мира). Действие романа происходит в будущем, в технологизированном обществе, в котором человек будет полностью изолирован, оторван от прошлого. Перед нами — «модель систематизированного пространства» (21). Но в сущности, топика романа уже знакома: «систематизированное пространство» оказывается разделенным на две локализованные сферы. Дело в том, что в центре изображения оказывается необычный по своим функциям социальный институт — Управление учета мнений — УУМ. Главным содержанием работы УУМа стало доведенное до абсурда непрерывное воссоздание обюрокраченного и вертящегося на холостом ходу искусственного, смоделированного мира. Причем местоположение УУМа, о котором знают все, строжайше засекречено (даже служащие в нем дают «подписку о неразглашении месторасположения УУМа» (7)). При такой засекреченности в УУМ поступает обширнейшая информация от всех слоев населения: жалобы, желания, предложения, благодарности,

[13] Бээкман Э. Шарманка: Роман.— Таллинн, 1974.— С. 16. Далее страницы указываются в тексте.

все, что тревожит и мучает людей. Однако вся эта обширнейшая информация просто систематизируется: письма раскладываются по разноцветным ящичкам. Общество, изображенное в романе, существует в каком-то абстрактном будущем, не имеющем прошлого. Последнее обстоятельство вызывает ощущение экстемпоральности, но экстемпоральность свойственна для сакрального времени первотворений и перводействий; эмпирическое время, напротив, связано с относительно четким восприятием движения времени. В романе Э. Бээкман все наоборот, перед нами — перевернутый мифологический хронотоп: поскольку прошлого нет, то и сакральное время здесь отсутствует (более того, даже намек на миф низведен до «песней джунглей»), но его основным качеством — экстемпоральностью — наделяется время эмпирическое. Перевернутость мифологического хронотопа усиливает фантастическое начало в романе.

Еще сложнее временная организация романа Э. Бээкман «Гонка»: мифологизированный хронотоп романа осложнен тем, что герои имеют прошлое, которое существует только для них, является фактом их личного сознания, не входя в коллективное сознание (поэтому перед нами — сумма личных мотивов, не переходящих в социальный опыт). В предисловии к роману Э. Бээкман говорит: «Как, несомненно, сразу же заметит проницательный читатель, каждый из моих героев, поставленных в романе в столь исключительную ситуацию, какой является помещенная в выработанный ртутный карьер колония самообслуживания, несет в себе глубоко скрытую травму, обусловленную обстоятельствами его предшествовавшей жизни»[14].

Фантастическое — важнейший композиционный принцип, выражающий общую концепцию произведения. Но даже не связанное внешне с мифом фантастическое имеет глубинную связь с ним, переосмысляя мифологическую конструкцию, приближая ее к актуальным проблемам сегодняшнего бытия.

В заключение отметим, что миф, входя в роман — открыто или скрыто, сочетаясь с элементами фантастики или нет (именно эти четыре момента мы рассматривали),— всегда создает особую жанровую ситуацию, которую всякий раз необходимо учитывать. Ведь говоря об остросовременном звучании авторского слова, о его живой связи с «незавершенной современностью» (М. М. Бахтин), мы должны помнить, что монологизм эстонского романа наших дней возникает на пересечении двух стихий — романной и эпической. Иными словами, монологическое авторское слово возникает в романе в результате «конфликта» с эпическим словом, поскольку миф связан с неким надличностным монологизмом и в этом смысле ему присуща своего рода неоспоримость. Мифологическое начало входит в живой

[14] Бээкман Э. Гонка: Роман.— М., 1986.— С. 6—7.

контакт с романным словом, вступает с ним в напряженный художественно плодотворный конфликт. В эпосе мы имеем дело с героем, слово которого общезначимо и бесспорно, к тому же, совершается оно в общезначимом и бесспорном эпическом мире, в сакральном времени-пространстве: «в эпосе,— писал М. М. Бахтин,— один, единый и единственный кругозор»[15]. Таково и слово в мифе. Романное же слово, напротив, связано с множественностью кругозоров. Вот почему слово эпическое, входя в роман, существует уже не как бесспорное, а как одна из позиций, оно становится предметом идеологической интерпретации в свете окружающих его контекстов. Эти контексты, эти кругозоры, осовременивая эпически бесспорное и общезначимое слово, приводят его в живое соприкосновение с «незавершенной современностью», с самыми жгучими проблемами сегодняшнего дня. Так происходит не только в тех случаях, когда перед нами включенный в повествование миф, ведь даже внешнее отсутствие мифа связано с той же ситуацией переосмысления. Говоря об отсутствии точного времени действия в рассмотренных романах, о замкнутости пространства, мы не должны забывать, что имеем дело не с вневременной, а с всевременной художественной структурой, развивающейся не в замкнутом, а в разомкнутом пространстве. Только такая пространственно-временная структура соответствует авторским замыслам: за экспериментальной сюжетной ситуацией, за мифологизированной притчей показать реальные и актуальные нравственно-этические проблемы. Налицо — переосмысление мифологической конструкции, создание новой модели мира.

Чем оправдывается такое обращение к мифу и с мифом? Очевидно, тем, что миф, говоря словами Ч. Айтматова, «восстанавливает утраченные связи человека с миром», разрушая отчуждение и изоляцию[16]. Основанные на мифе художественные модели мира (иногда, впрочем, излишне рационалистичные), создаваемые современным эстонским «экспериментальным» романом, позволяют «разбирать тревожные явления девальвации нравственных ценностей и взаимного отчуждения людей...»[17]. В этом смысле следует говорить о глубокой содержательности композиционных форм современного эстонского романа, а также о том, что «энергия мифа» (Ч. Айтматов) проникает на все уровни произведения, организуя его таким образом, что возникающая в результате мифологическая модель мира носит также сквозной — структурный — характер. Вот почему изучение роли мифа в современной прозе должно исходить из этой структурности, а значит, быть функциональным.

---

[15] Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.— М., 1975.— С. 147.
[16] Айтматов Ч. Час слова//Дружба народов.— 1982.— № 12.— С. 254.
[17] Бээкман Э. Гонка.— С. 7.

К. А. РУБЛЕВ

НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ОБРАЗНОСТЬ КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР В РОМАНЕ Ч. АЙТМАТОВА «И ДОЛЬШЕ ВЕКА ДЛИТСЯ ДЕНЬ»

При глубоко позитивной оценке произведения Ч. Айтматова в целом мысль о том, что в «романе есть не совсем органическая сюжетная линия — это фантастическая его часть»[1], возникнув в первых рецензиях, долго повторялась с различной степенью категоричности на страницах книг и журналов. Иные оценки вообще подвергали сомнению художественную необходимость «космической линии» романа[2].

Попытаемся показать, что именно научно-фантастическая природа космической части романа Ч. Айтматова привнесла в систему временных отношений произведения уникальное значение будущего, придала эпопейное звучание «частной жизни» главного героя — скромного путевого рабочего Едигея Жангельдина.

Помня о том, что любая попытка провести строгую хронографию художественного произведения может обернуться забвением его условной природы, попробуем все-таки определить, как хронологически соотносится с реальным, объективным движением времени день похорон Казангапа, вместивший в себя вселенную воспоминаний Едигея.

Из романного повествования следует, что Казангап сорок четыре года проработал на Буранном полустанке. События, изгнавшие Казангапа из родного аула Бешагач, относятся ко времени коллективизации, то есть к самому началу тридцатых годов. Затем упоминаются шесть лет работы Казангапа на стройках первых пятилеток в Голодной степи, после чего он и обосновался на разъезде Боранлы. Сумма этих цифр дает тысяча девятьсот восьмидесятый год — возможная ошибка в два-три года, допустимая из-за фрагментарности хронографических данных романа, роли не играет. Нам важно подчеркнуть, что ос-

---

[1] Петелин В. Корни//Огонек.— 1981.— № 12.— С. 19.

[2] Зверев А. О цене философичности и «модусе перехода»//Вопросы философии.— 1984.— № 1.— С. 93.

новное романное время произведения совпадает со временем его выхода в свет. Это время, которое читательское сознание совершенно однозначно воспринимает как «настоящее».

Но события основного романного времени оказываются волею автора одновременными с фантастическими событиями, происходящими в космосе: Едигей видит старт корабля, спешащего выяснить, что случилось с замолчавшей космической станцией «Паритет». Эти события имеют свою предысторию: «Паритет» уже более полутора лет находится на орбите «Трамплин»[3]. Стремительно развивается программа «Демиург» — проект освоения одной из планет Солнечной системы, которая зашифрована сухим, как и вся стилистическая окраска космической части романа, названием Икс. Но при пристальном чтении за этим названием угадывается «красная планета нашей солнечной системы»[4] — Марс с его мощной научно-фантастической традицией. В советской литературе со времен А. Богданова и А. Толстого писатели отсылали на Марс угодный им фантастический вымысел. В романе Ч. Айтматова там уже побывали экспедиции, «совершившие несколько раз кратковременные высадки», уже готовилась большая экспедиция и «обсуждался вопрос, где следует извлекать иксианскую энергию: на орбитальных станциях в космосе, чтобы затем передать ее на Землю по геосинхронным орбитам, или же непосредственно на самой земле»[5].

Научная фантастика создала свою «историю», опрокинутую в будущее, развернутую во времени и пространстве. «Нефантастическая литература тоже в какой-то мере прогнозирует будущее, но построение целостного образа будущего не входит в ее задачу»[6], тогда как «история будущего» научной фантастики имеет свои единые для всех писателей черты и свои «эпохи»: от самой удаленной, когда человечество уже якобы освоило межгалактические глубины космоса, до самой близкой, когда люди еще только проникают в пространство Солнечной системы. Абсолютные оценки времени здесь, безусловно, бессмысленны, но относительные — безотказны: если действие фантастического романа происходит в мире, где космические корабли «ныряют» в гиперпространство и мгновенно переносят героев в иные звездные миры,— значит, мы имеем дело с будущим, бесконечно более удаленным, чем в романе, где суровые «космические волки» возят сатурнианскую руду для плавильных печей Меркурия, латая метеоритные пробоины в бортах своих видавших

---

[3] См.: Айтматов Ч. Т. И дольше века длится день//Айтматов Ч. Т. Роман. Повести.— Л., 1982.— С. 193.

[4] Там же.— С. 214.

[5] Там же.

[6] Бритиков А. Ф. Проблемы изучения научной фантастики//Русская литература.— 1980.— № 1.— С. 200.

виды кораблей... Но и в том, и в другом случае время действия однозначно осознается как будущее. По законам научно-фантастичной хронологии высадка людей на планету, обращающуюся вокруг Солнца, реализация волновой передачи энергии из космоса на Землю — все эти события и приметы научно-фантастического реквизита однозначно соотносятся с будущим, пусть недалеким, но отстоящим от сегодняшнего дня на достаточно значительный срок.

В романе Ч. Айтматова события настоящего оказываются единовременными с событиями будущего. Такого еще не бывало в нашей нефантастической литературе. Это вызвало недоумения. Желая обойти, уничтожить непонятный с точки зрения «здравого смысла» временной сдвиг, А. Латынина отрицает очевидное: «...Сами по себе события развиваются отнюдь не в будущем, как это принято в научной фантастике, они происходят в основное романное время, отстоящее от сегодняшнего дня двумя — тремя годами, то есть в восприятии читателя „сейчас"»[7]. В. Новиков, признавая, в отличие от А. Латыниной, что в романе «есть и будущее (космическая тема)»[8], пытается снять противоречия между «основным романным временем» и «научно-фантастическим будущим», исподволь подменяя понятие «настоящего времени» понятием «современность»: «...Космическая тема, вначале существующая как событие **далекого будущего** (выделено нами.— *К. Р.*) (...), все отчетливее приближается к современности»[9].

Однако задачей анализа романа Ч. Айтматова должно быть не примирение «будущего» и «настоящего», совмещенных писателем в едином моменте времени, и не поиск иносказательных смыслов, а выявление художественных эффектов, объективно возникающих из столь рискованного с точки зрения «здравого смысла» приема.

Возраст Едигея, как «реального лица», вполне поддается точному определению: «Абуталип Куттыбаев был ровесник Едигею», а «летом в сорок первом в первые же дни его мобилизовали на фронт»[10]. На фронт Абуталип уходил 19-летним[11]. Следовательно, Едигей, как и Абуталип, 1922 года рождения, и к моменту смерти Казангапа ему не более шестидесяти лет. Но волей автора Едигей оказывается современником момента, когда человечество встало «у истоков своей внеземной цивилизации». В этой связи символическим светом вспыхивают слова госпитального врача, некогда сказанные Едигею: «Это я тебе

---

[7] Латынина А. Цепь человеческой памяти//Октябрь.— 1981.— № 5.— С. 205.

[8] Новиков В. Духовная зрелость героя//Знамя.— 1981.— № 6.— С. 221.

[9] Там же.— С. 223.

[10] Айтматов Ч. Т. Указ. соч.— С. 265.

[11] Там же.— С. 272.

говорю, вспомнишь потом... Такие, как ты, сто лет проживут»[12]. Благодаря космическому будущему в романе Едигей словно бы старше самого себя...

В сложном переплетении временных отношений романа теряется обыденное представление о возрасте героя. Но для полноты картины необходимо учесть вторую ее сторону: Едигей **всегда** — и будучи молодым — словно бы старше самого себя.

Исследователь культуры прошлых эпох отмечает важнейшую родовую особенность исконного эпоса: «Для эпоса временные категории не имеют большого значения. Эпическое сознание не находит никакого противоречия в расхождении между обычным течением времени и протеканием его в сказании. **Герои эпоса не подвластны течению времени** (выделено нами.— *К. Р.*)»[13].

Закономерностям исконного, древнего эпического мышления оказываются сродни и те художественные особенности романа Ч. Айтматова, которые «поднимают» образ Едигея над временем и делают его достоянием трех эпох: эпического прошлого поэтических преданий, тревожного настоящего и фантастического будущего. Прямые аналогии покажутся грубой и бестактно-прямолинейной натяжкой, но следует все же вспомнить особенности эпического творчества прошлого, где случался герой, который «почти неподвижен во времени, ибо в возрасте при этом почти не меняется»[14]. Так, любимейший герой русского героического эпоса «всегда мыслится старым, даже в тех случаях, когда эпитета «старый» нет. Его старость есть выражение его мудрости, опытности и спокойной силы»[15]. Вневременная умудренность Едигея не отменяет, а дополняет вполне реальную и предельно реалистически выписанную историю жизни скромного «человека трудолюбивой души» (Ч. Айтматов) на затерянном в степной бесконечности полустанке.

Научно-фантастические картины будущего, противу «здравого смысла» оказывающиеся синхронными настоящему разъезда Боранлы, становятся художественно необходимым средством, придающим герою — во взаимодействии со всей системой выразительных средств романа — эпическую масштабность, столь редкую в современной литературе. Страницы, посвященные космосу, актуализируют художественный опыт прошлых эпох и становятся одним из средств создания эпического характера, придавая произведению жанровую определенность философского романа.

---

[12] Там же.— С. 226.

[13] Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры.— М., 1984.— С. 145.

[14] Неклюдов С. Ю. Статические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора//Типологические исследования по фольклору.— М., 1975.— С. 187.

[15] Пропп В. Я. Русский героический эпос.— М., 1958.— С. 237.

Е. М. НЕЁЛОВ

О МЕРЕ НАУЧНОСТИ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ

В довоенной критике, посвященной научной фантастике, как известно, господствовало убеждение: научная фантастика принадлежит к области научно-популярной литературы, ее призвание — пропаганда достижений науки. Так, к примеру, А. Р. Палей утверждал в свое время, что научно-фантастическая литература «должна быть подлинно научным прогнозом, а не беспочвенным фантазированием. (...) Поэтому нам нужен, например, роман, популяризирующий достижения астрономии, идею межпланетного сообщения, роман, ставящий интересную биологическую проблему, проблему техники»[1].

С тех пор, когда были сказаны эти слова, многое изменилось. Изменилось, казалось бы, и отношение к научной фантастике. Но вот мнение современного критика: «Очень способствует росту доверчивости (а анекдотических примеров ее можно привести сколько угодно) восприятие научной фантастики как некоего раздела научно-популярной, а не художественной литературы. Всякого рода путешествия во времени, гиперпространство, мыслящие океаны, философствующие облака и планеты стали настолько привычными, что о научной реальности этих «гипотез» даже задумываться вроде бы стало неприлично. Это наносит вред и науке (порой шабаш безответственности наблюдается в погоне за «сумасшедшими» идеями), и фантастике, которая надевает на себя ненужные вериги достоверного знания, не развиваясь полноценно как жанр искусства»[2].

Эта цитата, на первый взгляд, противоположна предыдущей. Но — только на первый взгляд, ибо начинается она утверждением примата художественности в фантастике, а заканчивается призывом к проверке научности распространенных и типичных научно-фантастических мотивов, гипотез и образов. И поскольку таковой проверки фантастические мотивы и образы не выдерживают, они, стало быть, наносят вред и науке,

---

[1] Палей А. Р. О жанре, которого у нас нет//Молодая гвардия.— 1933.— № 8.— С. 151.

[2] Нуйкин А. Новое богоискательство и старые догмы//Новый мир.— 1987.— № 4.— С. 251.

и фантастике, потому что наивные читатели принимают их за чистую монету. При всей внешней несхожести в обеих цитатах обнаруживается одинаковое убеждение в том, что «научное» в фантастике адекватно таковому в собственно науке, поэтому все, что противоречит представлениям современной физики или биологии или, по крайней мере, не согласовано с этими представлениями,— это «беспочвенное фантазирование». Отсюда сам собой вытекает вывод, который в 30-е годы формулировали прямо и непроизвольно: «Но наше время не терпит безответственных, стоящих вне жизни пророков. И поэтому в книге научно-фантастической нет и не должно быть места невыполнимым фантазиям»[3].

Старые идеи, на словах отвергаемые, на деле зачастую продолжают определять отношение к научной фантастике. Возникла теория «мифотворческой» функции научной фантастики, исходящая из того, что, во-первых, научная сторона фантастики являет собой лишь приблизительный, упрощенный, построенный на неточной аналогии пересказ строго научного знания, а, во-вторых, этот пересказ читателями принимается на веру, и, тем самым, создается некий новый «научный миф». И хотя Т. А. Чернышова, одна из самых авторитетных создателей этой теории, считает «научные мифы» весьма полезными[4], ясно, что такое понимание творчества писателей-фантастов весьма близко подводит их к той черте, за которой они попадают уже в лагерь «безответственных, стоящих вне жизни пророков». Ведь А. Нуйкин, которого мы уже цитировали, опирается как раз на такое («мифологическое») понимание фантастики, и вот какие выводы (по-своему вполне логичные) получаются: «Миф как жанр открыто, даже нарочито подчеркнуто фиксирует фантастичность образов и событий, воспроизводимых в нем. Мифологическое же мышление, наоборот, всегда претендует на принципиальную возможность своих утверждений. В этом отношении «Фауст» Гете и «Божественная комедия» Данте гораздо меньше работают на религиозное мироощущение, чем, к примеру, некоторые научно-фантастические романы и повести, в которых как нечто уже вполне согласованное с наукой фигурируют мыслящие и бунтующие компьютеры, космические формы сверхразума, машины времени, многомерные пространства и т. д.»[5].

Итак, если согласиться с А. Нуйкиным, то получается, что научность в фантастике таинственным «мифологическим»

[3] Григорьев С. Планы и воспоминания//Детская литература.— 1939.— № 5.— С. 19.

[4] Подробно о «мифотворческой» функции научной фантастики см.: Чернышова Т. А. Природа фантастики.— Иркутск, 1984.— С. 224—303. О полемике с теорией «мифотворчества» см.: Бритиков А. Ф. Научная фантастика, фольклор и мифология//Русская литература.— 1984.— № 3; Неёлов Е. М. Научная фантастика — миф XX века?//Русская литература.— 1986.— № 4.

[5] Нуйкин А. Указ. соч.— С. 254.

образом претендует на «принципиальную возможность своих утверждений» и это, якобы, создает религиозное мироощущение у читателей. Другими словами, именно научность фантастики приводит ее к религиозности. Этот парадоксальный в своей абсурдности вывод по-своему закономерен: А. Нуйкин просто довел до логического конца старое убеждение в научно-популярном призвании фантастики, выступающее под современной маской «научного мифа». А это означает, что вопрос о мере и степени научности фантастики, которому было посвящено немало уже споров и дискуссий (особенно в критике 60-х годов), и сегодня продолжает оставаться актуальным.

Попробуем, не претендуя на полное и окончательное решение, поразмышлять над этим вопросом. Прежде всего необходимо выделить две основные, хотя и взаимосвязанные, но различные функции научности в фантастике — содержательную и формально-поэтическую.

Начнем с содержательной функции. В плане непосредственно содержательном бессмысленно отрицать связь научной фантастики с наукой. Однако нельзя нормативно определить все возможные формы этой связи (скажем, от научной популяризации в романах В. А. Обручева до романтической полемики с наукой у Р. Бредбери), ибо они сами по себе уже есть весьма ценный и часто неожиданный результат творческого развития и науки, и фантастики. Как заметил А. Эйнштейн, «представляется, что человеческий разум должен свободно строить формы, прежде чем подтвердится их действительное существование»[6]. Однако признание этого обстоятельства не означает отказа от анализа самого понятия «научности», поиска некоторых общих и обязательных для любого научно-фантастического произведения ориентиров. Поэтому нельзя согласиться с выводом Н. И. Черной, которая, справедливо заметив вначале, что «в современной научной фантастике существует множество градаций, степеней научности»[7], заключает из этого: «Не существует никакого общего для всей фантастики критерия научности, которому в обязательном порядке должно было бы отвечать любое научно-фантастическое произведение...»[8].

Думается, что критерий этот все-таки есть. Ведь в противном случае невозможно говорить о единстве жанра, об общей структуре научной фантастики. Другое дело, что он должен быть достаточно широк, чтобы охватывать самые различные научно-фантастические произведения.

Безусловно, то общее, что присуще всем формам и степеням научности в интересующем нас жанре, нельзя свести ни к науч-

---

[6] Эйнштейн А. Собр. науч. трудов: В 4-х т.— Т. IV.—М., 1967.— С. 124.
[7] Черная Н. И. В мире мечты и предвидения. Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности.— Киев, 1972.— С. 181.
[8] Там же.— С. 196.

ным темам, ни к научным методам, которые могут использоваться в фантастике, ни к понятию научного мировоззрения писателя-фантаста, ибо таковым мировоззрением обладают не одни только фантасты. По всей видимости, речь должна идти о понятии, весьма близком к тому, что выражается словом «мировоззрение», но в то же время отличном от него — о понятии научного мироощущения, объединяющего «не взгляды человека, природа которых абстрактно-теоретическая, а его «теоретические чувства», его умонастроения, симпатии, волевые импульсы, идеалы»[9].

В научной фантастике, таким образом, реализуется «научное мироощущение», реализуется определенный тип восприятия мира. Но следует отметить, тип этот, несмотря на его название,— прежде всего художественный, а не научный в строгом смысле этого слова. Норберт Винер подчеркивал, что «всякое изобретение должно оцениваться не только с точки зрения принципиальных возможностей его осуществления, но также с точки зрения того, как это изобретение может и должно служить человеку. Вторая часть задачи часто куда сложнее, чем первая, и ее методология разработана в гораздо меньшей степени»[10]. Именно второй частью этой задачи (а совсем не проблемой «принципиальных возможностей осуществления») и занимается научная фантастика, и это неслучайно, ибо, рискнем предположить, вопрос о том, как наука может и должна служить человеку, успешно решается только средствами искусства. Причем дело заключается (по крайней мере на сегодняшний день) не столько в осуществлении некоего синтеза науки и искусства, сколько в расширении диапазона явлений, охватываемых сферой искусства, в своеобразном расширении сферы гуманизма. Люди издавна, говорил в свое время М. Коцюбинский, «создали уже вокруг себя неотразимую и внушительную атмосферу человечности, способную перевоспитать даже животное, привив ему нечто от души человека»[11]. В научной фантастике этот процесс происходит с фактами чисто интеллектуального порядка (идеями, гипотезами и т. п.), которые «очеловечиваются» (и тем самым приобретают качественно новое звучание и смысл) путем перевода их из сферы логической, научной в эмоциональную, художественную[12].

---

[9] Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике.— Л., 1971.— С. 429.

[10] Винер Н. Творец и робот. Обсуждение некоторых проблем, в которых кибернетика сталкивается с религией.— М., 1966.— С. 91.

[11] Цит. по очерку М. Горького «М. М. Коцюбинский»//Горький М. Полн. собр. соч.— Т.11.— М., 1971.— С. 179—180.

[12] Сложный вопрос о конкретных поэтических механизмах такого перехода логического в эмоциональное, научного в художественное не может быть решен в рамках этой статьи. Поэтому заметим только, что определяющую роль в этом переходе играет поэтика собственно фантастики. А поэтика фан-

Научная фантастика осмысляет эти факты интеллектуального порядка как нечто сокровенное, интимно-близкое повседневной жизни человека. Знание при этом становится эмоциональным, исчезает характерный разрыв между тем, что человек знает о мире, и тем, как он видит его, как ощущает. Вот только один пример. Вспомним знаменитую сцену размышлений Левина из романа Л. Толстого «Анна Каренина». «Лежа на спине, он смотрел теперь в высокое, безоблачное небо. «Разве я не знаю, что это — бесконечное пространство и что оно не круглый свод? Но как бы я ни щурился и ни напрягал свое зрение, я не могу видеть его не круглым и не ограниченным, и, несмотря на свое знание о бесконечном пространстве, я несомненно прав, когда я вижу твердый голубой свод, я более прав, чем когда я напрягаюсь видеть дальше его». Противоречие между знанием и непосредственным переживанием, столь выразительно переданное Л. Толстым в этой сцене, характерно не только для человека XIX века, но и для многих наших современников. И такое вот противоречие и преодолевается в научной фантастике, которая заставляет читателя видеть, причем без напряжения, дальше того, что он видит, видеть дальше «твердого голубого свода». Достаточно, кажется, одной «Туманности Андромеды» И. Ефремова или, например, эпического романа С. Снегова «Люди как боги», чтобы почувствовать и пережить «бесконечное пространство», лежащее за пределами «твердого свода». Дыхание Вселенной при таком переживании ощущается так же непроизвольно, как и дуновение ветра на лесной поляне [13].

Соответственно изменяется и понятие среды в научной фантастике. Как пишет Т. А. Чернышова, «интерес к науке, к ее проблемам... давно уже перерос в современной научной фантастике в интерес к новой среде, открываемой человеку наукой,

---

тастики в нашем жанре во многом подчиняется (или сходна) законам поэтики фольклорной (прежде всего сказочной) фантастики. Таким образом, богатейшая фольклорно-сказочная образность и символика помогает «очеловечить» абстрактную сферу науки, хотя читатель часто этого и не замечает. Подробно об этом см. в наших работах: Неёлов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики.— Л., 1986; Неёлов Е. М. Сказка, фантастика, современность.— Петрозаводск, 1987.— С. 39—125.

[13] Ликвидация противоречия между знанием и непосредственным переживанием помогает в научной фантастике представить непредставимое. А. Эйнштейн писал в 1931 году: «Математически человек может вообразить себе четвертое измерение, но увидеть его, представить себе наглядно, физически человек не может» (Эйнштейн А. Указ. соч.— Т. IV.— С. 144). Современный же любитель фантастики уже легко представляет себе не только четвертое, но и пятое и прочие измерения. Как заявляет Коровьев в булгаковском романе, это «самое несложное из всего! ...Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть его до желательных пределов. Скажу вам больше, уважаемая госпожа, до черт знает каких пределов!» (Булгаков М. Мастер и Маргарита.— М., 1984.— С. 232).

к среде природной, куда наука непременно вернет человека в будущем, разбив скорлупу искусственной среды, которой когда-то она же его и оградила»[14].

Словом, в научной фантастике воплощается «дух», а не «буква» науки. Причем «дух» науки порой парадоксальным образом может вступать в противоречие с самой этой наукой, ибо ее «буква» меняется достаточно быстро, в отличие от самого нестареющего духа научного поиска. Научное мироощущение в том смысле, о котором идет речь, вовсе не обязательно должно быть присуще самим ученым. Это наглядно видно, если обратиться к одной из самых популярных в научной фантастике тем — теме внеземных цивилизаций. Эта тема является сегодня и объектом собственно науки[15]. Но вот что примечательно. Говоря об этой теме в то время, когда ее научное изучение еще только развертывалось, С. Лем сделал характерное примечание: «Для огромного большинства людей, **в том числе и ученых** (подчеркнуто мной.— *Е. Н.*), за исключением пока очень маленькой горстки заинтересованных специалистов, вся проблема «других цивилизаций» ...полностью лишена эмоционального аспекта»[16]. Сегодня, конечно, так уже не скажешь, но эмоциональный аспект этой темы возник не благодаря успехам науки (ее достижения в разработке темы внеземных цивилизаций достаточно скромны), а благодаря ее активному воплощению в искусстве, где она приобретает иной, нежели в строгой науке, смысл[17]. Собственно, ученый, даже занимаясь данной проблемой, отнюдь не обязан воспринимать ее эмоционально — это, в данном случае, факультативный признак. Попадая же в сферу искусства, эта проблема теряет характер «задачи, которую надо решить» (в ряду других задач, скажем, радиоастрономии или астрофизики). «Осознание этой проблемы, проблемы контакта разнопланетных цивилизаций, создает у писателя и читателя новое, свежее и своеобразное видение мира. Мир предста-

[14] Чернышова Т. Человек и среда в современной научно-фантастической литературе//Фантастика-1968.— М., 1969.— С. 307. См. также: Чернышова Т. А. Человек и естественная среда в современной научной фантастике: Автореф. канд. дис.— Иркутск, 1969.

[15] См. об этом, например: Шкловский И. С. Вселенная. Жизнь. Разум.— М., 1965 (6-е изд.— 1987); Салливан У. Мы не одни.— М., 1967; Населенный космос.— М., 1972; Урсул А. Д. Человечество, Земля, Вселенная.— М., 1977; Школенко Ю. А. Философия, экология, космонавтика.— М., 1983.

[16] Лем С. Сумма технологии.— М., 1968.— С. 110.

[17] Яркий пример «очеловечивания» этой темы, переосмысления ее в нравственном аспекте в современной фантастике дает повесть А и Б. Стругацких «За миллиард лет до конца света. Рукопись, обнаруженная при странных обстоятельствах» (1976). Упомянем также повесть Э. Геворкяна «Правила игры без правил», в которой эмоциональная разработка «космической» темы в «человеческом», а не «научном» ключе поднимается, по справедливым словам комментатора повести, «до высот подлинной трагедии» (Спиваковская А. С. Комментарий ученого//Сборник научной фантастики.— Вып. 28.— М., 1983.— С. 151).

ет другим, необычным, как бы одухотворяются и оживают безмерные пространства... Человек осознал себя как прозревшую и заговорившую эволюцию вселенной»,— таково свидетельство писателя-фантаста [18].

Итак, можно подвести предварительный итог. Научность научной фантастики, проявляющаяся в самых различных формах, заключается, если говорить о ее содержательной стороне, в выработке и утверждении особого художественного типа восприятия действительности через призму «научного мироощущения». Именно научное мироощущение, так или иначе реализуясь в фантастическом произведении, заставляет осознавать его как не просто фантастическое, а научно-фантастическое.

Перейдем теперь к формально-поэтической функции научности в фантастике. Научное мироощущение несет в себе одно непременное свойство, без которого оно просто не может существовать. Это свойство — рациональность (иногда в некоторых произведениях научной фантастики переходящая даже в рационализм). Рациональность составляет одну из важнейших содержательных характеристик «духа науки» в фантастике и в то же время выполняет и важные формально-поэтические функции. Мир в научной фантастике принципиально познаваем и исключает иррациональные толкования. Рациональность «духа науки» неоднократно подчеркивал А. Эйнштейн, говоривший, что «основой всей научной работы служит убеждение, что мир представляет собой упорядоченную и познаваемую сущность», что деятельность ученого исходит из твердого убеждения в «рациональности и познаваемости мира»[19]. Поэтому в научной фантастике нет ни одного произведения, в котором бы различного рода тайны и загадки Вселенной так или иначе не были бы осмыслены рационально, прямо или косвенно не включались бы в систему рационального мышления. И даже тогда, когда герой в своих конкретных и непосредственных усилиях терпит крах (что часто случается, например, в романах С. Лема), на поверку все равно выходит утверждение победы человеческого разума, познающего мир. Научное мироощущение, романтичное в своей основе, предполагает вместе с тем рациональное восприятие мира, в том числе и самой науки. Норберт Винер подчеркивал: «Пусть силы машинного века на самом деле нельзя считать сверхъестественными, но все же они не укладываются в представления простого смертного о естествен-

[18] Гор Г. Ответ на анкету «Почему я стал фантастом?»//Иностранная литература.— 1967.— № 1.— С. 263. Ответ Г. Гора раскрывает эмоциональное содержание того процесса, который в современной науке получил название «космизация человеческой деятельности». Об отражении этого процесса в фантастике см.: Бритиков А. Ф. Пафос космизации в научной фантастике// Современный советский роман. Философские аспекты.— Л., 1979.— С. 225—240.

[19] Эйнштейн А. Указ. соч.— Т. IV.— С. 142.

ном порядке вещей»[20]. В научной фантастике «силы машинного века» лишаются своего сверхъестественного ореола, они становятся соотносимыми с человеческими представлениями, в результате чего последние меняются. И поэтому научная фантастика утверждает включенность любых и самых невероятных научных «чудес» именно в естественный порядок вещей. Только мера и степень этого порядка вещей в фантастике другая, нежели в нефантастической литературе. Словом, научная фантастика работает не на создание неких новых «мифологических» или «религиозных», как считает в уже упоминавшейся статье А. Нуйкин, представлений, а, наоборот, активно борется против возможного в обыденном сознании обожествления сил науки. И хотя А. Эйнштейн считал, что убеждение в познаваемости мира «зиждется на религиозном чувстве», сам он это чувство расшифровывал совсем не «мифологическим» образом: «Мое религиозное чувство — это почтительное восхищение тем порядком, который царит в небольшой части реальности, доступной нашему слабому разуму»[21]. Надо ли доказывать, что слова «слабый разум» в этой цитате утверждают не бессилие, а мощь человеческого сознания?

Рациональность «духа науки» разрушает принцип слепой веры, она требует подвергать сомнению привычные стереотипы как обыденного сознания, так и самой науки. Поэтому утверждение научного мироощущения в фантастике носит не авторитарный и догматический, а проблематичный и динамический характер. Этому способствует и то, что в научной фантастике постоянно воспроизводится возможность не только «научного», но и некоего другого, альтернативного взгляда на мир: с позиций не «науки», а «жизни». Анализ этого взгляда мог бы составить тему отдельной статьи, поэтому отметим только, что столкновение позиций «науки» и «жизни» наглядно видно в творчестве Г. Уэллса, в современной фантастике — в творчестве А. и Б. Стругацких. Научная фантастика утверждает, конечно же, приоритет «науки», но не как догму, а в постоянном и нескончаемом споре противоположных позиций[22]. Научное мироощущение, таким образом, раскрывается в фантастике как мироощущение диалогическое, как текучий, подвижный и конфликтный процесс.

В формально-поэтическом плане рациональность научного мироощущения способствует возникновению установки на достоверность изображаемых событий. Иллюзия достоверности, характерная для научной фантастики, порождается прежде

---

[20] Винер Н. Указ. соч.— С. 62.

[21] Эйнштейн А. Указ. соч.— Т. IV.— С. 142.

[22] Этот спор на уровне «персонажей жанра» научной фантастики находит свое выражение в противопоставлении позиций «ученого» (У) и «не-ученого» (-У), обязательном для научно-фантастической литературы.

всего научной стороной жанра. Однако научная сторона фантастики не только создает ощущение, что «все так и будет на самом деле», но и одновременно это ощущение разрушает. Научное мироощущение, создавая установку на достоверность, одновременно же вырабатывает в фантастике противоположную установку на вымысел. Иллюзию достоверности научной фантастики подчеркивают все, пишущие об этом жанре, установку же на вымысел, как правило, с наукой не связывают. А между тем установка на достоверность и установка на вымысел — это как бы два противоположных, но равно необходимых полюса научности в фантастике, создающие напряженное, конфликтное художественное поле. В самом деле, наука в фантастике, объясняя мир рационально, создает ощущение достоверности любых, самых невероятных событий. Но в то же время именно научность произведения обнаруживает его вымышленность, невозможность и фантастичность, и все это становится очевидным в тот момент, когда меняются научные представления. Поэтому, скажем, «Плутония» В. А. Обручева, с одной стороны, производит впечатление абсолютно достоверного отчета о научной экспедиции (и читатели в свое время интересовались, будет ли организована новая экспедиция в подземный мир), а, с другой,— современный человек, мало-мальски знакомый с геологией и палеонтологией даже в объеме школьных знаний, прекрасно понимает, что научность «Плутонии» — это своеобразная ширма, скрывающая современную волшебную сказку. Таким образом, когда меняется наука, научность произведений фантастики, принадлежащих ушедшей в прошлое эпохе, работает уже на создание установки на вымысел. Такова, к примеру, научность романов Жюля Верна и Герберта Уэллса, создающая фантастический, а, скажем, не бытовой мир прошлого. Способствует созданию установки на вымысел и вариативность «научных» решений, предлагаемых фантастами. Бесчисленное множество различных изображений будущего, каждое из которых в большей или меньшей степени мотивировано научно, уже самой своей вариативностью наводит читателя на мысль о фантастичности попытки представить в конкретной плоти образа то, чего еще нет. Напрямую связана с установкой на вымысел и степень детализации различного рода научных реалий.

Можно было бы продолжать характеристику различных форм и способов создания установки на вымысел в научной фантастике, но вывод, кажется, ясен: наука, создавая иллюзию достоверности, одновременно эту иллюзию разрушает. Поэтому и напрасны опасения критики, что читатели буквально поверят в «научно обоснованных» марсиан, мыслящий океан, «космические формы сверхразума» и т. д. Ведь установка на вымысел предполагает **эстетическое** восприятие научной фантастики,

в выработке которого активно участвует, как мы пытались показать, уже сама научность научной фантастики.

И если оценивать научность фантастики критериями строгой науки, то фантастика, действительно, может показаться либо генератором странных «научных мифов», либо вообще достаточно бесполезной и пустой игрой, в лучшем случае — подсобным средством для тренировки профессионального воображения ученого. Такую позицию великолепно сформулировал Илья Эренбург. Он писал: «Когда художник изображает природу или человеческие чувства, его произведения не устаревают. Никто не скажет, что женщина XX века прекраснее, совершеннее Нике Акрополя, созданной двадцать пять веков назад; терзания Гамлета или любовь Ромео и Джульетты никому не смешны. Но стоит художнику увлечься техникой, как его утопии оказываются превзойденными или опровергнутыми временем. Уэллс был человеком весьма образованным, ему казалось, что он видит будущее, однако открытия современной физики сделали его утопические романы смешными»[23]. Но если воспринимать научность фантастики Уэллса как категорию прежде всего художественную, то всякий смех исчезает. Илья Эренбург показал и эту позицию. Он, назвав романы Уэллса смешными, позднее привел такие характерные слова генерала И. Д. Черняховского: «Танки кажутся теперь началом новой военной эры, а это скорее конец. Не знаю, откуда придут новшества, но я скорее верю в утопический роман Уэллса, чем в размышления де Голля, Гудериана или наших танкистов. Учишься, учишься, а потом видишь, как жизнь опрокидывает непреложные истины...»[24].

Если видеть в научной фантастике популяризацию или, тем более, мифологизацию непреложных истин, то тогда она, конечно же, смешна. Но если видеть в научном аспекте фантастики не букву науки, а ее дух мужественной борьбы с этими непреложными истинами, мешающими развитию и науки, и жизни, тогда фантастика оказывается «окном в будущее», но не в смысле, так сказать, инвентарной книги футурологии, а в смысле нашей внутренней человеческой готовности к Будущему. Эта внутренняя готовность прекрасно раскрыта в строках Б. Пастернака, не случайно поставленных братьями Стругацкими эпиграфом к своей повести, одной из лучших в советской фантастике,— «Улитке на склоне»:

За поворотом, в глубине
Лесного лога
Готово будущее мне
Верней залога.

Его уже не втянешь в спор
И не заластишь,
Оно распахнуто, как бор,
Все вширь, все настежь.

---

[23] Эренбург И. Люди, годы, жизнь.— Книга первая и вторая.— М., 1961.— С. 426.

[24] Там же.— Книга пятая и шестая.— М., 1966.— С. 132.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3
Мальчукова Т. Г. (Петрозаводск). Жанровые традиции, интерпретация текста и перевод 4
Солодкин Я. Г. (Кустанай). К реконструкции состава и композиции «Временника» Ивана Тимофеева 15
Дворецкий А. В. (Петрозаводск). Проблема литературных жанров в русской критике «накануне Белинского» 22
Исупов К. Г. (Ленинград). Художественно-исторические функции «точки зрения» в композиционном единстве «Рима» Н. В. Гоголя 32
Гаврилов А. К. (Ленинград). «Видение» Ф. И. Тютчева: История жанрового переосмысления 41
Мартьянова С. А. (Москва). Формы поведения персонажей «Бесприданницы» А. Н. Островского в соотнесенности с жанром пьесы 57
Головко В. М. (Ставрополь). «Студия» в системе жанров «малой прозы» И. С. Тургенева 65
Кунильский А. Е. (Петрозаводск). О природе комического в творчестве Ф. М. Достоевского 78
Владимирцев В. П. (Иркутск). Русские былички и поверья у Ф. М. Достоевского . . . . . : 93
Захаров В. Н. (Петрозаводск). Мотив свободы в сюжете «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского 107
Тарланов Е. З. (Петрозаводск). Стихотворение К. М. Фофанова «Звезды ясные, звезды прекрасные...»: Опыт интерпретации . . 111
Мальчуков Л. И. (Петрозаводск). Новелла — роман—новелла (Итальянская тема в творчестве братьев Манн 1890—1900 гг.) . . . 117
Лопуха А. О. (Петрозаводск). Поэтическое в художественном мире А. С. Грина 142
Сепсякова И. П. (Петрозаводск). О фольклорных элементах в поэтике Бориса Ручьева 149
Добренко Е. А. (Одесса). Мифологическая модель мира и композиционная структура современного эстонского романа . . . 154
Рублев К. А. (Семипалатинск). Научно-фантастическая образность как жанрообразующий фактор в романе Ч. Айтматова «И дольше века длится день» 163
Неёлов Е. М. (Петрозаводск). О мере научности научной фантастики 167