

ISSN 0201—9701

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО  
И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ им. О. В. КУУСИНЕНА

# **ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

ПЕТРОЗАВОДСК 1984

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

✓ ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ им. О. В. КУУСИНЕНА

# ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Межвузовский сборник*

ПЕТРОЗАВОДСК 1984

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

## К СПОРАМ О ЖАНРЕ

Вопрос, что такое жанр, давно стал риторическим. Его не принято задавать, но если он поставлен, на него редко дают прямой ответ.

В двадцатые годы, например, его задал Ю. Н. Тынянов, но сам, по сути дела, оставил без ответа, предлагая метафорическое определение понятия: «Жанр — реализация, сгущение всех бродящих, брезжущих сил слова»<sup>1</sup>. С тех пор этот вопрос ставился не раз, но чаще именно ставился, гораздо реже исследователи отвечали на него. И все же существует немало определений понятия «жанр», и уже одна их систематизация может составить предмет особого исследования. Понимая свою задачу скромнее, обозначу общее состояние проблемы.

Традиционны сетования на неразработанность теории жанра. По словам Ю. Тынянова, жанр — одна из «наиболее трудных, наименее исследованных» проблем<sup>2</sup>. Это сказано в начале двадцатых годов, но, если верить современным исследователям, такое же положение сохранилось и сейчас — различия в оценках не существенны: так, по словам Б. С. Мейлаха, «проблема жанров принадлежит к наименее разработанной области литературоведения»<sup>3</sup>; по мнению Г. Н. Поспелова, она «очень слабо разработана в современном литературоведении»<sup>4</sup>.

Ситуация парадоксальная, ведь жанр — изначальная форма бытования фольклора и литературы, о жанрах написано много, и, хотя явно недостает обобщающих теоретических работ, проблема жанра рассматривалась во многих историко-литературных исследованиях. В основном это работы по истории жанров, в том числе обобщающие коллективные монографии по истории русского и советского романа, повести, рассказа. Конечно, теоретические проблемы ставятся и отчасти решаются

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино.— М., 1977, с. 191, ср. 255.

<sup>2</sup> Там же, с. 274.

<sup>3</sup> Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра.— Л., 1973, с. 3.

<sup>4</sup> Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы.— М., 1972, с. 152.

в этих историко-литературных работах, но неразработанность общей теории жанра, отсутствие четкой дифференциации жанровых и нежанровых признаков, недостаточная проверка теории жанра его историей нередко приводят к тому, что одни и те же произведения называются то рассказами, то новеллами, то повестями, то романами. И это не только в различных работах разных авторов, но зачастую даже в рамках одного исследования. Очевидна и методологическая недостаточность изучения истории отдельных жанров — сегодня вне сомнений жанровая системность развития литературы<sup>5</sup>.

В изучении литературных жанров немало проблем. Одна из них — терминологическая. С нее и следует начать.

Так, Л. И. Тимофеев предлагает считать жанрами эпос, лирику, драму<sup>6</sup>. Основание — буквальный перевод французского слова «genre» на русский язык, но такое определение значения слова в русском языке лишь частично передает значения французского слова и противоречит традиции, утвердившейся в советском литературоведении двадцатых годов.

Во французском языке слово «genre» столь же многозначно, как в русском — слово «род»: как жанрами во французской, так родами в русской филологии называли и эпос, лирику, драму, и романы, поэмы, сказки, рассказы, басни и т. д. Именно в таком смысле слово «жанр» было введено в русскую филологию А. Н. Веселовским.

Есть это слово в филологическом значении во введении к работе А. Н. Веселовского «Из истории романа и повести», имеющем характерный заголовок «История или теория романа?» (1886): «Разрыв эпоса с историографией также отмечен водворением прозы — а роман водворял новый жанр и интересы к обыденному, хотя бы и опоэтизированному»<sup>7</sup>. Но это единичное употребление слова. Усвоение слова в терминологическом значении произошло в другой работе А. Н. Веселовского — «Три главы из исторической поэтики», опубликованной

<sup>5</sup> О системе жанров древнерусской литературы см.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — М. — Л., 1967, с. 40—67; Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв. — Л., 1973, с. 49—62; о системе жанров русской литературы XVIII—XIX вв. см.: Фридлиндер Г. М. Поэтика русского реализма. — Л., 1971, с. 47—76; Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе. — В кн.: Историко-литературный процесс. Л., 1974, с. 168—202.

<sup>6</sup> Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. — М., 1976, с. 344.

<sup>7</sup> Веселовский А. Н. Из истории романа и повести. — СПб., 1886, с. 12. Само заимствование слова не было личной инициативой А. Н. Веселовского. Так, словосочетание «литературный жанр» можно встретить в статье Е. Маркова о Достоевском «Романист-психиатр» (Русская речь, 1879, № 5): «Только долго спустя после „Бедных людей“ появился, однако, тот литературный жанр, которого провозвестником были они». — Цит. по сб.: Критический комментарий к сочинениям Ф. М. Достоевского. Изд. 4-е. М., 1907, ч. 1, с. 380.

весной 1899 года. Вот как ситуация заимствования подана самим Веселовским в скептическом изложении теории немецкого филолога Р. Вернера: «будто лирика довлеет самой себе, одинокий жанр, *einsame Gattung*, тогда как эпос и драма предполагают общество, публику; они — *gesellige Gattung*. Одинокая лирика «про себя» принадлежит эстетической абстракции, как школьному схематизму — установление 256-ти лирических родов»<sup>8</sup>. Или еще один пример: «Что общего говорится далее о поэтических родах, принадлежит лирике от другого жанра, распадающегося в свою очередь на эпика и драматика...»<sup>9</sup> (разрядка в цитатах моя. — В. З.). Ситуация заимствования достаточно красноречива: у Веселовского род, *genre, Gattung* — слова одного терминологического порядка. И действительно, эпос, лирика, драма называются Веселовским то родом, то жанром; в то же время ученый говорит о «лирико-эпическом жанре» (иногда «лирико-эпическом роде») (246, 249, ср. 247), о «литературном жанре драматического монолога» (257), об «эволюции греческих поэтических жанров из народных начал» (274), о субъективных и объективных (280), эпических и лирических (281) жанрах, об «особом литературном жанре» народной песни (288), о «некоторых жанрах индийской драмы» (302).

Заимствованное слово еще сохраняет у Веселовского широкий диапазон значений французского языка. Но не следует искать у Веселовского и строгого употребления категории «род» после заимствования французского слова «жанр»: родами у него были эпос, лирика, драма, роман, новелла, рассказ, проза и т. д. (65, 200, 243, 245, 247—250, 254, 255, 302, 331, 350, 446—448).

В XIX веке понятие «род» не имело современного терминологического значения: можно было говорить о поэзии как «высшем роде искусства», о лирике, эпосе, драме как «родах поэзии», о «фантастическом роде» и «особом роде фантастической поэзии», об эпосе, романе, повести, басне, оде, послании, сатире, думе, балладе и т. п. как о «родах поэзии», о трагедии как «роде драмы» и т. д. И это только примеры из теоретических работ В. Г. Белинского — примеры, подтвержденные тезаурусом русских критиков и писателей XIX века.

В связи с этим небольшое отступление о таком нежелательном явлении, как модернизация филологической терминологии прошлого. Она не столь редко встречается в литературоведческих исследованиях и становится не только причиной неверных

<sup>8</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940, с. 248.

<sup>9</sup> Там же, с. 254—255. Далее в перечислении страницы указаны по этому изданию.

суждений по тому или иному частному поводу, но иногда причиной появления ошибочных концепций.

В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский писал: «Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии... Причина этого — в самой сущности романа и повести, как рода поэзии... Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным. В нем соединяются все другие роды поэзии — и лирика как излияние чувств автора по поводу описываемого им события, и драматизм как более яркий и рельефный способ заставлять высказываться данные характеры»<sup>10</sup>. Заметим сразу же, что, говоря о синтезе «родов поэзии» не только в романе, но и в повести, Белинский вспоминает только лирику и драму, явно подразумевая эпическую природу романа и повести.

В свое время, основываясь на этих и подобных высказываниях Белинского, В. Д. Днепров выдвинул концепцию, согласно которой роман является новым (четвертым) «родом поэзии»: «Со свойственной Белинскому резкостью и определенностью мысли роман признается новым самостоятельным родом поэзии, основанным на слиянии стихий лирики, эпоса и драмы»<sup>11</sup>. Концепция В. Д. Днепровы вызвала аргументированные возражения В. В. Кожинова, который, согласившись с мыслью исследователя о синтетичности романа, подверг критике его общую концепцию. Одно возражение В. В. Кожинова следует выделить особо — его оставили без внимания исследователи, на это замечание не ответил сам В. Д. Днепров. Вот оно: «выражение „род поэзии“ Белинский употреблял в самых различных смыслах, и оно не имело в его устах современного строго терминологического значения. И в самых ранних статьях, и в статьях 1846—1848 годов Белинский постоянно называет «родом поэзии» не только роман и повесть, но и оду, басню, сатиру, сказку, «физиологический очерк», комедию и т. д., то есть употребляет слово «род» в значении «жанр». Кроме того, он определяет как «особые роды поэзии» и своеобразные типы произведений, создаваемые отдельными писателями натуральной школы»<sup>12</sup>. Эти наблюдения верны не только по отношению к терминологии Белинского, но и по отношению ко всему тезаурусу русского литературоведения XIX века. В XIX веке роман называли не иначе как «родом поэзии», «поэтическим родом», «господствующим родом беллетристики нашего време-

<sup>10</sup> Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9-ти т.— М., 1982, т. 8, с. 371.

<sup>11</sup> Днепров В. Роман — новый род поэзии.— В его кн.: Проблемы реализма. Л., 1961, с. 85, ср. 72—153; Днепров В. Спор о природе романа.— Звезда, 1962, № 7, с. 163—180.

<sup>12</sup> Кожинов В. Роман — эпос нового времени.— Вопросы литературы, 1957, № 6, с. 80.

ни». Модернизация филологической терминологии Белинского привела В. Д. Днепрову к созданию ошибочной концепции классического русского романа. Инерция этой энергично заявленной концепции продолжает действовать, но сейчас ее стали подтверждать высказываниями о романе литературоведов и критиков XIX века — суждениями А. И. Галича, В. П. Титова, Н. И. Надеждина, В. Г. Белинского, Ф. И. Буслаева, А. Н. Веселовского и др., что столь же далеко от истины.

История филологической терминологии может внести ясность в современные теоретические споры.

Не всегда учитывается нетрадиционная терминология некоторых исследователей. Так, в ряду «родов поэзии» А. Н. Веселовский особо выделял такую последовательность — «эпос, лирику, драму и роман», придавая ей концептуальный смысл. По его мнению, в такой последовательности у многих народов в разные времена возникали поэтические формы: сначала эпос, затем лирика и драма, потом роман<sup>13</sup>. Эта последовательность не всегда верно понимается современными исследователями, не учитывающими индивидуальные значения терминов ученого: этот литературный ряд отнюдь не означает, что роман для Веселовского — «четвертый» род. Веселовский придавал ограниченный исторический смысл понятию «эпос». По его определению, это «те произведения народной поэзии, не знающей творца, которые мы обыкли объединять именем эпоса»<sup>14</sup>. Такое понимание эпоса было причиной его противопоставления роману: «Наши романы, повести-новеллы пишутся прозой; эпос знает лишь стих»<sup>15</sup>. В целом же эпос и роман принадлежат неназванному «повествовательному роду»<sup>16</sup>. В этом смысле у Веселовского не было той строгой системности «родов поэзии», которая была характерна для Белинского и Гегеля, Галича и Надеждина; отсутствует у него и единый принцип их классификации.

Русское литературоведение XIX века было категорично в определении количества «родов поэзии». Так, Надеждин, опираясь на положения «Опыта науки изящного» Галича, писал в 1832 году: «Только три формы поэзии возможны: эпическая, лирическая, драматическая»<sup>17</sup>. В 1834 году это утверждение повторил Белинский: «Родов поэзии только три и больше быть не может»<sup>18</sup>. Та же мысль звучит и в статье 1841 года «Разделение поэзии на роды и виды», но уже в контексте гегелевской

<sup>13</sup> Веселовский А. Н. Избранные статьи.—Л., 1939, с. 3—4; Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 398, 446—447.

<sup>14</sup> Веселовский А. Н. Избранные статьи, с. 3.

<sup>15</sup> Там же, с. 21.

<sup>16</sup> Там же, с. 18.

<sup>17</sup> Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика.—М., 1972, с. 277.

<sup>18</sup> Белинский В. Г. Собр. соч., т. I, с. 144.



концепции «родов поэзии»: «Их только три, и больше нет и быть не может»<sup>19</sup>.

Категоричный тон подобных утверждений основывается на таком понимании литературных родов, согласно которому в эпосе преобладает принцип объективности, в лирике — субъективности, в драме — их синтез. Другой системы «родов поэзии» этот принцип классификации (объективное/субъективное) не дает. Мысль о жанровой и родовой синтетичности романа — общее место в его теории XIX века (об этом писали А. И. Галич, Н. И. Надеждин, В. Г. Белинский, Ф. И. Буслаев, А. Н. Веселовский), но эта синтетичность романа возникает на основе одного из трех родов — на эпической, повествовательной основе. Об этом так часто напоминали, что Ф. И. Буслаев считал необходимым даже заметить по этому поводу: «Оценивать роман только с точки зрения эпоса, лирики или драмы — значило бы далеко не исчерпать его обильного содержания и его сложных задач и идей»<sup>20</sup>.

Многозначность категории «род» в русском литературоведении XIX века составляет известную проблему в теории жанров, но она снимается, если учитывать эту многозначность, если учитывать историческое развитие филологической терминологии.

У Веселовского слова «жанр» и «род» — синонимы с широким диапазоном значений. И все же введенное Веселовским французское слово в филологическом значении создало предпосылки для дифференциации значений понятий «род» и «жанр». Но это произошло позже. Тогда же была предпринята другая попытка.

П. Д. Боборыкин, отзываясь о книге Ф. Брюнетьера «Эволюция поэтических жанров», писал год спустя после публикации статьи Веселовского «Три главы из исторической поэтики»: «Брюнетьер, задавшийся мыслью проследить эволюцию различных областей литературы, употребляет выражение *genre*, т. е. \*род. Под это обозначение подходят у него и критика, и лирическая поэзия, и драма, и роман»<sup>21</sup>. Примечательно, что в журнальном варианте текста этого «Введения», опубликованном в виде статьи «Методы изучения романа» (1894)<sup>22</sup>, эта фраза отсутствует, она явно инспирирована статьей Веселовского, в которой было заимствовано слово «жанр» в филологическом значении. Такое широкое понимание категории «род» Боборыкин критикует: «Но с такой номенклатурой трудно со-

<sup>19</sup> Белинский В. Г. Собр. соч., т. 3, с. 346.

<sup>20</sup> Буслаев Ф. Мои досуги.— М., 1886, ч. 2, с. 416.

<sup>21</sup> Боборыкин П. Д. Европейский роман в XIX-м столетии.— СПб., 1900, с. 48.

<sup>22</sup> Ср.: Боборыкин П. Д. Методы изучения романа.— Северный вестник, 1894, № 11, с. 21.

гласиться. Лирика, эпос, драма — вот настоящие родá поэтического творчества; между тем как роман, подходя под рубрику эпоса, есть только его вид. Мы, по крайней мере, думаем, что его можно считать видом без всякой натяжки; разнообразиями его будут: повесть (новелла), рассказ, очерк»<sup>23</sup>.

Может показаться, что терминологические новации П. Д. Боборыкина повторяют попытку дифференциации значений категории «род» в статье Белинского «Разделение поэзии на роды и виды». Но Белинский был непоследователен в своем желании дать разделение родов поэзии на виды. Он не рискнул ввести категорию «вид» в эпосе, следуя традиции, по которой «родами поэзии» называли эпопею, поэму, роман, повесть, басню и т. д. (может показаться исключением фраза о повестях Гоголя как «виде романа», но тут же в пределах этого абзаца заходит речь о повестях Гофмана как «особом роде фантастической поэзии»). Вводя понятие «виды лирической поэзии», Белинский далее говорит о гимне, дифирамбе, оде, песне, послании, сатире, думе, балладе, романсе как о «родах», «родах лирической поэзии», «родах лирических произведений». Называя комедию и драму «видом драматической поэзии», он в то же время говорил о трагедии как «роде драмы». В целом в статье Белинского отсутствовала строгая системность терминологии, и его попытка разграничения значений категории «род» введением термина «вид» тогда не была воспринята.

П. Д. Боборыкин вводил категорию «вид» из других соображений — в целях унификации научной терминологии. Это он объяснял в журнальном варианте «Введения»: «Роман принадлежит к эпическому роду и представляет собою, по аналогии с научной классификацией естествознания, скорее вид, чем род, несмотря на его возрастающее преобладание во второй половине нашего века...»<sup>24</sup>. В начале XX века эта «эволюционистская» точка зрения была усвоена некоторыми исследователями, но очень своеобразно: они вообще отказались от категории «род», заменив «род» «видом», но видами называли эпос, лирику, драму<sup>25</sup>.

Дифференциация значений категории «род» произошла уже в советском литературоведении двадцатых годов. Именно тогда введенное Веселовским слово «жанр» было использовано для придания терминам однозначной определенности: боль-

<sup>23</sup> Боборыкин П. Д. Европейский роман в XIX-м столетии, с. 48.

<sup>24</sup> Боборыкин П. Д. Методы изучения романа, с. 21.

<sup>25</sup> См.: Тиандер К. Синкретизм и дифференциация поэтических видов. — В сб.: Вопросы теории и психологии творчества. СПб., 1909, т. 2, вып. 1, с. 1—256; Овсянко-Куликовский Д. Лирика — как особый вид творчества. — В сб.: Вопросы теории и психологии творчества. СПб., 1910, т. 2, вып. 2, с. 182—226.

шинство исследователей назвали «жанрами» рассказы, повести, романы, поэмы, басни, оды, элегии и т. д., оставив категорию «род» эпосу, лирике, драме. Это словоупотребление отмечено во многих работах, в том числе и в первой энциклопедической статье о жанрах<sup>26</sup>.

В двадцатые годы о жанрах писали много, но часто безуспешно<sup>27</sup>. На современных исследователей оказывают влияние, главным образом, работы двух авторов, опубликованные в то время. Это положения, лаконично сформулированные Ю. Н. Тыняновым в его статьях 1922—1927-х годов, — об исторической изменчивости жанра, о жанре как системе, о «смешанности, комбинированности жанра», о жанровой системности литературного процесса, о жанре как «ряде литературных произведений», конкретные суждения ученого о романе, повести, рассказе, поэме, оде. Но более всего исследователей привлекает концепция, предложенная в работе П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении» (1928)<sup>28</sup>. Исследователь придал исключительное значение категории жанра в изучении поэтики: «исходить поэтика должна именно из жанра. Ведь жанр есть типическая форма целого произведения,

<sup>26</sup> Цейтлин А. Жанры. — В кн.: Литературная энциклопедия. М., 1930, т. 4, стлб. 109—154. Критику вульгарно-социологических аспектов концепции этого автора см.: Чернец Л. В. Литературные жанры. — М., 1982, с. 71—73.

<sup>27</sup> См. об этом: Сухих С. И. Вопросы жанра в трудах формалистов и социологов 20-х годов. — В сб.: Ученые записки Горьковского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия историко-филологическая. Жанры советской литературы (вопросы теории и истории), 1968, т. 79, с. 140—171; Сухих С. О развитии теории жанра в литературоведении 20-х годов. — В сб.: Проблемы развития советской литературы. Саратов, 1973, с. 47—64; Субботин А. С. Жанр как категория истории и теории литературы. — В сб.: Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1976, сб. 8, с. 19—21 (в этой в целом хорошей и интересной статье с фактическими ошибками изложена история категории «жанр» в русском литературоведении — ср. с. 16—17); Чернец Л. В. Литературные жанры, с. 66—74.

<sup>28</sup> В последнее время появились указания некоторых исследователей на то, что «основной текст» ряда книг и статей В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева принадлежит М. М. Бахтину. См.: Иванов Вяч. Вс. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики. — В сб.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, т. 6, с. 44; Аверинцев С. С., Бочаров С. Г. Примечания. — В кн.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 386, 399. В. В. Кожин писал, что ряд статей и книг В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева сложились «на основе бесед с Михаилом Михайловичем». — В сб.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, с. 6. Эти разноречивые суждения имеют общий источник — свидетельства современников и признания самого Бахтина, из которых следует, что в 1925—1930-м годах он по личным мотивам издал ряд полемических работ под именами своих учеников («Фрейдизм», «Слово в жизни и слово в поэзии», «Формальный метод в литературоведении», «Марксизм и философия языка»). Участие Бахтина в создании этих работ несомненно, но в какой мере и форме оно выразилось — это можно и должно определить современным исследователям.

целого высказывания. Реально произведение лишь в форме определенного жанра»<sup>29</sup>. Такое понимание жанра соответствует традиции, утвердившейся в двадцатые годы. Оно поддержано В. В. Кожинным, определившим жанр в энциклопедической статье как «исторически складывающийся тип литературного произведения», как «существенную закономерность, активно воздействующую на литературный процесс»<sup>30</sup>.

Концепция автора «Формального метода в литературоведении» раскрывает такие ключевые понятия в теории жанра Белинского, как «сфера романа», «сущность и объем содержания» произведения, значения которых не были определены великим критиком<sup>31</sup>; «Каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные степени охвата и глубины проникновения»<sup>32</sup>.

Жанр рассматривается не только как форма познания действительности, но и как форма ее художественного завершения: «Каждый жанр, если это действительно существенный жанр, есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности»<sup>33</sup>. Эта мысль заслуживает особого внимания, ведь именно по способу художественного завершения действительности в произведении, по способу придания изображенной действительности целостного значения можно определить тип литературного произведения со сложной жанровой природой. Каждый жанр обладает той степенью завершенности, которую не имеет (или может не иметь) «текущая действительность».

Раскрывая взаимосвязь действительности и жанра, исследователь объясняет: «Было бы наивно полагать, что в изобразительных искусствах человек сначала все видит, а потом увиденное изображает, вмещая свое видение в плоскость картины с помощью определенных технических средств. На самом деле видение и изображение в основном сливаются. Новые способы изображения заставляют нас видеть новые стороны зримой действительности, а новые стороны зримого не могут уясниться и существенно войти в наш кругозор без

<sup>29</sup> Медведев П. Н. Проблема жанра.—В сб.: Из истории советской эстетической мысли/1917—1932. М., 1980, с. 418.

<sup>30</sup> Кожин В. В. Жанр.—В кн.: Краткая литературная энциклопедия. М., 1964, т. 2, стлб. 914, 915.

<sup>31</sup> Белинский В. Г. Собр. соч., т. 3, с. 325, 327.

<sup>32</sup> Медведев П. Н. Указ. соч., с. 420.

<sup>33</sup> Там же, с. 422. Возможно, сходную мысль о «замкнутом виде» жанра ранее высказал и Ю. Н. Тынянов—ср.: Тынянов Ю. Н. Указ. соч., с. 191.

ми привычками», с «авторитетом учебников и учителей», с «авторитетом самих писателей». Вместо традиционной типологии жанров Г. Н. Пospelов дает свою. Исследователь исходит из ряда плодотворных посылок, различая жанровые и нежанровые признаки, жанровое содержание и жанровую форму произведения. Так, по мнению Г. Н. Пospelова, нежанровыми признаками являются тематика, проблематика, «композиционная мотивировка» произведения: «современными или историческими по тематике, философскими или политическими по проблематике могут быть произведения едва ли не всех литературных жанров» (154); или: «В форме „путешествия“ может быть написано и произведение героического содержания, большая эпическая сатира, и утопия, и роман» (155). Жанр рассматривается Г. Н. Пospelовым как содержательная категория. Различая жанровое содержание и жанровую форму, Г. Н. Пospelов дает такое определение категории «жанровая форма», с которым согласились бы и сторонники традиционной концепции жанра: «такие общие особенности их (произведений.— В. З.) построения, их передачи и исполнения, которые в своих общих чертах, исторически повторяясь и развиваясь, могут вмещать в себя разное жанровое содержание» (156). Но раскрытие конкретного значения категории «жанровая форма» (а это «сказка, песня, поэма, эпопея (а также, конечно, басня и баллада), повесть, рассказ, разного вида пьесы и стихотворения», по мнению Г. Н. Пospelова — с. 164) вызывает сначала вопрос: во имя чего отказ от традиционной системы жанров? — а затем и возражение: вместо исторически сложившейся системы жанров исследователь предлагает свою систему жанров, причем то обстоятельство, что и в «традиционной», и в «новой» типологии фигурируют одни и те же жанровые дефиниции, лишь запутывает современную теорию жанров. В эволюции каждого литературного рода (эпоса, лирики, драмы) Г. Н. Пospelов выделяет «по содержанию» мифологические, национально-исторические, этологические и романические жанры (или «группы жанров»). По сути дела, предложена периодизация литературного процесса в жанровых дефинициях, но не теория жанра как таковая. Надо ли говорить, что и в этой, уже в исследовательской, типологии отсутствует единый принцип классификации жанров (категория «содержание» являет их множественность), но в отличие от исторически сложившейся типологии жанров она вступает в спор с традицией — очевидно, безуспешный.

Сходную попытку создать научную типологию жанров предпринял М. С. Каган, который предложил выделять жанры по тематической «плоскости», по их познавательной «емкости», по аксиологической «плоскости», по типу создаваемых «образных моделей». Такова, по мнению исследователя, «мо-

дель структуры искусства»<sup>41</sup>. По тематическому признаку М. С. Каган выделяет, например, «исторический жанр» (варианты: историко-революционный, научно-фантастический, приключенческий, психологический и т. д.); по познавательной «емкости» — поэму, роман, повесть, рассказ; по аксиологическому признаку — трагедию, комедию, фарс, водевиль, элегию, гимн, оду, дифирамб, сатирический, юмористический и пародийный жанры; по типу создаваемых образных структур выстраивается вертикаль по степени вымысла в создании произведения искусства, но сколько-нибудь определенного выражения в традиционных и нетрадиционных жанровых дефинициях она не имеет.

В классификации М. С. Кагана понятие «жанр» теряет свою терминологическую определенность: по его мнению, могут быть исторический жанр, жанр романа (оды, гимна, рассказа и т. д.), сатирический, «проницательно-пародийный» жанры, жанр автобиографического повествования, сказочные жанры. Можно упрекнуть исследователя за отсутствие в его научной классификации единого принципа, логичной системности в употреблении терминов, за отсутствие в его «модели структуры искусства» иерархии уровней. В результате «жанр» понимается М. С. Каганом настолько широко, что совпадает со значением слова «произведение»: можно подставлять одно слово вместо другого — различия никакого.

И все же многое в концепции М. С. Кагана встает на свои места, когда исследователь определяет жанр конкретного литературного произведения с учетом всех «плоскостей»: «Мы можем, например, в известной ситуации, сказать о «Золотом тельце»: «это роман» (в том смысле, что это не повесть, не поэма и не пьеса) и тем удовольствоваться, можем сказать — «это бытовой роман», можем добавить — «это сатирический бытовой роман», можем, например, еще раз уточнить — «это сатирический бытовой роман, построенный по типу плутовского романа»<sup>42</sup>. Если закрыть глаза на избыточность слова «роман» в последнем определении, то с такой методикой классификации литературного произведения можно согласиться — возникает и определенность, и традиционная иерархия уровней: сначала определяется жанр («роман»), затем дается его содержательное описание — по тематическому, аксиологическому и иным признакам. В практике М. С. Каган точнее, чем в теории.

Запутывает теорию жанра и трактовка этой категории в учебной литературе. У каждого автора учебника своя терминология, отличная от научной традиции, своя концепция жанра; но что характерно, ни Л. И. Тимофеев, ни Г. Н. Пос-

<sup>41</sup> Каган М. С. Морфология искусства. — М., 1972, с. 411—412 и далее.

<sup>42</sup> Каган М. С. Указ. соч., с. 424.

пелов, ни Г. Л. Абрамович, ни Н. А. Гуляев не называют жанрами исторически конкретные типы литературных произведений (рассказ, повесть, трагедия, поэма, ода и т. д.): это либо вид (Г. Л. Абрамович, Н. А. Гуляев)<sup>43</sup>, либо жанровая форма (Г. Н. Пospelов)<sup>44</sup>, иногда то и другое вместе (Л. И. Тимофеев)<sup>45</sup>, иногда «родовая форма» (Л. В. Чернец, со ссылкой на новые работы Г. Н. Пospelова)<sup>46</sup>.

Так ли безнадежна теория жанра, что исследователи не могут договориться о терминах? По-видимому, нет. В отличие от учебной литературы есть ясность в определении категорий «род», «вид», «жанр» в справочно-энциклопедических изданиях — это статьи В. Е. Хализева, К. И. Тюнькина, В. В. Кожинова<sup>47</sup>, С. В. Калачевой и П. Ф. Рощина<sup>48</sup>. Если статус категории «вид» в современном литературоведении проблематичен, то этого нельзя сказать о роде и жанре. Жанр — видовое понятие по отношению к роду. По сути дела, начиная с двадцатых годов, «жанр» заместил понятие «вид». Большинство исследователей обходятся двумя категориями — «род» и «жанр». Заметим также, что какое бы значение ни придавали авторы учебников категории «жанр», их типологии литературных произведений в конечном счете сводятся к характеристике эпоса, поэмы, романа, повести, рассказа, новеллы, оды, элегии, сатиры, трагедии, комедии, драмы и т. п. В связи с этим напомним категоричный тезис Медведева — Бахтина: «Реально произведение лишь в форме определенного жанра»<sup>49</sup>.

Стоит ли отказываться от традиционной, исторически сложившейся типологии жанров, тем более что есть работы, которые проясняют и углубляют традиционное понимание этой ключевой категории литературного процесса (работы Ю. Н. Тынянова, П. Н. Медведева, М. М. Бахтина, Д. С. Лихачева и др.)?

Проблема жанра — лишь один из аспектов типологии литературных произведений. Не всякий «тип» — жанр. Как правило, типология литературы не ограничивается определением жанра. Так, романы могут быть историческими, современными

---

<sup>43</sup> Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. — М., 1975, с. 214—265; Гуляев Н. А. Теория литературы. — М., 1977, с. 125—184.

<sup>44</sup> Пospelов Г. Н. Теория литературы. — М., 1978, с. 234—239.

<sup>45</sup> Тимофеев Л. И. Основы теории литературы, с. 343—391.

<sup>46</sup> Введение в литературоведение. Изд. 2-е, доп. — М., 1983, с. 288.

<sup>47</sup> Хализев В. Е. Род литературный. — В кн.: Краткая литературная энциклопедия, т. 6, стлб. 320—322; Тюнькин К. И. Вид литературный. — В кн.: Краткая литературная энциклопедия, т. 1, стлб. 954; Кожинов В. В. Жанр. — В кн.: Краткая литературная энциклопедия, т. 2, стлб. 914—917.

<sup>48</sup> Калачева С., Рошин П. Жанр. — В кн.: Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 82—83.

<sup>49</sup> Медведев П. Н. Указ. соч., с. 418.

и утопическими, фантастическими и научно-фантастическими, приключенческими, детективными, философскими, психологическими, социальными, бытовыми, сказочными, сатирическими, комическими, любовными, готическими, романтическими, реалистическими и т. д. За каждым из определений — свой принцип классификации. Особенно часто подобной каталогизации подвержены литературные произведения в процессе их социального функционирования — в критике, в книжной торговле, в библиотечной работе: особенно популярны классификации по тематике и проблематике, по типу главного героя произведения. Эти категории могут иметь жанровое значение, но не они определяют жанр.

В пределах каждого литературного рода исторически сложилась своя система жанров. Единый аксиологический принцип выделения присущ для системы драматических жанров (трагедия, драма, комедия, трагикомедия, мелодрама, водевиль, фарс), для многих, но не всех лирических жанров (ода, элегия, сатира, эпиграмма, эпитафия и т. д.). Эпические жанры не имеют единого принципа их выделения. Популярные количественные критерии, в общем-то, не эффективны: есть длинные рассказы и короткие повести и романы; по объему произведения, к примеру, не отличить рассказ от сказки, басню от притчи и анекдота, сказ от новеллы; повесть в русской литературе может быть больше романа.

У каждого эпического жанра своя исторически сложившаяся концепция. Факторы образования жанрового значения произведения разнообразны.

Это и типы повествования (повесть, рассказ, сказ). Соответствующие жанровые дефиниции произошли от их названий<sup>50</sup>. Имеет жанровое значение и концепция повествовательного времени. Для повести, в сравнении с романом, свойственна эпическая дистанция. Между действительностью и ее жанровым значением в произведении устанавливается своего рода неодолимая преграда — временное значение приставки «по»: «по-весть» — всегда весть о былом, о том, что уже произошло. Роман, по характеристике М. М. Бахтина, «складывался и развивался на почве нового ощущения времени», «формировался именно в процессе разрушения эпической дистанции, в процессе смеховой фамильяризации мира и человека, снижения объекта художественного изображения до уровня неготовой

<sup>50</sup> Соотношение типа повествования и жанра — особая проблема. В русской литературе XIX—XX вв. постепенно утрачивается их обязательная обусловленность: появляются рассказы в виде «повести», повести в виде «рассказа» и «сказа», все типы повествования вбирает в себя роман. В литературе середины XIX века выделяют даже особый тип повествования — «повествовательный сказ». — Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 128.



и текущей современной действительности»<sup>51</sup>. Конечно, у М. М. Бахтина речь идет о романе нового времени.

Это и определенная сюжетно-композиционная структура — например, многоплановая в романе, в котором желательное сюжетное и композиционное усложнение повествования. Очень точно этот признак жанра обозначил Н. И. Надеждин: «В романе жизнь обозревается со всех сторон, исследуется во всех смыслах»<sup>52</sup>.

Тип повествования, концепция повествовательного времени, сюжетно-композиционная структура — исходные признаки эпических жанров. Их производное — содержательные аспекты.

Имеют жанровое значение «сущность и объем содержания» (термин В. Г. Белинского)<sup>53</sup>. Как правило, жанр — содержательная категория. Говорят, например, о «романическом содержании», свое жанровое содержание у басни, анекдота, притчи. Жанровая условленность содержания произведений может возникать в творчестве писателя (например, Достоевского<sup>54</sup>) или в ближайшей литературной традиции (например, ярко выраженная идейно-тематическая общность создает циклы петербургских повестей Пушкина, Гоголя, Достоевского). Но очень часто эта жанровая определенность конкретных типов эпических произведений исчезает в историко-литературной перспективе: различия в исторических типах романа, начиная с античного и кончая современным, настолько существенны, что некоторые исследователи рассматривают их как разные жанры<sup>55</sup>; в строгом смысле все может стать содержанием рассказа — даже содержание романа можно пересказать. И здесь решающее значение приобретает «объем содержания»: у каждого жанра свои возможности художественного освоения действительности. Так, по «объему содержания» можно отличить рассказ, новеллу, басню, анекдот и притчу от повести и романа, но нередко невозможно — повесть от романа.

Имеет жанровое значение и тип художественного завершения произведения. В концепции Медведева — Бахтина этот признак входит в определение жанра: «Жанр есть типическое целое художественного высказывания, притом существенное целое, целое завершенное и разрешенное»<sup>56</sup>.

---

<sup>51</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975, с. 481, ср. 472—483.

<sup>52</sup> Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. — М., 1972, с. 321.

<sup>53</sup> Белинский В. Г. Собр. соч., т. 3, с. 327.

<sup>54</sup> Подробно об этом см. мою статью: Захаров В. Н. Типология жанров Достоевского. — В сб.: Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1983, с. 17—27.

<sup>55</sup> Кожинов В.-В. Происхождение романа. — М., 1963, с. 16—136, 402—438.

<sup>56</sup> Медведев П. Н. Указ. соч., с. 419.

Жанр возникает в сложной динамике взаимодействия этих факторов — особенно в произведениях современной литературы с их усложненной жанровой структурой. Поясню эту мысль на одном примере — обращением к анализу жанровой природы такого характерного произведения, как «Evgenia Ivanovna» Л. Леонова. Это и будет своеобразным ответом на поставленный методологический вопрос, как изучать жанры. В этом произведении Л. Леонова есть все признаки образования сюжетно-композиционной структуры романа (сложное соотношение прошлого и настоящего в сюжете, композиционный параллелизм двух сюжетных линий), есть и романическая история из жизни одной женщины (отношения Евгении Ивановны со Стратоновым и мистером Пикерингом), но по типу завершения и авторскому определению это сугубо национальный жанр русской литературы — повесть, причем такое жанровое определение произведения глубоко содержательно и идеологично у Л. Леонова: «роман» Евгении Ивановны превращается в поэтичном завершении сюжета в повесть об утраченной Родине, возникает «эпическая дистанция» (настоящее без будущего становится прошлым), идея повести выражена не только сюжетным завершением произведения, но и закреплена в его заглавии — в латинской транскрипции русского имени-отчества. Заметим также, что подобные жанровые определения самих писателей, как правило, содержательны; включенные в название произведения, они становятся значимым элементом художественной структуры текста, несут в себе дополнительный художественный смысл.

Итак, если уж изучать литературные жанры, то следует учитывать их противоречивую сложность и историческую изменчивость, считаться с национальными традициями и «стихийными» жанровыми определениями самих писателей — изучать исторические системы жанров и их динамику в литературном процессе. Тогда мы будем иметь дело не с умозрительными схемами, а с реалиями литературного процесса — с исторически конкретными типами литературных произведений, а категория жанра будет действенным средством познания художественных и эстетических ценностей «искусства слова».

О ЖАНРОВЫХ ТРАДИЦИЯХ  
В ЭЛЕГИИ А. С. ПУШКИНА «ВОСПОМИНАНИЕ»

Ныне вошло в моду порицать элегии, как в старину старались осмеять оды; но если вялые подражатели Ломоносова и Баратынского равно несносны, то из этого еще не следует, что роды лирический и элегический должны быть исключены из рядных книг поэтической олигархии.

(А. С. Пушкин)

...Нравственное чувство, как и талант, дается не всякому...

(А. С. Пушкин)

Память прошлого, одна из главных ценностей в духовном и душевном мире поэта и одна из ведущих тем его лирики<sup>1</sup>, в стихотворении 1828 года «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...») прозвучала как нравственное откровение. Так понял пушкинское стихотворение Лев Толстой. Его, как и многих, поразила прежде всего неслыханная смелость авторской исповеди. Но, кроме нее, он видел здесь общее значение: испытание прошлым предстояло каждому, обладающему нравственным чувством. Им самим описанная поэтом драма сознания была пережита «с величайшей силой»:

<sup>1</sup> Хотя ни одна работа о Пушкине не обходится без указания на важность этой темы для поэта (из ранних указаний назовем статью Ин. Анненского «Пушкин и Царское Село». СПб., 1899 — см.: И. Анненский. Книжки отражений. — М.: Наука, 1979, с. 309), монографического ее исследования в объеме книги или статьи еще не появилось. Между тем она явно этого заслуживает. Внешним показателем ее значения является словоупотребление поэта. Слова: воспоминание, память, памятный, памятник, помнить — одни из самых частых в пушкинском словаре. Нужно учитывать также синонимические выражения: «уважение к минувшему», «любовь к родному пепелищу». Напомним, что первым публичным выступлением поэта были «Воспоминания в Царском Селе», что первым знаменательным словом его поэтического завещания будет «памятник» (в источниках ударным и подчеркнутым будет, напротив, «я воздвиг»), что шедевр его любовной лирики показательно начинается словами: «Я помню чудное мгновенье». О воспоминании как психологическом ракурсе пушкинской лирики пишет Е. Купреянова (История русской литературы. Т. II. — Л.: Наука, 1981, с. 320—323), пишет верно и хорошо, но в силу необходимости бегло и без всяких литературно-исторических объяснений.

«И во время невольной праздности болезни мысль моя все время обращалась к воспоминаниям, и эти воспоминания были ужасны. Я с величайшей силой испытал то, что говорит Пушкин в своем стихотворении:

Когда для смертного умолкнет шумный день...

В последней строке я только изменил бы... Так, вместо: «строк печальных не смываю», поставил бы: «строк постыдных не смываю»<sup>2</sup>.

Воспринятое как искренняя исповедь поэта, его «покаянный псалом», это стихотворение и в сознании читателей, и в работах исследователей<sup>3</sup> менее всего связывалось с литературной традицией.

Между тем эта связь очевидна. Начитанный в элегической поэзии читатель сразу обнаруживает в «Воспоминании» традиционные образы и мотивы: ночной пейзаж, одинокий мечтатель, его уныние, его воспоминания... Это был своего рода элегический стереотип, не раз подвергавшийся и критике, и пародии, причем как у современников поэта, так и у самого автора<sup>4</sup>.

Проследить изменение элегической традиции, растворение готовых форм в поэзии действительности и вместе с тем представление реальных чувств и обстоятельств средствами готовых форм и стиля, понять превращение банальных «воспоминаний о протекшей юности»<sup>5</sup> в «грандиозное»<sup>6</sup> «Воспоминание» — один из шедевров пушкинской лирики — будет задачей этой статьи.

Отчасти это превращение происходит в процессе непосредственной работы поэта над текстом стихотворения. К ее изучению мы сейчас и обратимся.

В альманахе «Северные цветы на 1829 год» (СПб., 1828, с. 10) Пушкин опубликовал только начальную часть стихо-

<sup>2</sup> Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений.— М.: ГИХЛ, т. 34, с. 345.

<sup>3</sup> Стихотворению «Воспоминание», кроме интерпретаций в общих работах о творчестве и лирике поэта, посвящены специальные статьи Л. В. Щербы (Опыты лингвистического толкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина.— В кн.: Избранные работы по русскому языку. М., 1957, с. 26—44) и Я. Л. Левкович («Воспоминание».— В сб.: Стихотворения А. С. Пушкина 1820—1830-х годов. Л.: Наука, 1974, с. 107—120). О жанровых истоках стихотворения в этих статьях не упоминается.

<sup>4</sup> См. об этом: Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра.— М.: Наука, 1973, с. 60—76.

<sup>5</sup> Еще в 1822 году Пушкин характеризует эту тему элегической поэзии как избитую и изжитую: «С воспоминаниями о протекшей юности литература далеко не продвинется» (XI, 19). Ссылки на произведения Пушкина здесь и далее даются по изданию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, т. I—XVI.— М.— Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949. Римская и арабская цифры обозначают соответственно том и страницу.

<sup>6</sup> Определение А. Ахматовой: Ахматова А. Стихи и проза.— Л.: Лен-издат, 1976, с. 538.

творения. В рукописи оставалось еще 20 почти вполне доработанных строк, которые были непосредственным продолжением, объяснением и завершением первой части.

Первоначальный вариант стихотворения представлял собою полный набор, своего рода хрестоматию элегических мотивов. Стихотворение открывалось ночным пейзажем. Далее следовало изображение одиночества поэта, его мечтаний, тоски, слез, воспоминаний «о протекшей юности», его видений. Начальный стих «Когда для смертного умолкнет шумный день» и заключительный «о тайнах счастья и гроба» замыкали этот круг традиционных мотивов темой любви и смерти, определяющей для элегии, стихотворения любовного и, в отличие от воспеваемой радости любви анакреонтики, печального. Центральную часть элегии, где рассказывается о чувствах поэта, симметрично обрамляют ключевые слова-образы: «мечты кипят» и «нет отрады мне», запечатлевшие доминирующее настроение элегии, жанра, в котором сошлись пути сентиментализма и романтизма, словесности мечты и отчаяния.

Наконец, воспоминания, занимающие в первоначальном варианте 12 строк, треть объема всего стихотворения, были характернейшей темой элегии<sup>7</sup>, маркирующей этот жанр не

<sup>7</sup> Память о прошлом — отнюдь не вечная поэтическая тема, как, скажем, любовь и смерть. Лирическая поэзия, как правило, ориентирована на настоящее. Известно наблюдение языковедов: в отличие от эпоса, представляющего прошедшее — perfectum, лирика — это praesens. Эпиграмма пишется на злобу дня, мадригал посвящается присутствующей красавице, анакреонтика воспевает сиюминутные радости и огорчения любви, послание выражает настоящие настроения, вкусы и мысли пишущего, сатира — его негодование на современные пороки, ода — восторг по поводу знаменательных событий современности или по адресу знаменитых современников. Нельзя сказать, чтобы прошедшее никогда не привлекало внимания поэтов классицизма. Но оно не было личным воспоминанием. Это память ума, а не сердца, духа, а не души. Показательно словоупотребление Ломоносова: «Я духом зрю минувшее время»; «Но вящшу радость ощущает Мой дух, когда воспоминает Российския отрады день»; «Примеры храбрости российской Представь теперь в уме своем».

В умозрении поэтов классицизма не только не оказывается места воспоминанию — лично пережитому, эмоционально окрашенному событию прошлого, но само единичное событие поглощается «жерлом вечности», теряется в «реке времен», растворяясь в единой воле провидения или в общих закономерностях человеческого существования. Вот как в поэзии Державина разрабатываются характерные элегические ситуации. Размышления о минувших веках: «Иль в зеркало времен, качая головой, На страсти, на дела зрю древних, новых веков, Не видя ничего, кроме любви одной К себе и драки человеков». Воспоминания о своей жизни: «Пройдя минувшую и не нашедши в ней, Чтоб черная змея мне сердце угрызала. О как доволен я, оставил что людей И честолюбия избег от жала». Одинокое вечернее мечтанье: «... один На возвышении сидя столпов перильных, При гуслях под вечер, челом моих седни Склонясь, пошусь в мечтах умильных. Чего в мой дремлющий тогда не входит ум? Мимолетящи суть все времени мечтанья: Проходят годы, дни, рев морь и бурей шум, И всех зефиром повеванья».

в меньшей степени, чем образ одинокого мечтателя, ночной пейзаж или общий унылый ее тон. Воспоминания о былом, безвозвратно ушедшем, вместе с «неизменяющей Мечтою» составляли весь душевный мир элегического героя. «Память сердца» во многом определяет настроение и содержание элегической поэзии предшественников Пушкина, Жуковского и Батюшкова. У Жуковского находим центральный для пушкинского стихотворения образ — олицетворенное Воспоминание: «Воспоминанье здесь унылое живет» («Славянка»). У Батюшкова в элегическом послании «К другу» встречаем важный для Пушкина образ безмолвного воспоминания — книги памяти, «Клины мрачные скрижали»:

Напрасно вопрошал я опытность веков  
И Клины мрачные скрижали,  
Напрасно вопрошал всех мира мудрецов:  
Они безмолвны пребывали.

В печатный экземпляр «Опытов» Батюшков вписал новый вариант последней строки: «Они безмолвьем отвечали»<sup>8</sup>.

Возможно, Пушкин, который при чтении «Опытов» оценил эту элегию как «сильное, полное и блистательное стихотворение» (XII, 278)<sup>9</sup>, создавал свой образ книги памяти с оглядкой на Батюшкова, исправив характерный для него стилистический сбой — соединение античной и библейской фразеологии. У Пушкина образ стилизован в античном духе. Воспоминание предстает поэту наподобие статуи богини истории со свитком в руках:

Воспоминание безмолвно предо мной  
Свой длинный развивает свиток.

В черновых вариантах интерпретация образа была ближе к батюшковскому тексту. Сохранен эпитет «мрачный» и реализована описанная у Батюшкова ситуация диалога:

Воспоминание — зачем ты предо мной  
Свой мрачный развиваешь свиток (III, 653).

Наступающий вслед за веком философии век истории, который вернул значение единичному событию, переоценка ценностей просветительского рационализма, выдвинувшая на первый план жизнь сердца («человек велик только своим чувством»), эстетическая переориентация романтизма («Прекрасно то, чего нет»), ностальгия по прошлому, пробуждающееся историческое сознание, подчеркнутое личностное начало — вот та атмосфера, которая определила роль элегии как ведущего жанра европейской лирики и роль воспоминания как заметной его темы.

<sup>8</sup> Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. — М.: Наука, 1977, с. 252, 548. В дальнейшем цитаты из произведений Батюшкова даются по этому изданию, указание на страницы — в тексте.

<sup>9</sup> О новой датировке помет Пушкина на полях «Опытов» Батюшкова — 1824—1825 годами см.: Горохова Р. М. Пушкин и элегия К. Н. Батюшкова «Умиравший Тасс». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. Л.: Наука, 1979, с. 24—44.

Опору в элегической традиции имеет и представление в форме воспоминаний биографии героя. Пример здесь давала историческая элегия Батюшкова «Умиравший Тасс». В предсмертном монологе поэт вспоминает свою трагически несчастную жизнь. Его воспоминания мрачны: раннее изгнание, бедность, скитальческая жизнь, страшное и позорное заключение, «вечная зависимость от людей жестоких, измена друзей, несправедливость критиков» (331). Характерно, что герой пушкинского стихотворения во всей своей прожитой жизни не находит ни одной светлой минуты<sup>10</sup>:

Я вижу в праздности, в ненетовых пирах,  
В безумстве гибельной свободы,  
В неволе, бедности, изгнании, в степях  
Мои утраченные годы.  
Я слышу вновь друзей предательский привет  
На играх Вакха и Киприды.  
Вновь сердцу моему наносит хладный свет  
Неотразимые обиды.  
Я слышу вкруг меня жужжанье клеветы,  
Решенья глупости лукавой  
И шепот зависти, и легкой суеты  
Укор веселый и кровавый<sup>11</sup>.

Вряд ли это можно объяснить подавленным психологическим настроением поэта в момент написания стихотворения и совсем исключить элемент если не литературной стилизации, то следования канонам жанра. Упомянутое в черновых вариантах пушкинского текста заключение — «под стражей» и введенный в последний вариант «шепот зависти» (III, 653, 654), не нашедшие удовлетворительного биографического объяснения, появились, по-видимому, не без влияния батюшковских образов — Тассо «в узах» и преследующие его «фурии и... зависти змея» (328)<sup>12</sup>.

В первоначальном варианте пушкинской элегии безотрадные воспоминания героя завершались таинственным видением:

И нет отрады мне — и тихо предо мной  
Встают два призрака младые,

<sup>10</sup> Ср., например, оценку своей юности в шестой главе «Евгения Онегина» (XLIV—XLV). В элегии 1830 года, которая толкует жанровые традиции гораздо свободнее, упомянуто «безумных лет угасшее веселье».

<sup>11</sup> Текст с позднейшими поправками цитируется по изданию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений.—Л.: Наука, 1977, т. III, с. 417.

<sup>12</sup> О широком влиянии исторической элегии Батюшкова на современную, в том числе пушкинскую, элегию см. в ст. В. Б. Сандомирской «Андрей Шенье».—В кн.: Стихотворения А. С. Пушкина 1820—1830-х годов, с. 18 и сл.

Две тени милые, два данные судьбой  
 Мне ангела во дни былые —  
 Но оба с крыльями, и с пламенным мечом —  
 И стерегут — и мстят мне оба —  
 И оба говорят мне мертвым языком  
 О тайнах счастья и гроба.

Эти стихи, несмотря на усилия исследователей не получившие удовлетворительного истолкования (ни с точки зрения биографии поэта, ни с точки зрения его взглядов)<sup>13</sup>, находят если не полное объяснение, то во всяком случае необходимые аналогии в элегической поэзии самого Пушкина и его предшественников. Воспоминания Тассо в элегии Батюшкова тоже заканчивались видением двух ангелов: один — это ангел смерти («Уж ангел предо мной, вожатый оных мест, Он осенил меня лазурными крылами»), другой — возлюбленная поэта Элеонора («среди ангелов Элеонора встретит») (330).

Закрывающие пушкинскую элегию «тайны счастья и гроба» — это любовь и смерть, две главные, если не единственные, роковые силы в мире элегического героя. Их знают любившие и умершие героини. Эти тайны должны быть поведаны герою.

Вечные темы поэзии, и не только лирической, любовь

<sup>13</sup> В этих стихах часто видели доказательство религиозности поэта. Автор книги о лирике Пушкина Н. Л. Степанов защищает поэта от обвинений в мистицизме: «О тайнах гроба говорит не сам поэт. Это голоса „милых теней“. Пушкин же при всей трагичности итогов пережитого противостоит этим теням, этому миру призраков» (Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. — М., 1959, с. 374). Приведем комментарий автора специальной статьи о «Воспоминании» Я. Левкович: «Между тем в этой строке нет ни „мира призраков“, ни мистических тайн гроба. Есть мысль о конечности жизненного пути и о невозможности счастья. „Тайны гроба“ — это и метафорическое обозначение смерти и как бы крайняя точка той нравственной шкалы, которой измеряется человеческая личность. „Тайны счастья“ — это его недостижимость, недоступность» (цит. ст., с. 116). Не оспаривая мысли «о неизбежности смерти и недоступности счастья», мы не считаем, однако, что она приближает нас к пониманию этих пушкинских стихов или лежит в их основе. Что же касается «тайн гроба», представляющих «как бы крайнюю точку нравственной шкалы», то это либо завуалированное выражение идеи загробного суда, с которой исследователь не согласен, либо здесь он добавляет к загадке пушкинского текста свою. Между тем в этих пушкинских строках немало своих тайн — может быть, не без умысла самого поэта. В частности, неясны их биографическая основа и жизненные прототипы двух ангелов, если, конечно, они имелись в виду поэтом. С точки зрения Я. Левкович, давшей к стихотворению обстоятельный биографический комментарий, они были и «конечно, умерли, иначе „тайны гроба“ были бы им недоступны». Даже это не представляется нам бесспорным. Слова: смерть, умирать, покойник и проч. часто употребляются Пушкиным метафорически. Сказал же поэт о себе и живой Воронцовой: «Уж ты для своего поэта Могильным сумраком одета, И для тебя твой друг угас» (III, 233).



и смерть<sup>14</sup> в элегии (в отличие от драмы и эпоса, где они погружены в контекст повествования и соединены сюжетом) соседствуют обнаженно и немотивированно, как на рисунке Ленского «надгробный камень, храм Киприды» (VI, 84).

Соединение тем любви и смерти существовало уже в римской элегии<sup>15</sup>, в романтической поэзии — не без влияния Данте и Петрарки — оно было усилено<sup>16</sup> и осмыслено в духе кон-

<sup>14</sup> Антитетически противопоставленные или оксюморонно сближенные, эти темы передают трагизм жизни и воплощают трагическое в искусстве. Именно так раскрывает смысл своей музыки пушкинский Моцарт: «Представь себе... кого бы? Ну хоть меня — немного помоложе; Влюбленного — не слишком, а слегка — Я весел... Вдруг: виденье гробовое...». И классическая трагедия, и романтическая поэма часто связывают их воедино, вынося в эффектную сюжетную концовку. «Умираю любя» присутствует в тексте или в подтексте таких пушкинских произведений, как «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Каменный гость», «Русалка». Впрямую связаны любовь и смерть («ценою жизни ночь мою») в незаконченном отрывке «Клеопатра», к которому Пушкин много раз возвращался. Обратим внимание на попытку разработать эту тему на современном материале (начало прозаического произведения «Мы проводили вечер на даче...»).

<sup>15</sup> Связь тем любви и смерти в латинской элегии объясняется ее происхождением от фольклорного причитания и ее литературным соседством с эпитафией, использующей тот же стихотворный размер. Однако, если отвлечься от историко-литературных соображений и взглянуть на римскую элегию глазами европейского поэта, воспитанного на гораццианстве и анакреонтике, то неожиданным и потому особенно заметным покажется это желание римских элегиков в стихотворении о любви изображать страну смерти, элисийские поля, стигийские болота, мучения грешников и т. д. Характерно, что именно присутствие темы смерти определяет выбор элегий Тибулла (I, 3; III, 3) и Проперция (IV, 7) для перевода и подражания в поэзии Батюшкова (цит. изд., 206, 219, 223).

<sup>16</sup> Доромантическая европейская лирика Ренессанса, классицизма, просвещения была ориентирована, главным образом, на анакреонтику и гораццианство с их пафосом чувственных радостей и античной наукой жизни: ни на что не надеяться, ничего не бояться, ловить день и ни к чему не привязываться прочно. Даже смерть не вносит трагической ноты в душевный мир такого поэта-философа. Приведем в качестве примера такого жизнеощущения стихотворение Державина «Призывание и явление Пленеры». К потерявшему любимую жену поэту является ее тень — тень Пленеры, но не с жалобами на безвременную кончину, не с надеждой на загробное свидание и вечную любовь, а с житейским советом: «Милой половину займи своей».

В противоположность этой поэзии здравого смысла романтическая элегия исходит от чувствительного сердца. К концу XVIII — началу XIX века в силу многих причин (свою роль здесь сыграли чувствительность сентиментализма и пессимизм словесности отчаяния, романтическое отрицание просветительского здравомыслия и интерес к мистическим тайнам мира, наконец, ориентация на народную поэзию, в частности, жанр народной баллады, пробуждение интереса к средневековой поэзии, оживление традиций римской элегии и опыта великих итальянцев Данте и Петрарки) европейская лирика воспевала уже не радости любви, но ее страдания, безвременную кончину возлюбленной, смерть поэта, печаль загробного свидания. Элегии Парни, Мильвуа, Грея, Маттисона, баллады Шиллера и Бюргера, рецепция этой поэзии у Жуковского и Батюшкова, их оригинальное творчество в духе этой традиции — все это было последним словом европей-

цепции вечной любви — до гроба и за гробом. Непосредственным выражением этой идеи будут усвоенные элегической поэзией сцены загробного свидания, явление тени умершего поэта его возлюбленной и друзьям или видение умершей возлюбленной.

Использующий эти мотивы и образы Пушкин не раз обнажает их связь с поэтической традицией. Так в неоконченных элегиях «Таврида» и «Люблю ваш сумрак неизвестный»: «Зачем не верить вам, поэты? Да, тени тайного толпой От берегов печальной Леты Слетаются на брег земной. Они уныло посещают Места, где жизнь была милей. И в сновиденьях утешают Сердца покинутых друзей... Они, бессмертие вкушая, в Элизий поджидают их...» или: «Вы нас уверили, поэты, Что тени легкою толпой От берегов холодной Леты Слетаются на брег земной...». То же и в поздней элегии «Заклинание»: «О, если правда, что в ночи, Когда покоятся живые И с неба лунные лучи Скользят на камни гробовые. О, если правда, что тогда Пустеют тихие могилы, — Я тень зову, я жду Лейлы...».

В элегии «Воспоминание» явление теней связывается поэтом с идеей возмездия. Можно предполагать биографические причины такого осмысления традиционного мотива<sup>17</sup>. Даже если эти предположения практически недоказуемы, их нельзя совсем сбрасывать со счета: должна же была быть какая-то причина переживаемого поэтом чувства вины? Однако в данном случае сыграли свою роль и причины чисто литературного порядка. Возмездие, осуществляемое выходцем с того света, — широко распространенный сюжет народной легенды, используемый Пушкиным в «Каменном госте», «Русалке», балладе «Утопленник». Кроме того, можно показать, что изменение традиционных элегических мотивов в стихотворении «Воспоминание» осуществляется поэтом в соответствии с его творческими принципами.

Когда Пушкин (незадолго до написания элегии «Воспоминание») в рецензии на сборник стихотворений Баратынского взял под защиту как будто уже изжитые лирические жанры

---

ской лирики, с которой знакомился осваивающий литературную традицию Пушкин.

<sup>17</sup> Я. Левкович (цит. ст., с. 115) считает, что таким образом поэт казнит себя за равнодушие при известии о смерти А. Ризнич. С нашей точки зрения, неосторожно и наивно считать, что все психологические переживания становятся достоянием поэзии и что, с другой стороны, поэзия является их адекватным выражением. В стихотворении «Под небом голубым страны своей родной», на которое ссылается исследователь, на наш взгляд, есть элемент литературного творчества в духе элегии Баратынского «Признание». Кроме того, предположение исследователя опровергается обращенная к Ризнич строфа в романе «Евгений Онегин» (VI, XVI): поэт не винится перед умершей, но, напротив, прощает ей свои страдания.

(XI, 50), менее всего он желал сохранить их как застывшие поэтические формы, привлекательный для его протенистического таланта объект стилизации. В современную лирику ода и элегия должны были войти как формы живые и гибкие, способные соответствовать новым эстетическим критериям. Сохранение готовых форм предполагало их изменение. «По старой канве», по словам поэта, должно было вывести «новые узоры» (VIII, 50).

В традиционной элегии поэта не удовлетворяет прежде всего то характерное для нее «чувство уныния», которое без остатка «поглотило все прочее». Однообразие элегического песнопения поэт высмеивает в эпиграмме «Соловей и кукушка», а нарушение в унылой элегии правды чувств, воображаемый характер ее «мечтательной» любви он замечает еще в стихотворении 1818 года «Мечтателю».

В этом же направлении идет критика элегии Батюшкова «Умиравший Тасс»: «Тасс дышал любовью и всеми страстями, а здесь, кроме славолубия и добродушия, ничего не видно» (XII, 283). Не удовлетворила Пушкина и имеющаяся у Батюшкова сцена загробного свидания. По поводу строк «И там средь ангелов Элеонора встретит. И с именем любви божественный погас» поэт заметил: «Остроумие, а не чувство, это покровенная голова Агамемнона в картине» (XII, 284). Иными словами, автор в этом месте не решил, но обошел свою задачу, упомянул, но не изобразил сцену загробного свидания, не раскрыл чувства поэта и его возлюбленной, их боль и радость, точно так же, как в картине «Жертвоприношение Ифигении» художник избежал изображения чувств Агамемнона, скрыв под покрывалом горе и вину отца, приносящего в жертву дочь.

Разработка элегических мотивов в стихотворении «Воспоминание» идет с учетом сделанных поэтом поправок к имеющейся традиции.

Герой пушкинского «Воспоминания» показательно избавлен автором и от вялого элегического уныния, и от поэтического «славолубия». В его воспоминаниях нет ни слова о поэтическом творчестве. Таким образом он удален от героев исторической элегии, поэтов Тассо, Овидия, Шенье, и от нераздельно слитого с автором одинокого мечтателя традиционной элегии. Но, с другой стороны, можно увидеть, что герой пушкинской элегии связан со своими литературными прообразами и даже объединяет в себе их черты. Как герой исторической элегии он имеет свою судьбу, свою конкретную биографию, как мечтатель традиционной элегии он показан наедине с миром и в известной мере — интроспективно — воплощает в себе человечество. Герой традиционной элегии — поэт и душа ми-

ра. Герой исторической элегии — поэт и «дитя мира». Герой пушкинского «Воспоминания» — поэт как «дитя мира» и душа человечества, душа скорее совестливая, чем мечтательная. В его воспоминаниях нет поэтической мечтательности, игры воображения. Это книга жизни, а не мечты. Воспоминания подчеркнута реальны, биографическая основа там присутствует, но трактованы они крайне обобщенно; там нет не только ни одного имени (в исторической элегии они встречаются), но и ни одного единичного события. В книге памяти пушкинского героя читатель видел знакомые всем заблуждения юности, измены любви, предательство друзей, «бури судьбы и мелочи жизни».

Печальные страницы своей жизни герой пушкинского стихотворения вспоминает не с элегическим унынием и не с христианским смирением, которое в изображении Тассо Пушкин оценил как «добродушие историческое, но вовсе не поэтическое». Герой пушкинского «Воспоминания», можно сказать, «дышит всеми страстями». Перед нами патетическая трагедия сознания прошлого: тяжелые предчувствия, тоска, угрызения совести, жгучие обиды, муки стыда, страх, отчаяние, проклятия, слезы и в конце — мужественная резиньяция судьбы и жизни.

Поразившее читателей пушкинского «Воспоминания» редкое (если не единственное, первое) в лирике изображение мук совести не было вовсе неслыханным делом в литературе. Покаянные монологи не раз произносились героями драмы и эпоса — в предвещии божественного воздаяния или в преддверии людского суда. Такого рода высший суд предстает в видении герою пушкинского «Воспоминания».

Это суд людской и божий одновременно, возмездие и месть. Любившие и умершие героини явлены как грозные ангелы «с пылающим мечом», но дышат они мирскими страстями:

И стерегут, и мстят мне оба —  
И мертвую любовь питает их огнем  
Неумирающая злоба (III, 655).

Внесенный поэтом в текст библейский образ карающего ангела (Бытие, 3, 24) вызвал замену первоначального античного образа — «два данные судьбой мне гения во дни былые» (III, 654), широко принятого в элегической традиции<sup>18</sup>. Но в целом трансформация традиционной в элегической поэзии сцены загробного свидания в сцену загробного суда вряд ли произошла

<sup>18</sup> Ср. «гений чистой красоты» у Жуковского и «хранитель — гений мой» у Батюшкова («Мой гений»).

без влияния «Божественной комедии» Данте<sup>19</sup>. Заметим, что герой поэмы — сам Данте, поэт и человек с конкретной биографией, и вместе с тем душа человечества, что Беатриче — его умершая возлюбленная и ангел, воплощение истинной добродетели и веры. Драматическая сцена встречи Данте и Беатриче происходит в загробном мире («Чистилище», XXX). Поэт чувствует вновь былую любовь, стыдится своих заблуждений, раскаивается и льет слезы, обильные, как дождевые потоки («Чистилище», XXX, 31—54, 76—78, XXXI, 7—9, 31—36, 64—67), а Беатриче корит его за измены (XXX, 121—135), но затем прощает и открывает ему смысл представших таинственных видений (XXXIII, 19—72).

В дантовской традиции находят опору и изображенные Пушкиным «два ангела», если, конечно, они не имеют биографических прототипов или не являются характерным для стилистики его стихотворения «поэтическим множественным» — как «друзей предательский привет». Рядом с Беатриче у Данте присутствует Мательда, образ поэтический и аллегорический. Она тоже просвещает поэта, рассказывает ему о Земном Рае, о его реках Лете, смывающей тягостные воспоминания, и Евное, оживляющей память о добрых делах («Чистилище», XXVIII, 127—132), сопровождает поэта в его пути («Чистилище», XXIX, 7—9) и погружает его сначала в Лету, а затем в Евною («Чистилище», XXXI, 91—102, XXXIII, 121—136).

Работа поэта над последними строками «Воспоминания» идет в духе дантовского образа. Появляется — в ином контексте — загадочная строка: «И со мной идут одним путем». Но, главное, ситуация последнего приговора сменяется ситуацией просвещения, уместного на середине жизненного пути:

И оба говорят мне внятнм языком  
О тайнах вечности и гроба (III, 655).

В окончательном варианте поэт, однако, удаляется от своего образца. Тайны мироздания замещают более известные элегическим героиням «тайны счастья и гроба», а важный в первом случае эпитет «внятный» заменен более смелым и точным — «мертвым языком»<sup>20</sup>.

В изменении элегических мотивов в стихотворении «Воспоминание», как можно увидеть из приведенных примеров, сыграл определенную роль опыт эпической и драматической

<sup>19</sup> Возможно, на памяти у Пушкина был и непосредственный образец Данте — VI песнь «Энеиды» Вергилия, изображение встречи Энея и Дидоны в Аиде, его слезы и оправдания и суровое молчание героини («Энеида», VI, 450—476).

<sup>20</sup> Этот образ, опущенный в окончательном тексте пушкинского стихотворения, использован поэтом в «Пире во время чумы» — «Лежали мертвые и лепетали ужасную неведомую речь».

литературы<sup>21</sup>. Это не было случайным, но соответствовало пониманию поэтом природы элегии и предполагаемому пути ее совершенствования. В суждениях Пушкина о поэзии элегии, как и ода, часто оказывается не в одном ряду с другими лирическими жанрами, но в соседстве с «обширными созданиями драмы и эпопеи» (XII, 93), хотя и расценивается в сравнении с ними много ниже: «Ода, не говоря уже об элегии, стоит на нижних ступенях поэм. Трагедия, комедия, сатира, все более ее требуют творчества (fantasie), воображения — гениального знания природы» (XI, 42).

Из этой критики оды и элегии, а также из некоторых наблюдений Пушкина над историей европейской поэзии проясняется его программа совершенствования высоких лирических жанров, осуществленная им в зрелые годы. Это, в первую очередь, обогащение их содержания за счет «творческого воображения — гениального знания природы» — то есть поэзии действительности, сложившейся в его творчестве прежде всего в эпосе и драме, а также за счет аллегорий, картин и рассказов, в том числе и традиционных: «ум не может довольствоваться одними игрушками гармонии, воображение требует картин и рассказов» (XI, 37)<sup>22</sup>. А во-вторых, это преодоление

<sup>21</sup> Контакты эпоса, драмы и лирики в творчестве Пушкина известны и изучены наукой, правда, гораздо больше со стороны лирической природы его поэм и лирического подтекста в его драмах, чем со стороны эпических и драматических элементов его лирики. Между тем даже изначально трудно себе представить, чтобы, выступая как лирический поэт, Пушкин забывал о своем опыте эпического и драматического художника. Он сказывается в использовании в лирике сюжета, антитетической композиции, которая, хотя ее называют порой «грамматикой поэзии», распространена в лирике отнюдь не универсально, в использовании традиционных мотивов, в частности, эпических сравнений. (См., например, традиционный эпический образ в элегии «Прощание»: «как овдовевшая супруга»). Думается, что эпическое и драматическое начало, которое имплицитно присутствует в его лирике, выступая на поверхность отдельными элементами, в известной степени определяет и особенность и значительность его поэзии в сравнении, скажем, с лирической поэзией Батюшкова или Баратынского.

Первая часть этой проблемы, а именно присутствие лирического начала в эпосе и драме, тоже должна быть уточнена. В отдельных случаях мы можем говорить об использовании в эпосе и драме мотивов элегической поэзии. Так в лирических отступлениях романа «Евгений Онегин» и поэмы «Медный всадник», а в поэме «Полтава» в самом повествовании использован элегический ночной пейзаж как фон, иногда контрастный, к воспоминаниям героя.

<sup>22</sup> Понимание этих наблюдений над историей европейской поэзии как программы обновления собственной лирики оправдывается не только тем, что Пушкин использует в своей лирике аллегорию и миф. Главный наш аргумент в следующем: развитие европейской поэзии понято им с точки зрения эстетической необходимости. Ср. вариацию этой же мысли: «...Но ум не может довольствоваться одною игрою звуков; чувство требует чувства; воображение — картин и рассказов. Трубадуры и труверы обратились к новым источникам вдохновения: аллегория сделалась любимой формою вымысла» (XI, 508).

свободной и, в известной мере, хаотической композиции лирического произведения: «но плана нет в оде и не может быть; единый план «Ада» есть уже плод высокого гения» (XI, 42).

Плана не было и в элегии. Ее единство создавала всепроникающая эмоция уныния. Что же касается связи тем, то она либо была ассоциативной, либо вовсе отсутствовала. У Жуковского в элегии «Вечер» после описания природы без всякого перехода следует: «Сижу, задумавшись. В душе моей мечты...».

Внешним выражением отрывочности композиции, свободного соседства различных фрагментов в традиционной элегии (как и в оде) была ее строфическая организация. В стихотворении «Воспоминание» Пушкин использовал традиционную для элегической поэзии<sup>23</sup> форму «жильберовой строфы» — двукратное соединение 6- и 4-стопного ямба с каталектикой, связанное перекрестной рифмовкой. Но строфическое деление в своей элегии он снял. Вместе с тем он старается соединить единым сюжетом все имеющиеся мотивы. Так оказался низведенным на уровень статической декорации драматического действия ночной пейзаж, который и в традиционной элегии, и в первоначальном варианте «Воспоминания» имел самостоятельное значение: «Умолкнул шумный день. И тихо налегла Немая ночь на стогны града» (III, 652). В окончательном варианте фон и экспозиция действия соотнесены по принципу контраста, после чего идет непрерывное нарастание драматического действия:

Когда для смертного умолкнет шумный день  
И на немые стогны града  
Полупрозрачная наляжет ночи тень  
И сон, дневных трудов награда,  
В то время для меня влечется в тишине  
Часы томительного бденья:  
В бездействии ночном живей горят во мне  
Змеи сердечной угрызенья;  
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,  
Теснится тяжких дум избыток;  
Воспоминание безмолвно предо мной  
Свой длинный развивает свиток;  
И с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклиная,  
И горько жалею, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.

Особенного единства поэт добился в первой части стихотворения. 16 процитированных строк составляют одно предложение и объединены единым ритмическим движением. Кульминация действия в третьей строфе отмечена сломом ритма (переменной цезуры и синтаксическим переносом), что особенно ощутимо на фоне классических для 6-стопного ямба

<sup>23</sup> См.: Томашевский Б. В. Стих и язык.— М.— Л., 1959, с. 230—235.

мужских цезур во второй строфе. Первая и четвертая строфы с дактилическими цезурами в шестистопном ямбе образуют своего рода ритмическое кольцо. С этой замкнутой драматической композицией первой части несколько контрастировала свободная эпическая, повествовательная во второй, но она также дана с драматическим нарастанием.

Опыт эпического и драматического художника сказался не только в построении элегии или в обогащении ее содержания дополнительными картинами, но и в интерпретации традиционных ее мотивов в духе «поэзии действительности». Примером может послужить истолкование поэтом элегического ночного пейзажа.

Обычно условный и символический<sup>24</sup>, в элегии «Воспоминание» он дан с конкретными приметами места и времени: «полупрозрачная ночи тень» «на стогнах града». Первый образец описания белой петербургской ночи — и тоже в связи с темой воспоминания и тоже на роли фона — находим в романе «Евгений Онегин»: «Как часто летнею порою, Когда прозрачно и светло Ночное небо над Невою И вод веселое стекло Не отражает лик Дианы Воспомня прежних лет романы...» (VI, 24)<sup>25</sup>. Дальнейшее развертывание этой картины находим в знаменитом описании «Медного всадника». То, что в обоих случаях эти описания появляются в лирических отступлениях в романе и в оде великому городу в поэме, дела не меняет: они стро-

<sup>24</sup> О стереотипности элегического пейзажа писал Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (см.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века.— М., 1974, т. II, с. 573). Его примером может быть ночной пейзаж в «Воспоминаниях в Царском Селе», где картина северной летней ночи еще не имеет характерных признаков. Напротив, здесь «покров угрюмой ночи», «в седом тумане дальний лес», «луна, как лебедь величавый, плывет в серебристых облаках». Элегическая поэзия предшественников и современников Пушкина сохраняет обобщенный характер пейзажа. Изображение петербургской ночи у Батюшкова («К другу») и у Баратынского («Послание к барону Дельвигу») лишено местных черт.

<sup>25</sup> Пушкин ощущал это описание как литературную новинку и снабдил его указанием на свой литературный источник — идиллию Гнедича «Рыбаки» (VI, 191—2). С этого времени конкретизация условного литературного пейзажа становится у Пушкина частым приемом в сближении поэзии готовых форм с поэзией действительности. В элегии 1824 года «Ненастный день потух...» находим дифференцированное изображение угрюмой северной и роскошной южной ночи. Позднее в «Каменном госте» в таком же контрасте описаны парижская и испанская ночь. Подобный контраст в связи с элегической темой любви — смерти в прозаическом отрывке «Гости съезжались на дачу...». Работа над текстом словесного пейзажа у Пушкина направлена на усиление местных, характерных черт. Если в картине северной ночи подчеркнуты «прозрачный сумрак, блеск безлунный», то для южной определяющими будут ее темнота, мрак. Первоначально элегия «На холмах Грузии...» началась так: «Все тихо — На Кавказ идет ночная мгла, Восходят звезды надо мною». В окончательном тексте световые образы устранены, вместо них введен звуковой: «На холмах Грузии лежит ночная мгла. Шумит Арагва предо мною» (III, 722, 724).



ятся не по канонам лирических жанров, а в соответствии с принципами «поэзии действительности». Наконец, в элегии «Воспоминание» изменена исходная элегическая ситуация — одинокого ночного мечтания. Первый пример ее модификации находим в процитированном лирическом отступлении романа «Евгений Онегин»: нарушено одиночество, герои мечтают и вспоминают свою юность вдвоем. Второй пример во вступлении к «Медному всаднику»: ночной порой поэт не предается традиционному мечтанию, но показан в творческой работе: «пишу, читаю без лампы». В стихотворении «Вновь я посетил...» ночной пейзаж представлен как фон не к мечтанию, а к действию героя: «когда я проезжал при свете лунном», «пройдет он мимо вас во мраке ночи». В элегии «Воспоминание» поэт считает нужным мотивировать исходную элегическую ситуацию реальным психологическим состоянием героя. В традиционной элегии эта ситуация была условной, или, что то же самое, безусловной, и в мотивировке не нуждалась:<sup>26</sup> ночное мечтание — это единственный способ существования элегического героя, в иных ситуациях — в утренние часы, в диалоге, в работе, действии он непредставим. Реально-психологическая мотивировка (в черновике «но сон меня бежит») в первоначальном варианте стихотворения была подчеркнута: в рукописи элегия называлась «Бессонница».

Конкретизация обобщенных элегических мотивов свидетельствует как будто о желании поэта приблизить традиционные поэтические формы и формулы к реально наблюдаемой и переживаемой действительности, воспроизвести миг жизни, создать «психологическую миниатюру» в духе поэзии Баратынского. Обратим внимание на сходство поэтики названий. «Бессонница» Пушкина или второй вариант названия этого же стихотворения — «Бдение» не отличаются от названий элегий Баратынского, запечатлевших отдельные мгновения жизни человеческого сердца: «Ропот», «Разлука», «Разуверение», «Бдение», «Отъезд», «Возвращение», «Поцелуй», «Размолвка», «Признание».

Элегии Баратынского Пушкин неизменно хвалил за силу чувства, глубину мысли, тщательность отделки и оригинальность (XI, 74, 185—186). Они отвечали его собственным эстетическим критериям. Понятно, что, при этом общем требовании оригинальности, элегическая поэзия Пушкина никак не должна была повторять манеры Баратынского, напротив, она долж-

<sup>26</sup> В элегии Жуковского «Вечер» сразу после описания природы идет само собой разумеющееся: «Сижу, задумавшись, в душе моей мечты. К протекшим временам лечу воспоминаньем». В элегии Батюшкова «К другу» — этот же стереотип: «Когда окрест замолкнет шум градской И яркий Вesper засияет На темном севере, — твой друг в тиши ночной В душе задумчивость питает».

на была от нее отойти<sup>27</sup>. Различие между Пушкиным и Баратынским как элегическими поэтами сказалось прежде всего в отношении к канонам жанра: Баратынский с элегической традицией спорит, Пушкин полнее ее использует.

Поэзия Баратынского противостоит традиционной элегии и как часть — целому, миг жизни — обобщенной элегической ситуации, и как «проза жизни» — возвышенному поэтическому идеалу, и как правда чувства — «мечтательной», воображаемой любви. Наиболее явным для современников художественным открытием Баратынского было изображение в элегии отдельных мгновений жизни человеческого сердца, особенно **обыкновенных** ее минут<sup>28</sup>.

Принятое определение элегий Баратынского — «психологические миниатюры» — к элегиям Пушкина подходит мало, хотя иногда и употребляется. Слишком значительны изображенные поэтом состояния души, чтобы отождествить их с ее минутными движениями. Пушкин конкретизирует, но не дробит элегическую ситуацию. Универсальность поэтической темы элегии им сохранена. Часто она остается в подтексте, но в элегии «Воспоминание» она налицо: герой представлен наедине с миром и в связи с человечеством, показана его душа и его жизнь, его любовь и смерть. Но даже если Пушкин изображает в элегии отдельные мгновения жизни (если, скажем, стихотворение «Воспоминание» понять как рассказ о бессонных думах поэта), то это не обыкновенные, но яркие ее минуты, взлеты мысли, нравственные озарения, порывы высоких чувств. Отсюда напряженность чувства, патетический характер пушкинских элегий, таких как «Воспоминание», «Для берегов отчизны дальней...», «Закливание» и др.

Изображенные в элегической поэзии Пушкина вершинные моменты человеческого существования имеют отношение не столько к быту, сколько к бытию: это не только миг, но и миф, а иногда и мистерия, таинство жизни. Отсюда проникающая ряд поздних элегий Пушкина, в том числе и «Воспоминание», атмосфера таинственности и так легко и естественно входящие в нее «призраки и тени». Поэтому в определении отношения элегии к действительности для Пушкина характерна известная двойственность. «В оде, в элегии можем думать,

<sup>27</sup> Обратим внимание на шутивное по форме, тем не менее искреннее признание самого поэта в письме к Вяземскому (2/1—1822 г.): «Каков Баратынский! Признайся, что он превзойдет и Парни и Батюшкова... Оставим ему все эротическое поприще и кинемся каждый в свою сторону, а то спасенья нет» (XIII, 34).

<sup>28</sup> См. суждение Киреевского в статье «Обозрение русской словесности 1829 года»: «Но муза Баратынского, обняв всю жизнь поэтическим взором, льет ровный свет вдохновения на все ее минуты и самое обыкновенное возводит в поэзию...» — Цит. по кн.: Киреевский И. В. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979, с. 69.

что поэт изображал свои настоящие чувствования в настоящих обстоятельствах» (XI, 177). Эта пушкинская фраза иногда приводится как свидетельство признания им реалистической природы элегии, а значит, и оды?<sup>29</sup> Однако ясно выраженная ее модальность показывает, что речь здесь не о правде, но о правдоподобии. Это толкование подтверждает и ближайший контекст, где ода и элегия опять оказываются в показательном соседстве с эпосом и драмой: «Читая поэму, роман, мы можем забыть и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина. В оде, в элегии можем думать, что поэт выражал свои настоящие чувствования в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями...» (XI, 177).

Очевидно, по мнению поэта, высокие лирические жанры, как эпос и драма, содержат не столько «истину», сколько «вымысел», ибо призваны выразить не «историческую» (в аристотелевском смысле, т.е. частную), но «поэтическую правду» жизни — дать обобщающую ее модель с выявленным нравственным и эстетическим смыслом.

Этим определяются характер и роль оды и элегии (заметим, что поэт настойчиво сближает эти жанры, прозревая за внешним тематическим их различием внутреннее «избирательное средство») в поздней лирике Пушкина.

Эта лирика исключительно разнообразна по формам и содержанию. Поэт изображает «все состояния, изменения» своей «живой и творческой души» (XII, 93), в том числе и обыкновенные минуты жизни. Но психологические миниатюры Пушкина написаны в более простом стиле и неупотребительными в элегии размерами. Близкие к элегии «Воспоминание» по настроению и теме стихотворения «Предчувствие», «Дар напрасный, дар случайный» или «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» написаны 4-стопным хореем. Лирический герой этих стихотворений более тесно связан с личностью автора, можно сказать, они совпадают. Наконец, эти стихотворения прямо содержат указание на определенный момент: «Снова тучи надо мною собралися в тишине»; «Томит меня порою однозвучный жизни шум». Нельзя, конечно, сказать, что стихотворения «на случай» лишены у Пушкина общего значения. Вспомним, что и сам случай для поэта — «мощное, мгновенное орудие провидения» (XI, 127), т.е. проявление общего. В стихотворениях этого рода общий смысл предчувствуется, угадывается, но не выступает открыто. В «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» поэту в ходе часов слышится голос судьбы («парки бабье лепетанье») и движение жиз-

<sup>29</sup> См.: Фризман Л. Г. Цит. кн., с. 108.

ни, но ни жизнь, ни судьба не явлены ему воочию, как лирическому герою «Воспоминания». И в этом особая правдивость, искренность, прелесть и глубина этих запечатленных поэтом мигів жизни, с их пока неясным, то ли очень значительным, то ли вовсе пустым смыслом.

Среди разнообразных форм поздней лирики Пушкина мы встречаемся с различным истолкованием высоких лирических жанров. Жанр для поэта — подвижная совокупность признаков: он может выдвинуть один, оставив в тени другие. Так, одическая традиция может присутствовать политической темой и ораторской интонацией («Клеветникам России»). Элегическая, как и одическая, традиция может вступать в разнообразные отношения с поэзией действительности. Мы знаем различные случаи взаимопроникновения поэзии и правды. Часто поэт опускает избитый литературный штамп. В элегиях «Воспоминания в Царском Селе» (1829) и «Когда порой воспоминашь...» опущен ночной пейзаж. В элегии «Безумных дней угасшее веселье» тоже опущен ночной пейзаж, тема воспоминаний дана суммарно — обобщающими сравнениями, а традиционное уныние вдруг сменяется бодрой надеждой. В элегии «Прощание» рассказ о мечтательной любви и мысленном расставании погружен в контекст жизни, окружен жизненными трагедиями: одна из них дана в эпическом сравнении — «как овдовевшая супруга», вторая пережита самим поэтом: «как друг, обнявший молча друга пред заточением его». В стихотворении «Вновь я посетил...», которое своим белым стихом заявляет о разрыве с элегической традицией, она все же присутствует — лирической темой воспоминания и традиционным ночным пейзажем.

Среди поздних од и элегий Пушкина останавливает внимание ряд стихотворений, в которых соблюдены все параметры жанра (традиционная метрика и высокий стиль, определенный круг мотивов) с определенной поправкой на эстетические требования зрелого мастера и сближение с сюжетными эпосом и драмой. Они предельно лаконичны и используют символический сюжет. Среди разнообразных форм поздней лирики Пушкина высокие лирические жанры, интерпретированные в духе эпоса и драмы с их установкой на «поэтическую», общую, а не на «историческую», частную правду, получают особую роль — надбытового лирического слова о человеке и мире. С понятной в оде и элегии сменой акцентов: ода показывает человека больше извне — в его отношениях к богу, к царю, к миру («Пророк», «Анчар»), элегия — изнутри. Ода и элегия этого рода используют реалистические детали с определенной художественной целью — создания иллюзии реальности, в целом же их стилистика ориентирована на максимальное обобщение.

Отмеченная нами в анализе элегии «Воспоминание» конкретизация элегических мотивов осуществляется поэтом в довольно узких пределах.

Уже психологическая мотивировка душевного состояния героя переходила границу допустимого: из окончательного текста она устранена. Новое название стихотворения «Бдение» отличалось от первоначального «Бессонница» гораздо более широким смыслом. В элегическом языке это слово употреблялось даже как метафорическое обозначение жизни: «бдения и сна приходит час определенный», в контексте стихотворения «Воспоминание» оно может быть понято как обозначение духовной жизни, бодрствования души.

Конкретизация обобщенных элегических мотивов ограничивалась стремлением поэта вывести изображаемое событие за пределы определенного места и времени. Показательно отсутствие в тексте имен и названий. В «поэзии действительности» они обязательны: «небо над Невою», «Невы державное течение», в исторической элегии, элегическом послании, даже в традиционной элегии они встречаются: ночной пейзаж у Баратынского дан с конкретным указанием — «сняют при луне дворцы и башни Петрограда»; то же в элегии Пушкина «На холмах Грузии» — «шумит Арагва предо мною». Местом действия в пушкинском «Воспоминании» является не названный Город: «на немые стогны града Полупрозрачная наляжет ночи тень». Даже если понять это место как традиционный перифрастический оборот, обобщающий эффект его несомненен.

Время действия в элегии «Воспоминание» формально настоящее. Однако это менее всего текущий момент, миг жизни. В настоящее входит прошлое, вся минувшая жизнь поэта: «Я вижу в праздности, в неистовых пирах, В объятьях гибельной свободы, В неволе, бедности, изгнании, степях Мои утраченные годы». Время этих воспоминаний, если воспользоваться грамматическими категориями, — не «историческое настоящее», настоящее в прошедшем<sup>30</sup>, но скорее перфект, прошедшее, результативно присутствующее в настоящем. Прошлое для героя живо. Отсюда настойчиво повторяющееся: «Я слышу вновь друзей предательский привет»<sup>31</sup>, «Вновь сердцу моему наносит хладный свет Неотразимые обиды...»

<sup>30</sup> Этот широко распространенный прием оживления повествования о прошлом используется Пушкиным в «Воспоминаниях в Царском Селе». Историческое настоящее появляется в окружении форм прошедшего времени.

<sup>31</sup> Недоразумением или неудачным словооборотом является толкование этого места у Я. Л. Левкович: «С какими обстоятельствами связано это новое для Пушкина предательство дружбы, мы не знаем. Однако известно, что из его памяти долго не уходили козни Александра Раевского...» (цит. ст., с. 113).

Помимо прошлого, настоящее время пушкинского стихотворения включает в себя и будущее, или, как интерпретировала его элегическая традиция,—вечное<sup>32</sup>. Ангелы, предстающие в видении героя, их месть и возмездие, их речи «о тайнах счастья и гроба» ждут его в мире вечном.

Время первой части стихотворения, которое, казалось бы, однозначно отнесено к настоящему моменту и не имеет никаких осложняющих связей ни с прошлым, ни с будущим, вынесено за пределы эмпирической реальности. Это вечно актуальное время мифа, или, чтобы быть ближе к сюжету пушкинского «Воспоминания»,— мистерии человеческой души: «Когда для смертного умолкнет шумный день... В то время для меня влачатся в тишине Часы томительного бденья...».

Главные действующие лица этой мистерии—человек, Воспоминание, являющееся ему в ночной тишине как судья и свидетель, тени умерших, которые предстают как грозные ангелы «с пылающим мечом». Драматический фон представляют олицетворенные День, Ночь, Сон. В воспоминаниях Героя действуют Клевета, Зависть, Обиды. Традиционные для высокого поэтического стиля аллегории, стертые частым употреблением олицетворения общих понятий, оживают в показанной поэтом драме человеческой души как аллегорические персонажи.

Последнее значительное изменение элегической традиции в стихотворении «Воспоминание» осуществляется поэтом в момент его публикации. В «Северных цветах на 1829 год» была напечатана только начальная часть элегии, последние 20 строк, воспоминания и видения героя, были опущены. В науке о Пушкине был высказан ряд предположений о причине такого авторского решения. Одни исследователи считали, что главной причиной была излишняя, по мнению автора, интимность второй части. Другие склонялись к тому, что основной целью было достижение большего обобщения и художественного эффекта. Высказывалось мнение, что вторая часть—необходимое дополнение и разъяснение первой<sup>33</sup>. Имело место даже крайнее предположение—печатать обе части как канонический текст<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Элегическая традиция часто изображает героя накануне смерти, перед лицом вечности. Реальное будущее предстает элегическому герою очень редко. Пушкинский «искатель новых впечатлений» («Погасло дневное светило») — явная модификация образа одинокого мечтателя, это изгнанник родной страны, странник мира, образ, ориентированный на личность и поэзию Байрона. В элегии «Безумных лет угасшее веселье...» тема будущей жизни звучит особенно жизненно и правдиво на фоне традиционной для элегии темы смерти и вечности.

<sup>33</sup> См. об этом статью Я. Л. Левкович (цит. ст., с. 117).

<sup>34</sup> Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля.— М., 1977, с. 340—341.

Уважим, однако, волю поэта и прочтем стихотворение таким, каким он представил его читателю. Что же касается причин авторского решения, кажется целесообразным оставить их поиски, они всегда будут гадательными. Обратимся к результатам авторского изменения текста — они очевидны.

Сокращением текста были достигнуты большее единство и стройность композиции (первоначальная двойственность ее была устранена), компактность и сосредоточенность выражения и соответственно большая художественная сила.

Но, главное, изменился смысл стихотворения.

Из безликой хрестомати элегических мотивов была выделена одна, важная для поэта, тема воспоминания; она была вынесена в заглавие и таким образом укрупнена.

Заглавной пушкинской темой менее всего были банальные элегические «воспоминания о протекшей юности». Опустив их в окончательном тексте, поэт расширил границы этой поэтической темы вплоть до границ всей многообразной человеческой жизни: «читая жизнь мою». Фигурой умолчания достигался обобщающий эффект: каждый волен был читать книгу памяти как свою.

В первоначальном варианте суд памяти был предвестием божьего и людского суда, а осознание герою своего прошлого — прелюдией высшего мистического знания «тайн вечности и гроба» или познания роковых сил мира — «тайн счастья и гроба». Мысль автора шла проторенным путем литературных образцов. Отбросив литературные штампы и вместе с ними изжитые стереотипы мышления, поэт открыл новую драматическую жизненную ситуацию и высказал новую нравственную мысль.

Единственным и высшим судом для человека стал суд его памяти. Воспоминание являлось к нему как возмездие, но в этом возмездии не было ничего потустороннего. Из мира пушкинского героя исчезли ангелы и призраки, ушли надличные силы, потускнели, слились с фоном аллегорические фигуры. Мистерию человеческой души с ее приобщением к высшим тайнам сменила психологическая драма самосознания. Будучи ежедневной работой души, самосознание в иные яркие минуты, в момент подведения итогов пережитого вспыхивало нравственным озарением: книга жизни читалась заново при свете совести. Совесть в понимании поэта менее всего религиозное чувство<sup>35</sup>, это осознание прошлого и строгая самооценка. Если

<sup>35</sup> Ср., например, понимание совести как религиозного чувства в элгии Батюшкова: «Я с страхом спросил глас совести моей, И мрак исчез, прозрели вежды: И вера пролила спасительный елей В лампаду чистую надежды». В противоположность у Пушкина: «То снова разгорались в нем Докучной совести мученья» («Братья-разбойники»); «...Жалок тот, в ком совесть нечиста» («Борис Годунов»); «На совести усталой много зла» («Каменный гость»); напротив: «Светла, как ясный день, младенческая совесть» («Мой друг, забыты мной следы минувших лет»).

«нет правды на земле, но правды нет и выше», то единственной гарантией нравственного начала в жизни будет внутреннее чувство справедливости, совесть. «Ты сам свой высший суд» — этот завет поэту, обладателю художественного таланта, подспудно присутствует в стихотворении «Воспоминание», обращенный к человеку, обладающему талантом нравственным.

Позиция пушкинского героя в испытании памятью достойна и поучительна. Он не ищет самооправдания, не старается отдалить и отделить от себя прошлое, зачеркнуть его, забыть. В душевном страдании, в муках стыда осознает он всю свою минувшую жизнь и хранит ее совестливой памятью в настоящем и в будущем:

И с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклинаю,  
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.

Став заключением стихотворения, эти строки получили смысл нравственного итога. В контексте первоначального варианта их значение было иным. Они служили переходом к воспоминаниям героя и его видению: стоявший перед лицом вечности герой мужественно принимал свою жизнь и свою судьбу. В опубликованном тексте «Воспоминания» человек показан не перед лицом вечности, а на середине жизненного пути, в момент нравственного испытания. Он должен определить свою позицию в отношении к прошлому: помнить или забыть. Заключительный стих «Но строк печальных не смываю»<sup>36</sup> обрел значение сознательного волевого акта: пушкинский герой выбирал память.

Этот выбор противоречил имеющейся традиции. Христианское сознание в обряде исповеди и обычае «прощеных» дней искало умиротворения и отрады в раскаянии и прощении — в забвении прошлого. Усвоенная европейской поэзией античная наука жизни ориентировала на настоящее: «лови день». «Миг блаженства век лови» (I, 56) — эту общую мысль не раз повторит и Пушкин в лицейских стихах. Места для воспоминаний, тем более для суда памяти, при таком жизнеотношении просто не было. Память в античной традиции — сокровищница человеческого опыта, мать наук и искусств. Удел личного опыта, и благословенный удел — река забвения Лета. Этот красивый античный образ — один из самых популярных в европейской поэзии — часто встречается и у Пушкина. Его

<sup>36</sup> Известно, что значение этого стиха понимали по-разному. Л. В. Щерба толкует его в смысле «не хочу смывать», С. М. Бонди — «не могу». Нам представляется, что если толкование С. М. Бонди в контексте первоначального варианта является возможным, но не единственным, то для окончательного текста толкование Л. В. Щербы будет единственно правильным.



поздним отзвуком будет «ключ забвенья», что «слаше всех жар сердца утолит» («В степи мирской...»).

Любопытно, что современные Пушкину гении европейской литературы Байрон и Гете остаются в отношении к прошлому на традиционных позициях. Байроновский Чайльд Гарольд, при всем его интересе к историческим воспоминаниям, со своим прошлым спешит расстаться. Отголоски этого настроения находим в ранней элегии Пушкина «Погасло дневное светило»: «Я вас бежал, отечески края; Я вас бежал, питомцы наслаждений, Минутной младости минутные друзья... И вы забыты мной».

Гете в коротком стихотворении, которое называется так же, как и пушкинское, «Erinnerung», гонит от себя воспоминания: счастье в настоящем — «Das Glück ist immer da», Вертер пишет несомненно в унисон мыслям автора: «Я хочу наслаждаться настоящим, а прошлое пусть останется прошлым». Активно присутствующий в европейском литературном сознании и хорошо известный Пушкину Данте, у которого образ книги памяти занимает большое место, разделяет дурные и хорошие воспоминания: первые тонут в Лете, вторые оживлены Евной.

Не будем, однако, переоценивать значение слов. Нравственные постулаты часто выступают коррективом жизненных принципов, а не их адекватным выражением. Христианская мораль умягчала людской обычай, а античная наука жизни служила, в свою очередь, противовесом к христианскому аскетизму. О памяти прошлого тогда не говорили. Прошлое жило в настоящем — обрядом, обычаем, чувством чести, долгом места, социальным статусом, литературной традицией и т. д.

Пушкин был свидетелем крушения и перестройки патриархального мира, грандиозной переоценки ценностей, совершенной сначала просвещением, а потом романтизмом, он видел разрушение родовых, социальных и культурных связей в начинающуюся эпоху частного интереса, индивидуализма и анти-традиционализма. Сохранить эти связи, важные для нравственного, социального и культурного существования человека, должна память прошлого, и не просто его сознание — память ума, но и память сердца — «уважение к минувшему» (XI, 184), «любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам» (III, 242). Отсюда центральное место этой категории в ценностном мире поэта и ее нравственное значение: только «дикость, подлость и невежество не уважает прошедшего, пресмыкаясь перед одним настоящим» (XI, 162).

Аристократ крови и духа, Пушкин ощущает живые связи с отечественной историей и мировой культурой. Духовный опыт человечества — его прямое наследие, накопленные веками эстетические формы — его мастерская. Его поэзия — дочь

или послушная воспитанница «строгой памяти» и вместе с тем эхо мира (III, 120, 240).

Мир, отраженный в поэзии Пушкина,— не только современность, но и минувшие столетия. К прошедшему влечет его интерес исторического мыслителя и писателя, а также тот культ памяти сердца, в романтической атмосфере которого воспитывалась его лирика высоких чувств. События минувшего часто даны у Пушкина в их субъективном отражении — в форме воспоминаний, где есть возможность соединить прошлое и настоящее, общее и личное, память ума и память сердца.

Вот почему поэтический мир Пушкина полон воспоминаний: «семейственных», в которых открывается отечественная и европейская история; «святых» воспоминаний о победах русского оружия, о национальном триумфе 1812 года и трагических — о национальной катастрофе — поражении освободительного движения и гибели его участников; много счастливых воспоминаний детства, школьных игр и школьного братства, первых восторгов поэзии и любви и печальных воспоминаний последующих лет. Хранить эти воспоминания важно, они не только тема поэзии, они основа национального самосознания и социального поведения, чувства достоинства и свободы, или, как формулирует поэт, «животворящая святыня», основа «самостоянья человека, залог величия его». Наконец, они условие его духовной жизни — «жить, чтобы мыслить и страдать».

Среди множества лирических произведений Пушкина, разрабатывающих эту ведущую для него тему, его «грандиозное» «Воспоминание» обретает значение нравственного откровения и манифеста. Пушкинское «живу и помню» провозглашает один из важнейших нравственных принципов человечества, отозвавшийся в призыве к нашему современнику: «Живи и помни!».

## К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ЖАНРА РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ (БОГДАНОВИЧ. ПУШКИН. ПОЛЕЖАЕВ)

История поэмы, а это, по существу, часть истории литературы, закономерна, если подходить к ней с точки зрения конечных результатов ее развития. Но в своем диахронном срезе она — история становления закономерности. Сочетание синхронного и диахронного подходов позволяет соотнести развитие поэмы с развитием и сменой господствующих художественных методов и дать ответ на вопрос: почему на том или ином отрезке истории поэмы из множества возможных реализуется именно этот вариант ее развития и каков принцип его формирования.

Пушкин конца 1810-х — начала 1820-х гг. — поэт, интенсивно осваивающий накопленный до него поэтический опыт (и русский, и западноевропейский). Одним из периодов резко усилившегося интереса Пушкина к западноевропейской поэзии (в основном Байрона) были 1820—1824 гг. — время создания «южных» или «байронических» поэм. Но из «южного» цикла явно выпадают «Руслан и Людмила» и «Гавриилиада». По этому поводу есть одно любопытное замечание В. М. Жирмунского. «Руслан и Людмила» для него — вне байронической традиции, так как окончена до знакомства Пушкина с поэмами Байрона и написана «...в сказочно-шутливом жанре, распространенном в XVIII в. у многочисленных подражателей Ариосто»<sup>1</sup>. И все-таки исследователь вынужден оговориться: «Разве только фикция «рассказчика», обычная в таких поэмах, давая повод к лирическим вопросам, восклицаниям и так называемым «отступлениям», напоминает внешним образом такие же приемы «байронической» и знаменует проникновение субъективного элемента в эпическое повествование»<sup>2</sup>. То же происходит и с «Гавриилиадой». Выводя ее за пределы «южного» цикла, В. М. Жирмунский отмечает: «...впрочем, по мнению современного исследователя, и здесь обнаруживается «отход от манеры XVIII века... в направлении, определяемом типом пушкинских «байро-

<sup>1</sup> Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. — Л., 1978, с. 32.

<sup>2</sup> Там же.

нических» поэм» (Гавриилиада. Под ред. Б. В. Томашевского.— Пб., 1922, с. 66)»<sup>3</sup>. Эти оговорки свидетельствуют, во-первых, о том, что цикл «южных» поэм, рассмотренный В. М. Жирмунским как единство поэтики, не является замкнутым. Во-вторых, исследователь вынужден, объясняя сходство «Руслана и Людмилы» и «Гавриилиады» с «южными» поэмами, сослаться в первом случае на традицию Ариосто, а во втором, вслед за Томашевским, вообще на некую традицию XVIII в., что свидетельствует о не осознанной им, но почувствованной связи между западноевропейскими и, очевидно, русскими традициями XVIII века<sup>4</sup>.

«Руслан и Людмила» создавалась Пушкиным в период становления русского (и пушкинского) романтизма, который был прочно связан с доромантической традицией. В науке не раз указывалось на близость первой пушкинской поэмы с «Душенькой» Богдановича, «Двенадцатью спящими девами» Жуковского, русским былевым эпосом и сказочным фольклором<sup>5</sup>. В этом перечислении для нас важен следующий момент — «Руслан и Людмила» прочно связана с той литературной традицией (Богданович и Жуковский), которая строилась на введении в художественное произведение сказочного, фольклорного материала. Отсюда вопрос — почему вводился именно этот материал и к чему это приводило? Для Д. Д. Благого и А. Н. Соколова причина и результат достаточно определены — «демократизация» литературы, ее сближение с «народностью». Все это правильно, но это лишь часть правды. Сам по себе материал не несет ни «демократизма», ни «народности». Если бы это было так, то в допушкинской литературе самыми демократичными и народными — даже в большей мере, чем произведения Пушкина — оказались бы вообще все низшие этажи классицистской жанровой иерархии. В этом смысле приходится напомнить давнее замечание Л. Я. Гинзбург: «...очевидно, что по сравнению с «Елисеем» или хотя бы с сатирой того же Воейкова «Дом сумасшедших», «Руслан и Людмила» — салонная вещь»<sup>6</sup>. В художественном произведении в равной мере важны и материал, и принципы его обработки, и участок действительности, и угол зрения, под которым он изображен. Отказываясь от учета подобной

<sup>3</sup> Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин, с. 32.

<sup>4</sup> Все эти замечания не носят полемического характера по отношению к прекрасному исследованию В. М. Жирмунского, а служат лишь подтверждением мысли о том, что ориентация на традицию — процесс многоуровневый и исследователь волен в их выборе.

<sup>5</sup> См.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина. (1813—1826).— М.— Л., 1950; Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века.— М., 1955.

<sup>6</sup> Гинзбург Л. Я. К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе.— В кн.: Пушкин. Временник пушкинской комиссии. М.— Л., 1936, т. 2, с. 394.

зависимости, мы неизбежно оказываемся за пределами историзма, как бы активно при этом ни оперировали именами, названиями и датами.

Для Богдановича введение в поэму сказочного материала в значительной мере диктовалось классицистским жанровым каноном. Вместо исторического или вымышленного, но претендующего на историческую достоверность факта Богданович обратился к сказке, т. е. к такой сфере, которая не была прочно зафиксирована в классицистской эстетической иерархии и не требовала к себе ни обязательно серьезного, ни обязательно иронического отношения. Жанровая природа «Душеньки» — «легкая» поэма или «забава в праздные часы», как определил ее сам Богданович, диктовала привлечение именно такого, эстетически не закрепленного материала. Но в самом характере выбора, сделанного Богдановичем, был момент преодоления жанрового канона. Сознание соотносительности жанра и материала как будто бы закрепляло его. Но выбор именно сказочного, эстетически «необязательного» материала был попыткой его обхода. У Богдановича была реальная возможность написать «Душеньку» в духе иронико-комической поэмы. Эта возможность была отчасти использована в редакциях поэмы 1778 и 1783 гг. Но перерабатывая поэму для изданий 1794 и 1799 гг., Богданович буквально вытравливал следы иронико-комического стиля из текста<sup>7</sup>. За этой правкой стоит и ориентация Богдановича на выработавшийся в это время усредненный стиль карамзинизма, и то, что этой ориентацией снимался момент заданности отношения к объекту и появлялась большая в сравнении с классицистской эстетикой его вариантность. Отсюда главная задача Богдановича — выработать такой тип отношения к двоящемуся материалу, который вбирал бы в себя эту двойственность и организовывал ее как эстетическое единство. Иными словами, перед Богдановичем стояла задача принципиально иного по отношению к классицизму типа соотношения субъекта и объекта. Классицизм выработал два типа такого соотношения: либо полное растворение субъекта в объекте (что характерно для высоких жанров), либо полную их автономность, но автономность совершенно определенного свойства — когда субъект отграничивался от объекта и мыслился как отраженно-обратная качеству объекта данность (что демонстрировали низкие жанры)<sup>8</sup>. Богданович в «Душеньке» идет иным путем. Он вводит в текст поэмы некую личность, «я», выступающую в образе ее созда-

<sup>7</sup> Об этом см.: Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы.— Л., 1957, с. 225—229.

<sup>8</sup> О том, как эта жесткая система соотношений расшатывалась внутри классицистского метода см.: Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения.— Ижевск, 1978, гл. «Жанровое мышление и самосознание личности в русской лирике 30—60-х гг. XVIII века».

теля и открыто заявляющую о себе. Эта личность стремится подтянуться в своем эстетическом значении к собственно объекту. Формально это ведет к увеличению субъектно маркированных участков в тексте поэмы. Но за этой формальной стороной стоят определенные содержательные процессы. Дело в том, что реализуется это «я» в поэме, казалось бы, традиционно — признаваясь в собственной незначительности перед лицом объекта. Но в «Душеньке» обращает на себя внимание то постоянство, с которым возникает «я». Оно признает свою незначительность и все-таки регулярно напоминает о себе, косвенно оспаривая собственное утверждение. «Я» у Богдановича проявляется и в другом качестве. Для классициста существовала норма — гармония разума и ее эстетический эквивалент, сконцентрированный в древнегреческой мифологии и канонизированных именах крупнейших представителей классической мировой литературы. Но и здесь классицизм оставался верен себе. Именем Гомера освящались тяготевшие к эпосу высокие жанры, а лирика — только именем Анакреона и смешение их не допускалось. Степень близости к данному эстетическому канону и определяла ценность классицистского произведения. Конечно, Ломоносов и Сумароков могли ориентироваться на разные имена-эталоны, могли по-разному их толковать. Мало того, Ломоносов в «Петре Великом» имел право заявить: «Хотя вослед иду Вергилию, Гомеру, Не нахожу и в них довольного примеру»<sup>9</sup>. Но это все не значило, что Ломоносов выбирает принципиально иной путь. В классицистской эстетической системе эти колебания — в пределах единой эстетической нормы, ее варианты, а не альтернативы. Момент соотносительности своей художественной практики с эстетическим каноном остался и у Богдановича, но менялось ее качество. С Гомером в «Душеньке» сопряжены Апулей и «де ла Фонтен», т. е. поэма сориентирована на имена — носители качественно отличных жанровых примет, чего классицистская эстетика не допускала. Инициатива именно такой ориентации приписана в «Душеньке» «я» и становится еще одной формой его проявления. Поддержанная эстетической незакрепленностью объекта, она приводит «я» к открыто заявленной мысли о возможности строить поэму, опираясь не на традицию, а на собственное волеизлияние: «О ты, певец богов, Гомер, отец стихов... Прости вину мою, Когда я формой строк себя не беспокою И мерных песней здесь порядочно не строю»<sup>10</sup>. В «Душеньке» возникает зазор между эстетическим каноном и художественной практикой. Традиционная задача следования образцу переходит в задачу создания такого его варианта, в котором несоответствие образцу — не порок, а самостоятельная эс-

<sup>9</sup> Ломоносов М. В. Избранные произведения. — М. — Л., 1965, с. 297.

<sup>10</sup> Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы, с. 46—47.

тетическая данность, поддержанная формирующимся в «Душеньке» личным началом, воплощенным в «я». Но Богданович жестко ограничен в реализации этого личного начала. Оно присутствует в «Душеньке» в свернутом виде, так как не способно всецело опереться на себя, но уже не желает раствориться в объекте, осознав себя чем-то от него отличным. Поэтому личное начало у Богдановича ищет опору за пределами «я» и собственно объекта. Вот здесь-то и возникает образ читателя как другой личности, которая должна поддержать «я»<sup>11</sup>. Но (и здесь вновь проявляется ограниченность личного начала) поддержать, только полностью повторив «я», став его двойником. Поэтому читатель в «Душеньке» лишь назван. При всем том, что номинально ему предоставляется право самостоятельной позиции, читатель возникает лишь для того, чтобы тут же быть замещенным «я», его позицией, его взглядом. За такой коррективкой стоит сознание потенциальной опасности чужого, иного взгляда, другого читателя, не адекватного «я». Такой тип эстетической реальности Богдановичем не освоен, но косвенно подготовлен. Нужны были коренные изменения, происшедшие в русской действительности и литературе 1800—1810-х гг., чтобы личность осознала себя способной противостоять другой личности и миру вообще. На этой стадии развития личного начала читатель станет не двойником, а антагонистом «я» как представитель дурного отрицаемого мира и будет подвергнут воздействию романтической иронии. И лишь позже, в период становления реализма, «я» вступит в подлинный и неоднозначный — от иронического до трагического — диалог с читателем и только здесь читатель окажется промежуточным звеном между миром художественного произведения и миром эмпирической действительности. Богданович — у истоков этого и по сей день длящегося процесса.

Итак, в «Душеньке» присутствуют не одна, а две самостоятельных эстетических данности — собственно объект и «я» (в содержание «я» входит и читатель как его двойник). Вопрос в том, как они соотносятся. «Я» здесь оказывается личностью организованной призмой, сквозь которую и воспринимается собственно объект. То есть между автором и объектом возникает эстетически организованный посредник, силой своего личного начала деформирующий материал поэмы. Результаты такой перестройки появились на всех уровнях «Душеньки». Сюжет классицистской поэмы вбирал в себя эстетически однородный материал и потому был «линеен» и однонаправлен. Тяготеющий к

---

<sup>11</sup> О читателе как элементе эстетической реальности см.: Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов. — В сб.: Проблемы истории критики и поэтика реализма. Куйбышев, 1981, с. 52—53.

эстетической неоднородности материал «Душеньки» заставляет ее сюжет двояться, обращаясь то своей эпической, связанной с собственным объектом, то «лирической», связанной с «я», стороной. При этом надо учитывать, что, в связи с относительно слабой степенью выраженности личного начала, «лирический» сюжет лишь тяготеет к самостоятельности. Он еще не замкнут на «я» и не оформлен как самостоятельное целое (что и заставляет нас брать определение «лирический» в кавычки). В «Душеньке» он выявляется в регулярных отходах от эпического сюжета, в возникновении эпизодов-дублей, один из которых непосредственно входит в эпический сюжет, а второй дает его аналогию, зачастую лишь косвенно связанную с эпическим сюжетом<sup>12</sup>. Но эта связь постоянно ощущается и ее изменчивость — свидетельство и того, насколько сильна инерция традиции, и того, какие усилия прикладывает «я», чтобы доказать свое право на самостоятельное существование. Несомненно, окажись личное начало в «Душеньке» более выявленным, мы бы имели дело уже с подлинно лирическим сюжетом, но в контексте современной Богдановичу поэмы и литературы вообще сделанное им ощущалось как открытие.

Проведенная Богдановичем перестройка в соотношении субъекта и объекта привела к необходимости создания некоего усредненного стиля, строившегося на снятии крайностей разнонаправленных стилистических рядов. Одним из результатов этих поисков стало иное, в сравнении с классицистской традицией, введение в поэму быта. Классицистская эстетика строилась на представлении о быте как отклонении от рационально понятой нормы. Оппозиция «быт» — «внебытовое» строилась как оппозиция «неразумное» — «разумное». Богданович не в состоянии снять сам момент оппозиционности, но переводит его в иную эстетическую плоскость. Быт для него — явление не поэтическое. Отсюда в «Душеньке» устойчивый принцип — погружение события или героя в сферу быта приводит к возникновению иронии над ними. Но при этом представление о быте у Богдановича существенно отлично от того, которое демонстрировало романтическое мироотношение. Для романтика бытовое (т. е. непоэтическое) находится в постоянной и открытой конфронтации с внебытовым, поэтическим. Здесь одна из причин трагичности романтического мироотношения. Отталкиваясь от быта, романтик с ужасом осознает невозможность уйти от него. Но это отличие у Богдановича — отличие начальной стадии процесса от его результатов. В «Душеньке» быт, при всей его непоэтичности и оппозиционности поэтическому, теряет свою рез-

<sup>12</sup> Ср.: «...Богданович как будто рад любому случаю, чтобы отойти, отвлечься в сторону, завести разговор на постороннюю тему». — В кн.: Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы, с. 38.



кость, он в значительной мере нивелирован по отношению к внебытовому и опосредован им. Явления, вещи в «Душеньке» даны не в своей эстетической закреплённости, а в движении от бытового к внебытовому, от прозаического к поэтическому и в этом смысле быт и внебытовое эстетически равноправны. Но это равноправие нестабильно и чревато возмущениями, так как разрушив одну эстетическую иерархию, Богданович тут же начал создавать другую. Она окончательно оформится лишь в романтизме и понадобятся новые усилия, чтобы разрушить ее.

«Душенька» Богдановича — поэма, в которой ясно просматриваются две перспективы. Одна уходит в завоевания русского классицизма. Вторая выводит за его пределы и то, что полемически направлено на классицистскую традицию, подхвачено и развито русским романтизмом вообще и Пушкиным-романтиком в частности.

В цепи «Душенька» — «Руслан и Людмила» пропущено важное звено — процессы, происходившие в русской литературе 1790—1810-х гг. Если обобщить основные тенденции этой эпохи, то окажется, что стилистические, жанровые, тематические и т. д. поиски сентименталистов были, в конечном итоге, нащупыванием возможностей и принципов введения в художественное произведение человека как индивидуальности. Эстетическая значимость индивидуальной личности еще не гипертрофировалась, но уже осознавалась. Сентименталиста продолжал интересовать человек родовой, те связи, которые роднят его с другими и миром вообще. Но на фоне родовых человеческих качеств все ярственнее начинают проступать черты человеческой индивидуальности. При этом индивидуальная человеческая личность все чаще оказывается не только объектом изображения, но и призмой, углом зрения на другого человека и мир. В этом смысле сентиментализм был исторически первым художественным методом, открыто противостоявшим классицизму. Но в этом противостоянии ощутима и зависимость. Разрушение классицистской жанровой иерархии у сентименталистов носит характер отказа от высоких и низких ее этажей и активной эксплуатации средних жанров. Потенциально лирические у классицистов, они становятся открыто лирическими. Известная унификация литературного языка приводит к тому, что стиль лирического стихотворения проникает и в басню, и в прозаические жанры, т. е. и здесь полемика идет за счет отказа лишь от части классицистских принципов. Но этот сложный механизм притяжения — отталкивания не вбирает в себя всего богатства принесенных сентиментализмом изменений. Отказ от жесткой закреплённости стиля и объекта привел к развитию индивидуальных стилей, в которых стилистическую упорядоченность определял уже не столько канон, сколько сама творческая личность. Эта тенденция стимулировала развитие элегии, способ-

ной вбирать в себя некоторые личностные параметры, — от элементов биографии до субъективно окрашенного эмоционального комплекса, и послания, в котором за узнаваемостью адресата просвечивала личность автора. Но, как заметил Ю. М. Лотман, в эту эпоху «...представление о поэтическом мастерстве часто связывалось не с изобретением нового, а с полным и свободным овладением уже существующей системой»<sup>13</sup>. Это вело, в частности, к большей, в сравнении с классицизмом, смысловой и эмоциональной емкости стихового ряда. Необходимость прямо назвать мысль, эмоцию замещалась здесь возможностью лишь обозначить их. Была, наконец, и еще одна тенденция, не получившая своего завершения. Дело в том, что окончательное развенчание классицизма в этот период прочно связывалось с художественными достижениями в области тех жанров, которые восходили к традиционно высоким. Поэтому «Руслан и Людмила» создавалась в атмосфере напряженного ожидания новой поэмы, которая смогла бы достойно противостоять поэме классицистской. Напряженность эта усиливалась по мере того, как становилось все яснее, что ни «Бова» Радищева, ни «Двенадцать спящих дев» Жуковского этой задачи выполнить не смогли. Дело здесь не в том, полноценны или нет эти поэмы в художественном отношении, а в том, что и Радищев, и Жуковский создавали их в общем для сентиментализма русле полемики с классицизмом как полемики внетекстовой, строившейся на замещении классицистских образцов, а не на их усвоении и преодолении. Пушкин-романтик (да и романтизм вообще) тоже неспособен освоить этот последний принцип полемики, но в «Руслане и Людмиле» он вплотную подходит к нему. Резкое ощущение новизны, которое испытывали первые читатели «Руслана и Людмилы», было в значительной мере связано с тем, что в поэме присутствовал сам момент преодоления классицистской традиции, которая здесь и узнавалась, и оспаривалась. Поэтому вполне закономерно, что Пушкин в «Руслане и Людмиле» открыто опирается на опыт Богдановича, а его отношение к поэмам Радищева и Жуковского оказывается более сложным.

В свое время В. В. Виноградов предлагал начинать исследование стиля классиков с изучения стиля их второстепенных последователей и эпигонов. Этот принцип «от обратного» продуктивен, очевидно, и при изучении современной поэзии критики. Зачастую критики — антагонисты произведения формулировали приметы его новизны не менее отчетливо, нежели сторонники: «Поэт очень часто любит говорить о себе и обращаться то к красавицам, то наставникам, то артистам и проч. —

<sup>13</sup> Лотман Ю. М. Поэзия 1790—1810-х годов. — В кн.: Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971, с. 13.

вот что замедляет и останавливает шествие его действия и препятствует единству»<sup>14</sup>. Суждения подобного рода вполне закономерны для критики, воспитанной на классицистских образцах. С этой точки зрения пушкинская поэма — неорганичное, эклектическое соединение эстетически неоднородных элементов. Но рецензент «Невского зрителя» сумел точно описать и отвергнуть сам принцип построения «Руслана и Людмилы», который можно сформулировать примерно так: сочетание эпического материала и лирических средств его обработки. То, что у Богдановича — лишь элемент его художественной системы, у Пушкина развернуто как основной ее закон.

Многочленную иерархию воплощения разумного начала сентиментализм заменил трехчленной иерархией реально и потенциально эстетического, низшее звено которой — неэстетическое в мире и человеке — редуцировалось и, как правило, не становилось объектом изображения. В этом смысле сентиментализм художественно ограниченнее классицизма. Но эта ограниченность в значительной мере компенсировалась тем, что барьер между оставшимися двумя членами иерархии оказывался чрезвычайно подвижным и легко преодолимым. Предметы, явления в своем содержании свободно перемещались от реально эстетического содержания к потенциально эстетическому и на этой основе объединялись в гармоническую модель мира. Применительно к человеку переход от реально эстетического к потенциально эстетическому мыслился как переход от родового к видовому, поэтому особенное, индивидуальное в человеке принималось и даже поощрялось, но лишь в той мере, в какой не покрывало общего, родового, т. е. пока не нарушалась общая гармоническая картина мира. Индивидуальное в человеке жестко ограничивалось пределами эстетически приемлемого, но внутри этих границ ему представлялась невиданная до сих пор свобода. Романтический тип мышления будет строиться на тезисе об изначальной дисгармонии родового и видового начал. Мир как носитель общего, нивелирующего станет эстетически неприемлемой автономией, враждебно противостоящей автономии особенного, резко индивидуального, сосредоточенного в романтически понятой личности. Поэтому чем резче индивидуальное в человеке, тем опосредованнее его связь с миром и прочнее основа романтической концепции.

Пушкин в «Руслане и Людмиле» стоит на грани между этими типами мироотношения. Личность в поэме еще не вступила в конфликт с миром, но уже почувствовала свою от него независимость. Результатом такой степени развития личного нача-

---

<sup>14</sup> Невский зритель, 1820, июль, с. 75. Цит. по: Скатов Н. «Это русский человек в его развитии...» (К проблеме эволюции А. С. Пушкина). — Вопросы литературы, 1979, № 6, с. 50.

ла стало оформление потенциально лирического «я» «Душеньки» в лирического героя «Руслана и Людмилы». Понятие «лирический герой» разрабатывалось в основном на материале романтической и реалистической лирики<sup>15</sup>. Лирический герой здесь максимально замкнут на себе и своих реакциях на мир. Поэтому картина мира оказывается свернутой, лирически сгущенной. Особенной сгущенности она достигает в романтической лирике, так как романтическая личность в тенденции стремится заместить внешний мир миром собственной души<sup>16</sup>. В сентиментализме подобный тип личности только складывается. Естественно поэтому, что в сентименталистской лирике мир более развернут и менее зависим от «я». А если учесть еще и то, что мы имеем дело не с лирикой, а с лирическим эпосом<sup>17</sup>, в котором и само «я» оказывается двуродовым, то естественно сделать вывод о том, что лирический герой в «Руслане и Людмиле» как форма выражения авторского сознания несколько смещен по отношению к устоявшемуся определению. Не претендуя на решение этой проблемы, ограничимся лишь следующим предположением: очевидно, лирический герой в «Руслане и Людмиле» перемещается между двумя субъектными полюсами — лирическим героем в лирике и повествователем в эпосе, явно тяготея к первому. Как результат — специфика лирически организованного мира поэмы и присутствующего в ней лирического героя. Все приписанные ему отрывки поэмы организованы лирически. Сквозь них просвечивает некая личность с приметам биогрaфии и только ей принадлежащим идейно-эмоциональным комплексом: «Ты знаешь, милая подруга: Поссорюсь с ветреной молвой. Твой друг, блаженством упоенный, Забыл и труд уединенный, И звуки лиры дорогой»<sup>18</sup>. Акцент здесь перенесен с объекта на субъект. Важным оказывается не тот фрагмент мира, который вошел в биографию лирического героя, а его к нему отношение. Лирическое, прямооценочное начало здесь вбирает в себя объективный мир и замещает его собой. Но вот другие слова лирического героя: «Напрасно вы в тени таились Для мирных, счастливых друзей, Стихи мои! Вы не сокрылись

<sup>15</sup> О специфике лирического героя как одной из форм выражения авторского сознания см.: Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики.— М., 1965; Гинзбург Л. Я. О лирике.— Л., 1974; Корман Б. О. Лирика Некрасова.— Ижевск, 1978.

<sup>16</sup> Подробнее об этом см.: Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики, с. 42—43 и далее.

<sup>17</sup> Об особенностях двуродовых литературных образований см.: Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов, с. 43.

<sup>18</sup> Пушкин А. С. Руслан и Людмила.— Полн. собр. соч.: В 10-ти т. 4-е изд. Л., 1977, т. 4, с. 70. Далее ссылки на это издание с указанием страниц в тексте.

От гневных зависти очей. Уж бледный критик, ей в услугу, Вопрос мне задал роковой: Зачем Русланову подругу Как бы на смех ее супругу, Зову и девою и княжной?» (с. 35). Здесь открыто лирична лишь первая часть — до слов «Стихи мои!». А дальше лирическая сгущенность несколько разряжается и на равных с отношением к нему существует и сам мир. Правда, и здесь он дан не в своей объективности, но об этом ниже. Еще более наглядно степень отклонения от лирического родового начала проявляется там, где лирический герой выступает в образе создателя поэмы: «О страшный вид: волшебник хилый Ласкает дерзостной рукой Младые прелести Людмилы! Ужели счастлив будет он? Чу...» (с. 55). Этим «Чу...» лирический герой фиксирует границу между своим пространственно-временным континуумом и временем и пространством рассказываемого события. Их организация, как и само право рассказывания, принадлежит в поэме повествователю, но инициатива перехода к иному времени и пространству (или, иначе, повод к их развертыванию) принадлежит именно лирическому герою. Так намечается, но лишь косвенно реализуется эпическая пространственно-временная точка зрения лирического героя. В итоге оказывается, что мир, организованный лирическим героем, тяготеет и к лирической сгущенности, и к эпической развернутости. Но в пределах этого мира вторая тенденция не находит реализации. Поэтому художественный мир «Руслана и Людмилы» принципиально двойственен. Параллельно лирически организованному миру живой и горячей пушкинской современности существует эпически организованный мир сказки. «Я», лирический герой, реализуется и в организации мира современности, и в их соотношении.

Для Пушкина в период работы над «Русланом и Людмилой» действительность в ее объективной полноте еще недоступна. Его больше интересует ее эмоциональный адекват. Поэтому мир современности в поэме перифрастически смещен. Это мир не столько явлений, сколько отношений к ним лирического героя. В нем дружба — «кипящей младости кумир», критик — Зоил, красавицы — «души царицы». «Вы слышите ль влюбленный шепот, И поцелуев сладкий звук, И прерывающийся ропот Последней робости...» (с. 10). «Влюбленный шепот», «сладкий звук», «прерывающийся ропот» — здесь Пушкин последователь Жуковского, наследник его школы, для которой отвлечение от прямого, терминологически точного значения слова, ориентация на его эмоциональные ореолы была формой ухода от объективного мира в мир его субъективных переживаний. Но Пушкин не только наследник Жуковского, но и его продолжатель. Стилистические принципы, разработанные Жуковским, наполняются у Пушкина иным эмоциональным комплексом. Кроме того, сами эти принципы обогащаются за счет соотношения сло-

ва-эмоции со словом-понятием: «Ах, как мила моя княжна! Мне нрав ее всего дороже: Она чувствительна, скромна, Любви супружеской верна, Немножко ветрена... так что же? Еще милее тем она» (с. 56). Пушкин здесь пытается ухватить два разбегающихся стилистических ряда, один из которых ведет к эмоциональному отстранению от действительности, а другой — к объективной определенности. Так в «Руслане и Людмиле» прозреваются стилистические открытия «Евгения Онегина», но между поэмой и романом — эпоха «южных» поэм, лирики начала 1820-х гг., без которых завоевания Пушкина-реалиста просто немислимы.

В сознании лирического героя перифрастически смещена и сама поэма, создателем которой он себя объявляет. Она — и «времен минувших небылицы», т. е. нечто существующее независимо от его воли, и «мой (т. е. лирического героя.— В. Ч.) труд игривый». Момент «сделанности» поэмы подчеркивается постоянно — и в прямых заявлениях лирического героя, и косвенно: «...сказку эту Поведаю теперь я свету» (с. 8), «Друзья мои! а наша дева? Оставим витязей на час; О них опять я вспомню вскорее» (с. 26). В классицизме ряд «произведение» — «жанр» — «участок действительности» тяготеет к синонимии. Художественность здесь становится эквивалентом терминологической точности, а задача поэта, даже если он и упоминается (традиционное «пою»), сводится к максимальному сужению «зазора» между объектом и его художественной моделью. Перенесение акцента на сам «зазор», расчленение и усложнение связи между действительностью и ее художественным воплощением было равносильно разрушению всей эстетической системы классицизма. Богданович в «Душеньке» ощутил саму возможность такого «зазора», а у Пушкина момент «сделанности» стал способом его эстетического освоения, иронически направленным не только на классицистскую традицию вообще, но и на явно ориентированный на нее эпический мир «Руслана и Людмилы».

Опосредованию отношений между эмпирической реальностью и ее художественной моделью служит и образ лирического героя как создателя поэмы, явно противостоящий классицистскому «певцу»: «Я не Омир:...Милее, по следам Парни, Мне славить лирою небрежной И наготу в ночной тени, И поцелуй любви нежной!» (с. 50). Здесь важна не только позитивная программа лирического героя — программа поэта-сентименталиста — но и само соотнесение ее с классическим образом, невозможное для сентименталиста. Более скрыто присутствует подобное соотнесение в пятой песне поэмы («Зачем судьбой не суждено Моей непостоянной лире...» — с. 66). Так промежуточность авторского сознания в поэме (между сентиментализмом и романтизмом) нашла свое закрепление в слове лирического героя. Этой же цели служит и оформление концептированного

читателя. Лирическому герою нужен не читатель вообще, к которому адресовался классицист, и даже не благосклонные читатели, у которых искал сочувствия сентименталист, а лишь совершенно определенная и максимально ограниченная их группа: «Для вас, души моей царицы, Красавицы, для вас одних...» (с. 7). Для Пушкина-романтика, как и для любого романтика, читатель станет лишь персонификацией дурного отрицаемого мира. Этим определится и ироническое отношение к нему. Пушкинское предельное сужение круга читателей-адресатов отделяет «Руслана и Людмилу» от сентиментализма и предвещает будущий романтический результат.

Итак, мир современности организован образом лирического героя. Но качество этой организации определено сознанием автора, стремящегося выйти за пределы сентименталистского типа мышления и осваивающего романтический взгляд на мир и человека. О том, что этот взгляд лишь формируется, свидетельствует и качество организации в поэме эпического мира сказки. Богданович лишь наметил лирические потенции сказочного материала. Пушкин начал их реализовывать. Эпическая структура сказочного мира в «Руслане и Людмиле» нарушена. Достаточно сопоставить два фрагмента поэмы, чтобы убедиться в этом: «И день настал. Толпы врагов С зарею двинулись с холмов; Неукротимые дружины, Волнуясь, хлынули с равнины И потекли к стене градской...» (с. 76) и «Что делаешь, Руслан несчастный, Один в пустынной тишине? Людмилу, свадьбы день ужасный, Все, мнится, видел ты во сне» (с. 13). Объективная в своей безличности картина сражения в 1-м фрагменте и не столько описание Руслана, сколько отношение к нему во 2-м — вот полюса, между которыми движется эпический мир поэмы. В еще большей мере лиричны песня девы, которую слышит Ратмир («Ложится в поле мрак ночной», с. 49), монолог Руслана («О поле, поле...», с. 39) и рассказ Финна об истории своей любви. Значение этих лирических фрагментов ограничено тем, что принадлежат они вторичным субъектам речи, но для эпического мира сказки они вовсе не инородны, так как неоднороден он сам. Он выстроен так, что постоянно соскальзывает в лирическую плоскость. Подчеркнутое формально (эпический текст субъектно не маркирован), разграничение лирического и эпического миров содержательно тяготеет к снятию, к поглощению эпического начала лирическим. Отсюда еще одна особенность мира сказки. Эпическому в нем всегда сопутствует его лирический адекват. Событийные сюжеты, связанные с Финном и Нанной, Ратмиром и пастушкой, Фарлафом, являются лирически «сниженными» вариантами овечьей «высокой» традицией судьбы Руслана и Людмилы. В лирическую стихию опрокинуты и сами Руслан и Людмила. Руслан с равным результатом, а главное, с равным на-

пряжением сил сражается и с гигантской головой (не с гигантом!), и с Фарлафом, а он — «воин скромный средь мечей», и с Черномором, с которым Людмила успешно справляется визгом. Тот же визг, попытки голодать, топиться и их результаты снимают ореол «высокой» традиции и с Людмилы. В этом мире мы вольны выбрать любой из предложенных автором смысловых уровней и в случае выбора обречены на ошибку. Мир сказки в поэме эстетически полноценен лишь в движении, смещении от эпоса к лирике, от смешного к серьезному. Остановить его, устранить возможность взаимоотражения разнокачественных его начал — значит разрушить его. «Я не Омир: в стихах высоких Он может воспевать один Обеды греческих дружин И звон, и пену чаш глубоких» (с. 5). Но: «Не скоро ели предки наши. Не скоро двигались кругом Ковши, серебряные чаши С кипящим пивом и вином. Они веселье в сердце лили, Шипела пена по краям, Их важно чашники носили И низко кланялись гостям» (с. 9). Здесь важно не само противоречие между программой и результатом ее реализации, а эстетическое освоение этого противоречия и игра на нем. Так же, как и мир сказки, художественный мир поэмы в целом тоже эстетически полноценен лишь в движении, нарушении устанавливающихся связей и отношений. Это веселый мир формирующегося романтического авторского сознания, перед которым открылась заманчивая перспектива свободы от действительности, но еще скрыты ее трагические результаты.

Из сказанного можно сделать вывод: в творчестве Пушкина переходный тип мироотношения требовал соответствующей ему переходной художественной структуры и актуализировал опыт предыдущих переходных эпох. Поэтому вполне закономерно, что для Пушкина в период работы над «Русланом и Людмилой» важен не столько опыт Радищева и Жуковского, сколько открытия их предшественника Богдановича, а в первых главах «Евгения Онегина», т. е. в период формирования пушкинского реализма, ощутимее следы «Руслана и Людмилы», нежели «южных» поэм.

Во второй половине 1820-х и особенно в 30-е гг. XIX в. закон преемственности переходных художественных структур стал достоянием всей русской литературы, осваивавшей пушкинский опыт преодоления романтизма. Но общелитературный процесс движения от романтизма к реализму складывался из индивидуальных творческих поисков, многообразие которых определяло, в частности, многообразие отношений к пушкинскому творчеству. Учесть это — значит восстановить один из наиболее сложных периодов истории русской литературы во всей его полноте. Этим объясняется обращение литературоведения не только к творчеству крупнейших писателей, но и к менее известным именам. Одно из таких — имя А. И. Полежаева. В ра-

ботах о Полежаеве часто встречается указание на пародичность «Сашки» по отношению к 1-й главе «Евгения Онегина»<sup>19</sup>. Если рассматривать как пародию опыты, построенные на применении пушкинских принципов изображения к «не пушкинскому» материалу, то в этих указаниях есть доля истины. Но ограничиться данной точкой зрения — значит относить к пародии все попытки введения в художественное произведение нетрадиционного, ранее не вводимого материала. Кроме того, подобным образом истолкованная пародия будет ею лишь в случае заданного несоответствия материала и принципов изображения, а это уже из области классицистской смеховой культуры и опираться только на нее вряд ли имеет смысл. В «Эрпели» и «Чир-Юрте» часто усматривается полемика с «южными» поэмами Пушкина<sup>20</sup>. На этом основании иногда делается вывод о полежаевском реализме<sup>21</sup>. И здесь работает тот же принцип: так как Полежаев отказывается «...черкешенок смотреть, Пленяться день и ночь горами... Эльбрусом, борзыми конями, Которых Пушкин описал, И прочая...»<sup>22</sup> и дал описание походного быта, солдатской массы и т. д., то, следовательно, он, как поэт-реалист, спорит с Пушкининым-романтиком. Действительно, Полежаев избирает для себя тот пласт действительности, который либо вовсе не входил в сферу пушкинского внимания, либо лежал на его периферии. И тем не менее вопрос о качестве контактов Полежаева с Пушкиным этим не исчерпывается. Романтик, предугадавший лермонтовскую «демоническую» тему в своей лирике, Полежаев никогда не был последовательным романтиком в поэмах. Поэма «Сашка» создавалась в период становления полежаевского романтизма, а «Эрпели» и «Чир-Юрт» фиксируют стремление преодолеть романтический взгляд на мир и человека<sup>23</sup>. Переходность, бывшая для Пушкина, Гоголя и Лермонтова лишь этапом, для Полежаева стала доминантой и определила его открытый интерес к переходным художественным структурам.

Формируя в «Сашке», а в «Эрпели» и «Чир-Юрте» преодо-

<sup>19</sup> См.: Розанов И. Н. Две повести в стихах о московском студенте. (Отголоски «Сашки» Полежаева и «Евгения Онегина»).— В кн.: Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934; Его же. Ранние подражания «Евгению Онегину».— В кн.: Пушкинский временник. М.—Л., 1936, т. 2.

<sup>20</sup> Киселев-Сергеин В. С. А. И. Полежаев.— В кн.: История русской поэзии. Л., 1968, т. 1.

<sup>21</sup> Воронин И. Д. А. И. Полежаев. Жизнь и творчество.— Саранск, 1954.

<sup>22</sup> Полежаев А. И. Стихотворения.— М.—Л., 1933, с. 398.

<sup>23</sup> См.: Чулков В. И. Формы выражения авторского сознания в поэме «Эрпели» и проблема творческого метода А. И. Полежаева.— В сб.: Проблема автора в русской литературе. Ижевск, 1978; Его же. Эволюция жанра поэмы и проблема метода в творчестве А. И. Полежаева.— В сб.: Проблемы литературных жанров. Томск, 1979.



левая романтизм, Полежаев опирается на Пушкина, так как именно в 1-й главе «Евгения Онегина» и стоящей за ней поэмой «Руслан и Людмила» закреплена та художественная структура, которая наиболее близка двоящемуся, противоречащему себе полежаевскому романтизму. Ориентируясь на 1-ю главу «Евгения Онегина», Полежаев расширяет субъектную организацию своих поэм, строит образ лирического «я» как поэта, создателя произведения, формирует образ концептированного читателя, включает «я» в диалогические отношения с этим читателем и теми сознаниями, которые стоят за введенными в текст субъектами речи. За ироническим столкновением эпического и лирического начал тоже просвечивает пушкинский опыт. И в то же время Полежаев не только повторяет структуру переходных пушкинских произведений, но стремится извлечь из нее свой, полежаевский результат. Отсюда введение в полежаевские поэмы нехарактерного для Пушкина и всей романтической поэзии материала, насыщенного бытом, прозой повседневности. Отсюда свойственное только Полежаеву стремление в «Эрпели» жестко противопоставить романтическое и просветительское мироотношения, а в «Чир-Юрте» слить их в нечто принципиально новое, не сводимое ни к романтизму, ни к просветительству. Отсюда же наметившаяся в «Сашке» и «Эрпели» и развернувшаяся в «Чир-Юрте» диалогизация дореалистических типов сознания, крайне нехарактерная для дореалистической поэмы. Полежаев избирателен по отношению к Пушкину. Пушкинские «южные» поэмы, художественная структура которых не соответствует качеству полежаевского мироотношения, отбрасываются, а содержание их становится объектом полежаевской иронии. В открытиях Пушкина Полежаева интересует лишь то, что соответствует его представлениям о поэме, и лишь в той мере, которая позволяет не повторять его открытий.

Смена господствующих художественных методов перестраивает структуру поэмы, но перестраивает в пределах некоего жанрового инварианта. Очевидно, поэма как жанр актуальна до тех пор, пока не исчерпан содержательный потенциал ее структуры. Конечно, определить содержательные ресурсы любого жанра невозможно, тем более, что в пределах конкретного художественного метода (особенно дореалистического) принципиально реализуется лишь их часть. Несколько иначе обстоит дело в периоды смены господствующих методов, когда высвобождаются и те содержательные уровни жанровой структуры, которые будут использованы в исторически побеждающем художественном методе, и те, которые он вобрать не сумеет. Жанр актуален, пока в состоянии предложить больше того, что конкретная художественная система способна реализовать, и именно переходные эпохи демонстрируют это с наибольшей полнотой.

## ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ «ЭДЫ» БАРАТЫНСКОГО И ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА ПОЭТА

Поэмы Баратынского, и в частности «Эда», занимают исследователей творчества поэта своей кажущейся парадоксальностью: заявив в предисловии о выбранной им «новой, собственной дороге», Баратынский обратился к теме, событиям, образам, известным литературе, ставшим традиционными.

Одни исследователи указывали на сюжетно-композиционную зависимость «Эды» от «Кавказского пленника» Пушкина<sup>1</sup>, другие — от «Кавказского пленника» и «Бедной Лизы» Карамзина<sup>2</sup>, третьи рассматривали эту зависимость как соединение сюжета карамзинской повести с приемами романтической поэмы<sup>3</sup>.

Вопросы сюжетно-композиционной организации произведения исследователи «Эды» не отделяли от изучения творческого метода поэта. В большинстве работ дана оценка метода как сплава романтизма — реализма. При этом, в зависимости от результатов конкретного анализа, исследователи склоняются к определению поэмы или как романтической<sup>4</sup>, или тенденциозно направленной к реализму<sup>5</sup>.

Работы Б. О. Кормана о лирике Баратынского, рассматривающие метод поэта как реалистический<sup>6</sup>, а также анализ

<sup>1</sup> См., например: Поэмы Баратынского. — Русская старина, 1915.

<sup>2</sup> См., например: Малкина Е. Финляндская повесть Баратынского. — Литературная учеба, 1939, февраль.

<sup>3</sup> См., например: Куприянова Е., Медведева Н. Баратынский: Комментарии. — М.: Советский писатель, 1936.

<sup>4</sup> См.: Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. — М.: Наука, 1976; Орлов В. Поэты 1820—1930-х гг.: Баратынский. — Литературная учеба, 1940, март; Тойбин И. М. Об особенностях общественно-литературной позиции раннего Баратынского. — Филологические науки, 1961, № 2; Его же. Поэма Баратынского «Эда». — Русская литература, 1963, № 2; Хетсо Г. Баратынский: Жизнь и творчество. — Oslo—Bergen—Tromsø, 1973.

<sup>5</sup> См.: Малкина Е. Указ. соч.; Фризман П. Г. Творческий путь Баратынского. — М.: Наука, 1966.

<sup>6</sup> Корман Б. О. Чужое сознание в лирике и проблема субъективной организации реалистического произведения. — Изв. АН СССР, 1973, № 3; Его же. Субъектная структура стихотворения Баратынского «Последний поэт»: К вопросу о соотношении лирики Баратынского и Пушкина. — Учен. зап./Псковский гос. пед. ин-т, 1972, т. 483.

творческого метода поэм Баратынского, проводимый нами на протяжении нескольких лет, убеждают нас в том, что поэт на традиционно романтическом материале разрабатывал новый, реалистический метод.

История изучения «Эды» поставила перед нами задачу, ставшую основным вопросом данной статьи — вопросом о различиях в творческом методе жанрово, сюжетно и композиционно как будто однородных литературных произведений, а именно, поэмы Баратынского «Эда» и «Кавказского пленника» Пушкина. Каким образом традиционный сюжет преломляется в творчестве романтика (Пушкина) и реалиста (Баратынского), как метод влияет на сюжетно-композиционную организацию произведения?

Итак, «Кавказский пленник» Пушкина и «Эда» Баратынского. В композиционном построении поэм много общего: во-первых, они состоят из собственно поэмы и эпилога; во-вторых, однотипен ход повествования: портрет Гусара (пленника), объяснение причин, заставивших его покинуть Родину, история отношений Эды и гусара (черкешенки и пленника), расставание героев, смерть Эды (черкешенки).

Но содержание поэм значительно шире истории отношений между героями. Перед Пушкиным, создававшим первую романтическую поэму, отмечая Бонди, стояли задачи: «Во-первых, дать поэтический образ нового, романтического героя («кроме «старости души» и «равнодушия к жизни» ему хотелось воплотить в этом лирическом образе и страстную любовь к свободе, и ненависть к рабству»). ...Вторая задача — противопоставить отвергаемой романтиком обыденной, прозаической действительности яркие и впечатляющие картины могучей и дикой природы Кавказа и быта черкесов...»<sup>7</sup>.

Следовательно, темы свободы, черкесской вольницы, природы Кавказа входят в содержание поэмы «Кавказский пленник», как и темы порабощения финского народа, борьбы его за свою свободу, описание быта финнов и природы их края входят в содержание поэмы «Эда».

Но, как известно, различие методов вытекает из различия отношений авторов к действительности. Реалист исходит из утверждения примата жизни по отношению к творчеству, романтик — из утверждения примата творчества по отношению к жизни. Поэтому так важно вскрыть различие в оценке одних и тех же тем, явлений повествователя-реалиста «Эды» и повествователя-романтика «Кавказского пленника».

Поэма Пушкина привлекала внимание многих исследователей творчества поэта — достаточно назвать имена таких ученых, как С. М. Бонди, И. М. Тойбин, Б. В. Томашевский, Ю. В. Манн

<sup>7</sup> Бонди С. М. Примечание к собр. соч. Пушкина в 10-ти томах.— М.: Художественная литература, 1975, с. 145—146.

и др. Но поскольку, как уже было сказано, литературоведы отмечали сюжетно-композиционную зависимость от «Кавказского пленника» «Эды» Баратынского, мы обратимся к поэме Пушкина в плане интересующей нас проблемы изучения жанрово-композиционного своеобразия как будто однотипных сюжетно и композиционно поэм, но различающихся по творческому методу, и приведем некоторые результаты анализа романтической поэмы с тем, чтобы затем сопоставить их с результатами нашего исследования поэмы Баратынского.

Повествователь «Кавказского пленника» видит в герое поэмы романтического героя.

Людей и свет изведал он  
И знал неверной жизни цену.  
В сердцах друзей нашел измену,  
В мечтах любви безумный сон,  
Наскуча жертвой быть привычной  
Давно презренной суеты,  
И неприязни двуязычной,  
И простодушной клеветы,  
Отступник света, друг природы,  
Покинул он родной предел  
И в край далекий полетел  
С веселым призраком свободы<sup>8</sup>.

Повествователь противопоставляет разочарования и надежды героя, свет и природу, покинутую родину и далекий край. Разочарования, таким образом, включают идеалы любви и дружбы, надежда — идеал свободы. Из сказанного видно, что далекий край, природа, свобода — понятия одного ряда: в далеком краю, наедине с природой герой надеется встретить свой идеал свободы.

Но автор усложняет задачу: герой поэмы становится пленником. Повествователь, проникнутый сочувствием к нему, называя пленника рабом (и выбор данного определения говорит о полном закрепощении и унижении героя), отмечает, что вслед за утратой физической свободы герой утратил и стремление к идеалу духовной свободы.

И вы, последние мечтанья,  
И вы сокрылись от него<sup>9</sup>.

Постепенно оживающие в душе героя мечты, надежды теперь связаны лишь с освобождением из плена.

Волнами роя крутизны,  
Сдвигая камни вековые,  
Текли потоки дождевые —

---

<sup>8</sup> Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 3.— М.: Художественная литература, 1975, с. 83.

<sup>9</sup> Там же, с. 84.

А пленник, с горной вышины,  
Один, за тучей громовою,  
Возврата солнечного ждал,  
Недосягаемый грозюю,  
И бури немощному вою  
С какой-то радостью внимал<sup>10</sup>.

Образ романтического героя, новый для литературы времени создания поэмы, казался современникам Пушкина во многом противоречивым. Одно из «противоречий» отмечал Погодин: «Он мог обращать внимание на жизнь черкесов, наблюдать их нравы, воспитанье, любил их простоту... Все эти обстоятельства показывали, что пленник начинает забывать потерю свободы, как вдруг... эта страсть возгорается в нем с новой силой»<sup>11</sup>. В работе Ю. В. Манна это «противоречие» нашло убедительное объяснение. Мы не будем останавливаться на пересказе содержания работы и приведем лишь один из частных ее выводов. «Дикого народа нравы» пробуждают в пленнике живое любопытство, сочувствие к одним его сторонам, равнодушие к другим — но вовсе не переживание идеала «свободы», во всем напряжении и высоте этого понятия»<sup>12</sup>.

Но обратимся к речи самого героя: мы не найдем в ней и подтверждения тому, что его привлекает хотя бы одна из сторон жизни черкесов. Можно возразить, заметив, что эта тема не предполагалась в монологе, однако отношение к краю, к черкесской вольнице героем высказано: «Ужасный край оставим оба, беги со мной... Умру вдали брегов желанных...». Место своего плена он называет «пустыней, степью», подчеркивая тем самым свое одиночество. Говорит об утраченных надеждах, оставивших ему лишь железы, Уединенные мечты, Воспоминанья, грусть и слезы». В то же время в речи повествователя о герое противоречие наблюдается.

Ср.:

*Любил их жизни простоту,  
Гостепримство, жажду брани,  
Движений вольных быстроту...*

и

Но русский равнодушно зрел  
Сии кровавые забавы.  
*Любил он прежде игры славы* (курсив мой.—Н. К.).

Бахтин писал: «...Романтики дают непосредственное выражение в самой изображаемой действительности своим художественным симпатиям и оценкам, объективируя и опредмечивая все то, во что они не могут вложить акцента собственного голоса»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Пушкин А. С. Указ. соч., с. 87.

<sup>11</sup> Вестник Европы, 1823, № 1, с. 43.

<sup>12</sup> Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма, с. 51—52.

<sup>13</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского.—М.: Советский писатель, 1973, с. 16.

Именно поэтому, как нам кажется, повествователь-романтик говорил о своем восприятии черкесской вольности как о впечатлениях героя. Но герой, несмотря на то, что так же, как и повествователь, является романтиком, переживает иную ситуацию (вторичную ситуацию.— *Ю. В. Манн*) и не может воспринимать черкесскую вольность как идеал свободы в силу того, что она явилась для него пленом. Впечатления, формально приписываемые герою, не могли быть его личными впечатлениями и потому, что они не ограничиваются описанием жизни аула, в них говорится о набегах, засадах, свидетелем которых пленник быть не мог, а пережив пленение сам, не мог с восторгом вспоминать кровавые подвиги горцев. Итак, романтический герой, утратив физическую свободу, не стремится более к идеалу свободы духовной, мечтая лишь об освобождении из плена, о победе.

Но идеал романтической свободы был найден повествователем поэмы. И он заключен не столько в описании мирных сцен жизни горцев, которые, как нам кажется, более свойственны просветительскому сознанию, проявившемуся даже в форме выражений (Меж горцев пленник наблюдал Их веру, нравы, воспитанье), сколько в сценах бранных подвигов горцев.

Коварный хищник с ним таится  
И вдруг, внезапною стрелой,  
Завидя путника, стремится;  
В одно мгновенье верный бой  
Решит удар его могучий<sup>14</sup>.

Такое восприятие нападения черкеса на свою жертву ассоциируется с действием ястреба: тот же рисунок боя, та же стремительность. В таком контексте слово «хищник» ближе к преклонению, чем к осуждению, в нем заключено романтическое восприятие горца как сына природы.

Но, оказывается, не вечен и этот идеал свободы: в эпилоге повествователь говорит об измене Кавказа, вынужденного покориться России, идеалам своих предков.

В поэме Пушкина «Кавказский пленник» автором решается вопрос о поисках романтического идеала свободы и оказывается, что он может быть решен лишь свободным человеком — как на уровне личной, физической свободы одного человека, так и на уровне национальной, социальной свободы целого народа. Без этих условий не могут осуществиться поиски идеала свободы, не может быть сохранена свобода как реализованный ее идеал.

В содержание поэмы Баратынского «Эда» входит и тема свободы, и тема природы далекого края, уклада жизни его народа, но решаются они, в отличие от поэмы Пушкина, реалистически.

---

<sup>14</sup> Пушкин А. С. Указ. соч., с. 88.

Описание в «Эде» представлено двумя различными тематическими планами: **общим**, для которого характерно внимание повествователя к Финляндии как к стране с ее историей, народом, отличающимся своеобразием обычаев, с неповторимой по красоте, но суровой природой; и **характерным**, внимание повествователя в котором сосредоточено на истории любви финской девушки к русскому гусару.

О жителях Финляндии повествователь в общем плане говорит: «Слава падшему народу» и «Нож иступленный поселян». Но образ народа, дух его переданы повествователем через изображение Финляндии: понятие «народ» вбирает слово «край», расширяя таким образом свое лексическое значение.

Ты покорился, край гранитный,  
России мочь изведал ты  
И не столкнешь ее пяты,  
Хоть дышишь к ней враждою скрытой!<sup>15</sup>

Воспевание стремления к свободе было присуще многим романтическим произведениям. В поэме «Эда» свобода носит характер исторический: финны защищали свободу своей страны, т. е. независимость на уровне национальной. Таким образом, в поэме нет романтического конфликта в трактовке вопроса о свободе.

Природа не служит для повествователя средством выражения душевного состояния, напротив, природа вторгается в его внутренний мир, «заставляет» изменить настроение, обратиться к определенным мыслям, ассоциациям, т. е. диктует поведение.

По дряхлым скалам бродит взгляд;  
Пришлец исполнен смутной думы.  
Не мира ль давнего лежат  
Пред ним развалины угрюмы?<sup>16</sup>

Кроме того, природа для повествователя «Эды» — это средство конкретизации места и времени действия:

Приемлет их в полдневный зной  
Густая сень дубравы сонной<sup>17</sup>...  
День гаснул, скалы позлащая...  
Пред хижиной своей одна  
Сидела дева молодая<sup>18</sup>.

Все это особенности восприятия природы повествователем реалистического произведения.

Для повествователя в характерном плане объектом являются герои. От того, каким обнаруживает себя повествователь, говоря о них, зависит определение его идейно-эмоциональной позиции.

<sup>15</sup> Баратынский Е. А. Стихотворения и поэмы.— М.: Художественная литература, 1971, с. 321.

<sup>16</sup> Там же, с. 308.

<sup>17</sup> Там же, с. 318.

<sup>18</sup> Там же, с. 308.

Герои по отношению к повествователю находятся в прошедшем времени. Прошедшее время предполагает известность событий и, следовательно, оценка повествователем героев уже запланирована знанием конечных результатов. Но в своих воспоминаниях повествователь восстанавливает прошедшее во времени последовательно и вместе с этим восстанавливает свое положение свидетеля, формирующего отношение под впечатлением происходящего. Идеино-эмоциональная позиция повествователя определяется единством эволюции и определенностью его взгляда на события на протяжении всего повествования.

Повествователь, с одной стороны, на всем протяжении повествования одинаково сочувствует героине. С другой стороны, эволюция его взгляда, происшедшая под влиянием событий, показывает, что вначале он вносит в образ героини романтическую окраску, идущую не от объективности, а от субъективности восприятия им Эды. Отношение повествователя к Эде подготовлено традицией романтической литературы. Но познавательный интерес, идущий по пути конкретизации, приводит повествователя к восприятию Эды как героини типической, с ярко выраженной индивидуальностью.

Правильный, литературный язык героини, простой и интонационно разнообразный, в минуты нарушения душевного равновесия прорывается просторечиями воспитавшей ее народной среды. За речью Эды — позиция автора, который на традиционно романтическом материале разрабатывает реалистический метод: традиционно романтическим ситуациям соответствует традиционно романтический тип речи, но и интонация, и манера говорить, и поведение в конфликтных ситуациях являются приметам изображения жизни действительной.

Речь гусара содержательно однообразна и является стилизацией романтической речи. Гусар не отступает от выбранной им роли ни на мгновение — в этом определенная статичность его поведения, облика. Движение видится в том, с какой расчетливой последовательностью он добивается любви Эды: на фоне взволнованной речи «романтика» нарастают требования, невидимые на первый взгляд, тонушие в страстном чувстве.

Романтическую речь гусара продолжает повествователь, включая в свой текст несобственно-прямую речь героя, которая в изложении повествователя отражает одновременно отношение повествователя к герою.

...Нет, нет, с тобой  
Он не снесет разлуки злой;  
Тебе все дни его и ночи;  
Отец его не утрашит,  
Он подозренья усыпит,  
Обманет бдительные очи;  
Твой будет он, покуда жив <sup>19</sup>...

<sup>19</sup> Баратынский Е. А. Указ. соч., с. 317.



Перечислительная интонация, открытость текста говорят о стереотипности речи гусара, традиционно романтический стиль ее вступает в противоречие с истинными мотивами поступков героя, и выбранная автором форма несобственно-прямой речи героя в сочетании с комментариями к ней повествователя служит для изображения ситуации, когда герой реалистического произведения в своих корыстных целях обращается к романтической стилизации своей речи как явлению завершеному, отчужденному от конкретного произведения и ставшему определенным, в данном случае романтическим, типом поведения.

Характер гусара статичен на протяжении повествования (в отличие от Эды). Но назвать это уступкой дореалистическим методам нельзя — случившееся для Эды и гусара измеряется разной степенью значимости: для гусара это эпизод, для Эды — целая жизнь. Время меняет свои границы, и на протяжении одного «мгновения», причем мгновения не исключительного, а одного из многих для гусара, характер его измениться не может:

Повествователь отрицательно относится к герою. Но эти частные отношения первичных субъектов сознания к героям не являются отношениями, определяющими художественный метод. Важно то, что для повествователя реалистической поэмы «Эда» герой является объектом познания: повествователь обосновывает свое отношение к гусару эволюцией, прошедшей постепенно под впечатлением случившегося. Совершается познание героя от первого упоминания о внешности к анализу поступков и их мотивов, от конкретного случая к закономерностям поведения, от частного к общему в характеристике героя.

Итак, сюжет исследуемой нами «Эды», принадлежащий к числу ходячих тем романтической поэмы того времени, стал материалом для развития реалистического метода. Внешне романтическая ситуация, внешне романтические речи героя были подвергнуты анализу, вскрывшему несостоятельность их в условиях реально существующего мира и оборачивающихся иной, неприглядной стороной — обольщением злодея-эгоиста невинной и чистой девушки. Но это не было возвращением к сентиментализму, не было соединением «сентиментальной повести с приемами романтической поэмы». Внешне романтическая ситуация оборачивалась ситуацией традиционно сентиментальной. На читательский опыт рассчитывал Баратынский, создавая поэму, которая явилась развенчиванием романтических идеалов пу- реалистического их осмысления.

Новую собственную дорогу Баратынского мы видим в том, что поэт на традиционно романтическом материале (и до известной степени сентиментальном) разрабатывал реалистический метод и это было основной задачей создания поэмы, потребовавшей обращения поэта к читателю в форме предисловия, в отрыве от которого поэму рассматривать нельзя.

Поэма Баратынского «Эда» представляет собой в композиционном отношении единство поэмы и предисловия. Каждая из этих двух частей организована повествователем, но единое сознание повествователя поэмы выступает в двух формах, условно названных выше общим и характерным планами повествования. Существуют определенные тематические параллели между предисловием и собственно поэмой.

В поэме три плана повествования: характерный (изложение событий поэмы), общий (обращение повествователя к мыслям о войне, Финляндии и народе ее), предисловие (повторение тех же тем, но в обобщенном виде, на уровне эстетическом с включением разговора о принципах изображения, характерных для нового литературного направления).

Повествователь в предисловии высказывает мысль об эстетическом равноправии тем «поэтических» и «прозаических», входящих в поэму. Выраженная в предисловии на теоретико-эстетическом уровне, эта мысль разворачивается в поэме на уровне художественном. Такое композиционное движение есть переход от обоснования общих принципов нового литературного направления к их художественной реализации.

Создание реалистической поэмы на материале традиционно романтического сюжета позволило Баратынскому показать отличие нового подхода к неновой художественной ситуации, максимально и сознательно сконцентрировав на этом свое внимание.

## СООТНОШЕНИЕ МЕТРА И ЖАНРА В ОРИГИНАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА

1. Проблема. Материал. Метод. Стиховедческие аспекты жанрового описания метрического репертуара поэта не встречаются особых трудностей, если исследователь располагает материалом всех трех литературных родов. В этом случае дается роспись метрических форм по лирике, эпосу, драме, сопровождаемая историко-литературными и теоретическими комментариями<sup>1</sup>. Тютчев — поэт-лирик, мастер малых жанровых форм. Это значительно усложняет задачу, ибо: 1) делает необходимой предварительную общелитературоведческую постановку проблемы выявления жанровой доминанты именно философской лирики; 2) требует обсуждения вопросов, которые упираются в описание жанровых разновидностей лирического рода в целом, что весьма разноречиво решается в нашей науке. Предмет нашей статьи — жанрово-стиховедческий анализ оригинальной лирики Тютчева (подобное исследование его переводов, также осуществленное автором статьи<sup>2</sup>, предполагает особую публикацию). Для изучения взяты наиболее репрезентативные из стихотворных размеров: 4-стопный, 5-стопный ямбы (Я4, Я5), 4-стопный хорей (Х4), вольный ямб (ЯВ). Всего: 266 текстов (т), 4190 строк (ст), 80,3 и 86,8 процента от материала всей оригинальной лирики. Метод исследования — индуктивный. Филологическая интерпретация текстов базируется в известной мере на данных симптоматической статистики.

2. **Фрагментарность — жанровая доминанта философской лирики Тютчева.** Тютчев — создатель русской философской лирики, эстетическая программа которой была выдвинута и обобщена в 1820-е гг. поэтами-любомудрами<sup>3</sup>. Он «нашел метод для философской лирики XIX века»<sup>4</sup>, и в этом главное исто-

<sup>1</sup> См. труды М. Л. Гаспарова, К. Д. Вишневского, П. А. Руднева, а также сб.: Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. — М.: Наука, 1979.

<sup>2</sup> См.: Новинская Л. П. Стих Тютчева в историко-литературном и теоретическом аспектах: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. — Тарту, 1982, с. 7.

<sup>3</sup> См.: Маймин Е. А. Русская философская поэзия: Поэты-любомудры; А. С. Пушкин; Ф. И. Тютчев. — М.: Наука, 1976, с. 3—22.

<sup>4</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд., доп. — Л.: Советский писатель, 1974, с. 97.

рико-литературное значение его поэзии. Преодолев инерцию рационалистической поэтики, для которой «важен не столько контекст данного стихотворения, сколько внеположный ему нормативный и заданный контекст устойчивых стилей»<sup>5</sup>, Тютчев «открыл новый структурный принцип; контекст у него управляет не только данным стихотворением. Его власть простирается дальше. У Тютчева нет единого, проходящего образа лирического героя, но у него проходящие идеи, постоянные образы, строящие тютчевский мир... Это большой контекст творчества, в котором рождаются индивидуальные ключевые слова — носители постоянных значений, владеющих всем этим смысловым строем. В лирике Тютчева эта творческая сила преобразует традиционные формулы и придает нечаянным ассоциациям общезначимость»<sup>6</sup>. Можно с большой степенью терминологической определенности выделить основные структурные факторы, которые формируют этот контекст: 1) семантически и сюжетно — это «проходящие идеи, постоянные образы», уточняемые как «основные эмоциональные комплексы, реализованные в трех картинах мира»<sup>7</sup>; 2) лексически — это «ключевые слова»<sup>8</sup>; 3) композиционно — это «обилие повторений, дублетов»<sup>9</sup>; 4) жанрово — это фрагментарность стихотворений.

Фрагментарность тютчевской лирики отмечалась с некоторым недоумением современниками Тютчева и поэтами последующих эпох. «Тютчев имеет особенный характер в своих разбросанных отрывках» (Шевырев)<sup>10</sup>. «Как-то странно видеть замкнутое стихотворение, начинающееся союзом «и», как бы указывающим на его связь с предыдущим и сообщающим пьесе отрывочный характер»<sup>11</sup>. В неопубликованном дневнике К. Чуковского зафиксировано аналогичное высказывание Блока: «Ну что такое Тютчев? Коротко, мало, все отрывочки»<sup>12</sup>. Конечно, «фрагментарность» не значит буквально «отрывочность», и это интуитивно уловил Фет, подметивший такую отрывочность в «замкнутом» (т. е. вполне цельном) стихотворении. Именно в таком единстве замкнутости/незамкнутости, завершено-

<sup>5</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике, с. 99.

<sup>6</sup> Там же, с. 102—103.

<sup>7</sup> См.: Бухштаб Б. Я. Русские поэты: Тютчев; Фет; Козьма Прутков; Добролюбов.— Л.: Художественная литература, 1970, с. 53.

<sup>8</sup> Помимо указ. соч. Л. Я. Гинзбург, см.: Григорьева А. Д. Слово в поэзии Тютчева.— М.: Наука, 1980.

<sup>9</sup> См.: Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева.— В кн.: Урания. Тютчевский альманах (1803—1928). Л.: Прибой, 1928, с. 11—57.

<sup>10</sup> Цит. по кн.: Гинзбург Л. Я. О лирике, с. 74.

<sup>11</sup> Фет А. О стихотворениях Ф. Тютчева.— В кн.: Мастерская. М., 1976, вып. 2, с. 38.

<sup>12</sup> Цит. по кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино.— М.: Наука, 1977, с. 413.

сти/незавершенности лирического стихотворения Тютчева и состоит главный секрет его жанровой характеристики.

Первым, кто дал теоретическую интерпретацию фрагментарности лирики Тютчева, был Ю. Н. Тынянов, предложивший и историко-литературное объяснение этой новаторской жанровой модели.

Эпоха расцвета русского романтизма — время господства элегии и послания, сменивших монументальные формы гражданской и философской оды державинского типа. Однако в середине 1820-х гг. группа молодых «арханстов» (в первую очередь — Кюхельбекер) начинает активную борьбу за возрождение оды. Это означало «поворотный пункт в развитии лирики, когда были исчерпаны послание и элегия <...>. Ода сказывается и в другом боковом течении лирики <...> Шевырева и Тютчева; здесь происходит сложный синтез принципа ораторской поэзии с использованием мелодических достижений элегии»<sup>13</sup>. Одной из важнейших сторон историко-литературной концепции Тынянова явилось введение в научный обиход так называемой «массовой литературы», серьезное истолкование эволюционного значения таких явлений, как «эпигонство», «дилетантизм», что соотносит литературу данной эпохи с ее бытом, существенным элементом культуры, и позволяет порой объяснить кажущиеся иногда необъяснимыми историко-литературные факты. Так, «именно из «дилетантизма», из атмосферы «стихотворных записок на полях книги», выходит новое явление — Тютчев <...> преобразующий поэтический язык и жанры»<sup>14</sup>.

Тынянов генетически возводит жанровую поэтику Тютчева к высокой оде XVIII в.; к элегической традиции; к стилевым исканиям «второстепенных» поэтов (Мерзляков) и поэтов-дилетантов» кружка Ранча; к традиции немецких романтиков, особенно Гейне, непосредственно культивировавшего форму фрагмента. Сложный синтез этих историко-литературных линий, отвечая потребности в новых жанровых формах, которые могли воплотить содержание философской лирики в 1830-е гг., и реализован в творчестве Тютчева.

Однако фрагмент не просто автономная жанровая структура, но важнейший конструктивный прием, формирующий и центрирующий контекст лирики Тютчева. «Жанровая новизна фрагмента могла с полной силой сказаться лишь при условии циклизации в сборнике <...> отдельные же «фрагменты» ощущались по соотношению с другими явлениями, близкими по материалу»<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 252.

<sup>14</sup> Там же, с. 271—272.

<sup>15</sup> Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники.— М.: Наука, 1968, с. 188—189.

Таким образом, фрагмент — это жанровая структура лирического текста, основное качество которой есть семантико-композиционная открытость (незавершенность) при одновременной закрытости (завершенности). Фрагмент обладает теми же особенностями, что и стихотворение в лирическом цикле. Внешне и то, и другое — конструкции завершённые, но глубина их смысловой структуры раскрывается лишь в контексте, по отношению к которому они суть элементы системы. Если поэзия Тютчева представляет единый, структурно организованный контекст, значит, все его стихотворения — функционально значимые элементы, этот контекст составляющие. Вместе с тем до сих пор раздаются голоса, согласно которым следует отделить «художественно совершенные» стихотворения Тютчева от «художественно несовершенных». Такой зыбкий текстологический критерий положен в основу 2-томного собрания стихотворений Тютчева, изданного в 1965 году: «хорошие» стихотворения составляют I том, «плохие» — II. К числу «слабых» произведений поэта относят обычно его политическую лирику. Однако задача серьезного исследования не «вкусовая» оценка памятника, а его историко-литературная оценка. «Тютчев — иногда певец, иногда оратор, и эти две стихии своеобразно уравниваются в его поэзии, придавая ей совершенно специальный характер»<sup>16</sup>, «<...> между политикой Тютчева и его мироощущением противоречия нет и быть не может»<sup>17</sup>. В книге «Мелодика русского лирического стиха» Б. М. Эйхенбаум, анализируя стиль ораторской интонации политических стихотворений Тютчева, доказывает их структурную причастность к контексту тютчевской философской лирики в целом. Справедливо, что у Тютчева «нет стихотворений специально и намеренно философичных <...> Философия — не область, а пафос его поэзии»<sup>18</sup>. Тынянов, усматривая в нарочито прозаическом, газетном стиле политической лирики Тютчева известную аналогию стиховым фельетонам Некрасова, делает и теоретическое заключение, близкое выводу Эйхенбаума: «От дидактика-оратора к публицисту-полемисту — переход естественный»<sup>19</sup>. Значит, не только поэтические «шедевры» Тютчева, но и его политические стихотворения и так называемые «мелочи» — весь корпус оригинальной лирики должен стать предметом исследования как в предварительном общелитературоведческом (жанровом) аспекте, так и в плане стиховедческой проблемы «метр и жанр».

<sup>16</sup> Эйхенбаум Б. М. О поэзии. — Л.: Советский писатель, 1969, с. 397.

<sup>17</sup> Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сб. статей. — Л.: Academia, 1924, с. 60.

<sup>18</sup> Озеров Л. Поэзия Тютчева. — М.: Художественная литература, 1975, с. 56.

<sup>19</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино, с. 47.

3. **Жанровые разновидности и жанрово-экспрессивные формы философской лирики Тютчева.** Первая трудность, которая возникает при решении этой задачи, — историко-литературная, связанная с зыбкостью жанровых границ в русской лирике тютчевской эпохи. Существует даже крайне скептический взгляд, согласно которому в лирике середины XIX века жанровые разновидности полностью отсутствуют<sup>20</sup>. Однако есть и другая точка зрения, согласно которой процесс преодоления жанрового мышления в эту эпоху состоит в том, что «его результаты не отбрасываются, а используются и переосмыслиются. Традиционные жанры(...) входят в новую художественную структуру»<sup>21</sup>.

Каков же критерий выделения жанровых разновидностей в лирике? Это пока еще не решено. Ставя проблему подобной классификации, следует выбрать для нее один принцип, что обусловит ее оптимальную непротиворечивость (насколько это вообще возможно на данном этапе разработки проблемы). «Жанры — явление (...) типологическое», поэтому «повторяющуюся жанровую общность (...) надо искать (...) в пределах содержания»<sup>22</sup>. Учитывая процесс распада жанровых границ в эпоху романтизма и реализма, применительно к лирике Тютчева надо, вероятно, говорить не о жанрах в строгом смысле, но о жанровых реликтах. Здесь мы и будем говорить о жанровых разновидностях и жанрово-экспрессивных формах, что выглядит наиболее корректно чисто терминологически.

В какой мере этот вопрос разработан в литературе о Тютчеве?

Так, один из исследователей выделяет «собственно философские стихотворения», пейзажную и интимную лирику<sup>23</sup>. Добавим сюда политические стихотворения и получим укрупненную классификацию жанровых разновидностей лирики поэта, данную в первом приближении, основанную на едином тематическом принципе. В работах о Тютчеве можно встретить выделение и более дробных жанровых единиц. Л. В. Пумпянский пишет, например, об «антологической оде»<sup>24</sup>. Однако несколько сомнительна самая возможность такой жанровой дефиниции. Здесь, скорее, можно проследить элементы антологического стиля, но не жанра, для которого доминантно характерен признак

<sup>20</sup> См.: Сквозников В. Д. Лирика. — В кн.: Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении; Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964, с. 208.

<sup>21</sup> Корман Б. О. О жанре и композиции стихотворений Баратынского. — В кн.: Жанр и композиция литературного произведения; Межвуз. сб., вып. 1/Калининградский ун-т, 1974, с. 30.

<sup>22</sup> Пospelов Г. Н. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 1978, с. 233.

<sup>23</sup> См.: Зунделович Я. О. Этюды о Тютчеве. — Самарканд, 1971, с. 29.

<sup>24</sup> См.: Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева, с. 48.

статуарности, чего совсем нет у Тютчева (в отличие от Фета, Майкова и Щербины). В метрическом репертуаре Тютчева отсутствуют элегический дистих и Я6 с парной рифмовкой (последний встречается лишь однажды в переводе из «Эрнани» Гюго и принадлежит к традиции александрийского драматического стиха) — размеры, особенно характерные для метрики поэтов-антологистов. Тыняновский термин «микроскопическая ода» Тютчева тоже в значительной мере условен: и здесь имеет место не столько жанровый, сколько стилистический момент — «разложившаяся» ода сохраняет в лирике Тютчева лишь отдельные реликты. Потому едва ли обоснованно выделение у Тютчева и «особого жанра ораторской лирики»<sup>25</sup>. В данном случае это также не жанр, а ритмико-интонационный тип стихотворения, характеризуемый определенной системой стилевых приемов. Не жанровые, а сходные стилевые разновидности ораторского интонационного типа дает Эйхенбаум, говоря о «юбилейной речи», «надгробном слове» в стихах поэта, подчеркивая вновь только стилистические «следы державинской оды»<sup>26</sup>. Наконец, представляются совсем неприемлемыми претендующие на жанровый анализ рассуждения «о формах лирического излияния», воплощаемых в «исповедях», «думах», «молитвах», «снах», «завещаниях» и т. п.<sup>27</sup>

С другой стороны, заслуживают внимания наблюдения над критерием объема стихотворений Тютчева, как их определенной жанрово-экспрессивной примете. «Тютчев — поэт необычайной лапидарности (...) любимый тип его стихотворений — двустрочный. Стихотворения свыше пяти строф попадают у Тютчева (если не считать переводов) лишь в виде исключений. Однострочные стихотворения (...) в качестве философски значительных (...) нововведение Тютчева, связанное с фрагментарностью его поэзии»<sup>28</sup>. Назовем эту частную форму «собственно философской» лирики Тютчева, вслед за Озеровым и Майминым, миниатюрой. Миниатюра имеет не только количественный признак (максимум две строфы, обычно 8 ст, в то время как средняя длина стихотворения Тютчева — 17 ст), но и качественный, семантический: в ней предельно обобщенный лирический сюжет, разрешаемый афористической концовкой («Душа моя — Элизнум теней...» и др.). Учет этого смыслового

<sup>25</sup> Малаховский В. А. Проблема Тютчева в истории русского литературного языка. — Уч. зап./Куйбышевский пед. и учит. ин-т, 1943, вып. 7, с. 397.

<sup>26</sup> См.: Эйхенбаум Б. М. О лирике, с. 398—399.

<sup>27</sup> См.: Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева. — М.: Просвещение, 1978, с. 89—91.

<sup>28</sup> Бухштаб Б. Я. Русские поэты, с. 65—66. См. также: Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева. — М.: Изд-во АН СССР, 1962, с. 297; Озеров Л. Поэзия Тютчева, с. 38; Маймин Е. А. Русская философская поэзия, с. 272.



признака позволяет видеть, что выделение миниатюры не противоречит нашему принципу классификации.

Жанрово-экспрессивные особенности многих стихотворений Тютчева позволяют охарактеризовать их в качестве философской притчи. В них природа, реже — история служат материалом и источником для поучений<sup>29</sup>.

Среди стихотворений Тютчева встречаются и такие, в которых сильно ощутимы реликты традиционного послания, жанра, характерного для поэзии предшествующих эпох. Выделяя эту частную жанрово-экспрессивную форму вновь по тематическому признаку (наличие адресата и общности интересов адресата и адресанта), заметим, что послание, как и притча, встречается в пределах нескольких жанровых разновидностей тютчевской лирики.

Специальных уточнений применительно к поэзии Тютчева требует понятие эпиграммы. Самый характер эпиграммы, связанной с устной импровизацией, салонным острословием, фрагментарностью<sup>30</sup>, в высшей степени близок Тютчеву, создателю устной «тютчевяны» и внушительного количества собственно литературных эпиграмм. Эпиграмма в новой поэзии (в отличие от античной<sup>31</sup>) — это «стихотворная миниатюра сатирического, юмористического, шуточного содержания, адресатами которой являются либо человеческие пороки и слабости, либо конкретные личности, либо социальные институты, достойные осмеяния с идейной, нравственной или эстетической точки зрения»<sup>32</sup>. Эпиграмма — весьма серьезный жанр в поэзии Тютчева. Отношение ее к «мелочам» — чисто условный и сомнительный классификационный факт. «Почти все эпиграммы Тютчева посвящены политике. В них целая философия истории. По одним эпиграммам можно уже конструировать все его политическое мирозерцание»<sup>33</sup>.

Итак, соотнесение выделенных жанрово-экспрессивных форм с основными жанровыми разновидностями и даст искомую систему жанрово-экспрессивной специфики философской лирики Тютчева в целом. Наложение этой системы на материал метрических структур позволит подойти к чисто стиховедческому аспекту жанрового анализа.

<sup>29</sup> См.: Маймин Е. А. Русская философская поэзия, с. 174.

<sup>30</sup> См.: Томашевский Б. В. Теория литературы: Поэтика. 2-е изд., испр. — М. — Л.: Госиздат, 1927, с. 190.

<sup>31</sup> См.: Мальчукова Т. Г. Жанр и композиция эпиграммы: Проблемы исследования. — В кн.: Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1978.

<sup>32</sup> Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XIX вв. — Л.: Советский писатель, 1975, с. 617.

<sup>33</sup> Чулков Г. Ф. И. Тютчев и его эпиграммы. — Былое, [Пг.], 1922, № 19, с. 68.

4. **Метр и жанр.** Наши подсчеты фиксируют количественное соотношение Я4, Я5, Х4 и ЯВ с жанрово-экспрессивными разновидностями и формами лирики Тютчева. Самой представительной, как и следовало ожидать, оказалась собственно философская лирика: 26,7 процента и 27,8 процента ст. Пейзажно-философская лирика и «мелочи» — на втором месте, давая близкие показатели встречаемости: 23,3 и 21,2; 23,3 и 20,2 процента соответственно. На третьем — политическая лирика, тексты которой наиболее многострочны: 17,7 и 22,2 процента. Наименее частотна лирика любовно-философская: 9,0 и 8,6 процента. Хотя все эти жанровые разновидности представлены всеми исследуемыми размерами, все-таки можно увидеть определенные жанровые тяготения, свойственные тому или иному размеру.

М. Л. Гаспаровым очерчена общая картина изменяющихся соотношений метра и жанра в процессе историко-литературной эволюции русской поэзии от XVIII века до эпохи Тютчева<sup>34</sup>. Для XVIII и самого начала XIX в. характерно господство немногих размеров, твердо расписанных по жанрам.  $\frac{7}{8}$  материала охватывают ЯВ (басня, пиндарическая лирика), Я6 (послания, элегии, героическая поэма и трагедия), Я4 (оды и другие жанры). Из прочих размеров частотны Х4 (духовные оды, анакреонтическая лирика, романсы, песни) и Я3 (анакреонтическая лирика). Другие размеры редки и экспериментальны. Период от начала века до 1830-х гг. — время метрического обновления, когда в связи с утратой интереса к басне резко снижается частотность ЯВ, употребляющегося в посланиях и элегиях. Уменьшается и встречаемость Я6 (в частности, благодаря замене героической поэмы классицизма романтической поэмой и обновлению драматического стиха). Расцветает Я4, практически распространяясь на все жанры, кроме драматического. Среди новых размеров особенно важно появление Я5 (послание и элегия в лирике, а затем поэма и особенно драма). Х4 отчетливо связан с народной тематикой (песенно-балладная экспрессия). Помимо Я5, входят в употребление трехсложники и начинаются активные эксперименты с неклассическими формами (дольник, тактовик). 1840—1870-е гг. — время, когда, по словам Гаспарова, «жанровые ассоциации сменяются тематическими». Я4 уступает лидерство Я5 и заново крепнущему (в частности, благодаря антологическому жанру) Я6. В целом ямбы оттесняются хорейями и трехсложниками.

Тютчевский материал призван несколько уточнить или, по крайней мере, конкретизировать эту верную, но слишком усредненную схему.

Я4, будучи самым распространенным в метрике Тютчева

<sup>34</sup> См.: Гаспаров М. Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. — М.: Наука, 1974, с. 73.

размером, определяет средние показатели жанрово-экспрессивных тяготений и в целом, согласно результатам наших подсчетов, оказывается нейтральным в жанрово-экспрессивном отношении. ЯВ тяготеет преимущественно к собственно философской (24,3 процента и 38,9 процента ст) и политической лирике (24,3 и 30,0). Я5 — к собственно философской (36,2 и 30,0). Х4 — к пейзажно-философской (51,4 и 47,3). Я4, Я5 и ЯВ функционируют в принципе в пределах жанровых тяготений, характерных для стиха 1830—1870-х гг. Х4 наиболее уклоняется от этой традиции и проявляет свое жанрово-экспрессивное своеобразие. О нем никак не скажешь, что «его ритм (...) привычно ассоциируется (...) с песенными темами и эмоциями»<sup>35</sup>. Большая часть Х4 Тютчева падает на пейзажно-философскую лирику (51,4 и 47,3 процента), в которой лишь очень отдаленно можно ощутить отдельные стилистические отзвуки балладно-песенной экспрессии, преобразенной специфически тютчевским, не балладным контекстом. Таковы образы кольца, опущенного, «как дар заветный», в зыбь морскую («Ты, волна моя морская...» — 1,148<sup>36</sup>) и глядящих в озеро «достопамятей былых» («Тихо в озере струится...» — 1,208). Едва заметные следы близких экспрессивных тенденций можно найти еще в двух текстах собственно философской лирики («Венеция» — 1,121; «Грустный вид и грустный час...» — 1,178) и в одном тексте политического стихотворения («Вот от моря и до моря...» — 1,162). Конечно, характерно, что реликты балладно-песенной экспрессии проникают в Х4 из разных жанрово-тематических групп (свидетельство значительности этой экспрессивной традиции); но, нейтрализуясь в несвойственном им контексте, они почти совершенно теряют свою привычную функцию и стилистическую окраску.

В области тяготения размеров к жанрово-экспрессивным формам имеют место такие закономерности. Я4 вновь наиболее нейтрален, обнаруживая лишь крайне незначительные тенденции к жанровой избирательности. Среди 4-стопноямбических текстов наиболее частотны миниатюры и послания. Миниатюры дают 8 ярких стихотворений. Одно из самых характерных — «Какое дикое ущелье...» (1,76), где, как и в других аналогичных текстах, отсутствует пластическое изображение природы, характерное для пейзажно-философской лирики, но имеются пейзажные детали философско-символической семантики. (Прочие 7 текстов см.: 1,77; 1,126; 1,158; 1,167; 1,211; 1,217; 2, 102). Миниатюры пейзажно-философской лирики: 1,19; 1, 24; 1,25; 1,31; 1,38; 1,95 — все 6 стихотворений — весьма значительны в тют-

<sup>35</sup> Гаспаров М. Л. Современный русский стих, с. 40.

<sup>36</sup> Цифры в скобках обозначают том и страницу по изд.: Тютчев Ф. И. Лирика: В 2-х т./Изд. подгот. К. В. Пигарев.— М.: Наука, 1965 (Лит. памятники).

чевской философской лирике. Среди политических — одна, но крайне весомая философская миниатюра — «Умом Россию не понять...» (1,210). В любовной лирике миниатюры отсутствуют. Среди 4-стопноямбических посланий — это преимущественно «мелочи», стихотворения «на случай» (17 т). В иных жанрово-экспрессивных разновидностях послания Я4 встречаются гораздо реже: в собственно-философской лирике — 4 т, в любовно-философской — 2, в политической — 1, в пейзажно-философской их, естественно, нет. Значительно менее частотны, чем миниатюра и послание, в Я4 эпиграммы и притчи (8 и 5 т соответственно). Соотнесенность этих форм с жанрово-экспрессивными разновидностями Я4 такова: в собственно философской лирике — 1 эпиграмма и 4 притчи; в пейзажно-философской их нет; в политической — 3 эпиграммы и 1 притча (да и то несколько сомнительная: «Как дочь родную на заклянье...» — 2,207); в «мелочах» — 4 эпиграммы, притчи отсутствуют<sup>37</sup>.

Я5, как и Я4, достаточно насыщен собственно философскими миниатюрами. Это — очень семантически весомые 7 стихотворений (например, «Последний катаклизм» — 1,22; другие см.: 1,50; 1,114; 2,160; 1,220; 2,227; 1,225 — «Все отнял у меня казнящий бог...» — текст, тяготеющий к любовно-философской лирике). Кроме миниатюр, в Я5 есть еще 7 посланий: 3 в любовно-философской, 3 в политической лирике и 1 в «мелочах». Отчетливая жанровая избирательность Я5 налицо: ни одной эпиграммы, ни одной притчи Я5 не написано.

Менее избирателен, чем Я5, ЯВ — в нем представлены все жанрово-экспрессивные формы, кроме притчи, но с меньшей частотностью, чем в Я5 и особенно в Я4. В ЯВ 4 миниатюры: 2 собственно философских (1,17; 1,66); одна любовно-философская; одна политическая, тяготеющая к философской (1,116); 4 эпиграммы и 7 посланий.

Х4 так же, как и ЯВ, насыщен всеми жанрово-экспрессивными формами, но встречаемость их минимальна.

**5. Выводы.** 1. Жанровая доминанта философской лирики Тютчева — фрагмент, семантичность которого вскрывается в контексте всей поэзии Тютчева. 2. В пределах фрагмента выделяются жанровые разновидности: собственно философская лирика, любовно-философская, пейзажно-философская, политическая и «мелочи». 3. Жанровые разновидности (не все в одинаковой мере) дают жанрово-экспрессивные формы: миниатюру, притчу, послание, эпиграмму. 4. Я4 определяет средние показатели жанрово-экспрессивных тяготений и в целом оказыва-

<sup>37</sup> По условиям ограниченного объема статьи автор не может подробно анализировать жанрово-экспрессивную структуру стихотворений Тютчева и даже полностью перечислить их заглавия (что важно для задач классификации). См. обо всем этом подробно в § 23 и специальном Приложении к диссертации автора о стихе поэта.

ется нейтральным в жанрово-экспрессивном отношении. ЯВ тяготеет преимущественно к собственно философской и политической лирике, Я5 — к любовной, Х4 — пейзажной. 5. В жанрово-семантической системе русской метрики XVIII—XIX вв. специфичен тютчевский Х4: он, в сущности, лишен характерных для Х4 ассоциаций с песенной экспрессией и применяется в лирике Тютчева преимущественно в пейзажно-философских стихотворениях. 6. В области устремления к жанрово-экспрессивным формам свою нейтральность, кроме Я4, проявляют ЯВ и Х4. Более или менее избирателен Я5, явно избегающий притчей и эпиграмм.

## ПРОЗАИЧЕСКИЙ ФЕЛЬЕТОН Н. А. НЕКРАСОВА КАК ЖАНР НАТУРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Фельетон сыграл немалую роль в становлении натуральной школы<sup>1</sup> и в этой своей разновидности стал «этапным явлением в развитии жанра»<sup>2</sup>. В той или иной степени он был связан с единой проблематикой натуральной школы, которую отличал «художественный интерес к проблемам действительности (среды) и ее функциональным связям с человеком, с природой человека»<sup>3</sup>. Фельетоны Некрасова периода 1844—1846 годов занимают особое место в системе жанров его творчества, складывающегося в русле натуральной школы: в них объединяющая проблематика предстала в особом ракурсе.

Некрасов рассматривал фельетон как своего рода развлекательный жанр натуральной школы. В «Журнальных отметках» (1844—1845) он писал: «Не требуйте от фельетониста глубокомысленных критик, длинных, за несколько месяцев задуманных и передуманных рассуждений. Не ждите от него правильных атак: это партизан-наездник, которому некогда вдаваться в стратегические соображения: он весь живет случаем; он бьет на лету: успех его приносит хоть какую-нибудь пользу главной армии, а при первой неудаче он в ту же минуту ускользнет за ее арьергард или в ближайший кустарник»<sup>4</sup>.

Далее Некрасов выделяет ряд признаков фельетона как жанра натуральной школы, прежде всего: а) принадлежность к направлению; б) установку на физиологизм; в) аналитический подход к предмету.

«Хроника петербургского жителя» (1844) — один из первых фельетонов Некрасова — обыгрывается как рукопись неиз-

<sup>1</sup> О роли фельетона как «соседа» физиологического очерка в натуральной школе см.: Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе. (Русский физиологический очерк). — М.: Наука, 1965, с. 109—110.

<sup>2</sup> Дедков А. И. Фельетон. — В кн.: Краткая литературная энциклопедия, 1972, т. 7, стлб. 931.

<sup>3</sup> Манн Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы». — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М.: Наука, 1969, с. 287.

<sup>4</sup> Некрасов Н. А. Собрание сочинений: В 8-ми т. Т. 5. — М.: Художественная литература, 1966, с. 419—420.

вестного автора. Редакции ранее не раз приходилось отвергать всякого рода статьи «за несоответственностью... с программой газеты, с ее духом и направлением» (V, 391)<sup>5</sup>, однако рукопись Пружинина оставлена, ибо «события, которые в ней описаны, так кстати...» (V, 392). Таким образом, даже фельетонная болтовня героя по поводам, казалось бы, совершенно незначительным — часть большой и общей работы направления, осваивающего новый материал.

Физиологизм в литературе 40-х годов Ю. В. Манн определяет как «особое отношение к факту, к натуре, предельно объективное, стилистически точное, научное и свободное от беллетризации. В этом смысле физиологизм противопоставляется сюжетосложению новеллистического или романного типа»<sup>6</sup>. Отсюда ряд таких признаков, как подробности, накопление характерных черт в описании предмета, но при этом порой шмещение случайного и существенного.

Рукопись Пружинина принята потому, что «он описывает все с ним случившееся до малейшей подробности» (V, 392). Подробность — это частное проявление физиологизма как принципа, здесь она выступает как гарантия точности. В. И. Кулешов указывает на стремление к «дагерротипу», к непосредственной, «голой» типичности, как на способ выживания проблемы типизма в натуральной школе<sup>7</sup>.

По своим художественным средствам фельетон очень близок физиологическому очерку. И Некрасов отмечает это. «Выдержка из записок старого театрала» (1845) дополнена подзаголовком «Материалы для физиологии Александринского театра». В «Предисловии» к «Отчетам по поводу Нового года» (1845) автор так сформулировал свою задачу: «Я представляю себе труд сделать только несколько физиологических заметок...» (V, 511). Необходимость «надлежащего познания фактов» (V, 474) заставляет его взяться за работу («Черты из характеристики петербургского народонаселения», 1844), и он предлагает начать «ближайшее физиологическое знакомство с Петербургом» (V, 475).

Особо нужно выделить аналитичность как характерную черту натуральной школы на ранней стадии ее развития, про-

---

<sup>5</sup> Здесь и далее все ссылки на тексты Некрасова, кроме специально оговоренных, даются по изданию: Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 12-ти т. — М.: Гослитиздат, 1948—1953. В скобках указаны номер тома и страница. Все подчеркивания в цитатах из Некрасова и из специальных работ принадлежат авторам.

<sup>6</sup> Манн Ю. В. Утверждение критического реализма. Натуральная школа. — В кн.: Развитие реализма в русской литературе: В 3-х т. Т. I. М.: Наука, 1972, с. 277—278.

<sup>7</sup> Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. — М.: Просвещение, 1965, с. 115.

являющуюся в тенденции к систематизации, классификации всякого рода. Некрасов, приступая к изучению петербургского народонаселения, так определяет принципы своего подхода к теме: «Если вы будете судить о русских нравах и русской жизни по внешним признакам... вы ничего не найдете в петербургском народонаселении оригинального, характеристического, ему одному свойственного. <...> Чтоб изучить эту физиономию, нужно изучить черты, ее составляющие, отдельно познакомиться с каждым представителем петербургского народонаселения» (V, 474, 475).

Эти, выделенные самим Некрасовым, особенности его фельетонов позволяют говорить о сознательной их ориентации на поэтику натуральной школы.

По предмету изображения фельетоны Некрасова можно разделить на два разряда (конечно, это деление условно):

1) персональные, характеризующие отдельный тип (здесь это образ-маска Пружинина);

2) в фельетонах панорамного типа преимущественно представлена среда как целое в разных ее проявлениях.

Абсолютного деления здесь нет. И в фельетонах о Пружинине даны картины общественной жизни, но, поданные в интерпретации героя, они в основном работают на его характеристику. А типы в фельетонах второй группы, пусть даже крупно выделенные, — лишь элементы системы, целого — среды, анализом и дифференциацией которой занят автор. В сущности, эти два разряда фельетонов воплощают два подхода к единой проблеме взаимосвязи личности и общества, к проблеме социального детерминизма. Но если в первых основное внимание уделено характеристике типа, то во вторых — обществу в целом как сложной структуре, выявить которую — значит приблизиться к пониманию ее функционирования, ее формирующего влияния на отдельную личность.

К «персональным» фельетонам могут быть отнесены «Хроника петербургского жителя» (1844) и «Записки Пружинина» (1845). Их герой Иван Александрович Пружинин — это не характер в его диалектическом (противоречивом) единстве, но сумма проявлений. Он представлен в разных сферах жизни, но итог всегда один — торжество пошлости. Он слепок среды, его сформировавшей. И потому, чем в большем количестве проявлений он дан, тем полнее портрет среды, типа. Отсюда характерная черта в создании этого образа-маски — накопление, набор подробностей, из которых складывается персонаж. При этом избираются темы и мотивы, характерные для натуральной школы.

Культ еды как оборотная сторона духовной нищеты — одна из основных черт, характеризующих главного героя; этот мотив был унаследован натуральной школой у гоголевских



старосветских помещиков. Желудок становится вместилищем души Пружинина, ибо к еде устремлены все его помыслы. Правда, у Некрасова нет метафорического обобщения всевластия желудка, у него все усреднено, обыденно, что соответствует общему характеру трансформации гоголевской традиции в натуральной школе. Как гурман описывает Пружинин прелести самых банальных блюд, но именно тех, которые ему доступны,— в этом и состоит низведение традиционного мотива на почву реальности (см. V, 393). Его собственный желудок становится для него критерием оценки другого человека, поэтому доктор Пуф, который «печется о его желудке», для него выше Наполеона (V, 425).

Частная, домашняя жизнь Пружинина, описанию которой уделено немало места, сводится к ссорам с женой. Досада Ивана Александровича тем больше, что он рассчитывает на особую признательность: «...ведь я за вами, Матрена Ивановна, меньше пуста приданого взял: сами знаете... А теперь за добродетель свою и терпи» (V, 404). Когда-то все было иначе, но оупляющая повседневность извратила естественные человеческие связи, и теперь Пружинин даже рад, что служба вынуждает его оставлять дом и тем избавляет его от необходимости ссориться с женой (V, 416). Ссоры — в условиях, когда супруги исчерпали все формы положительного общения,— способ их совместного существования. Вместе им не о чем говорить, нечем заняться, поэтому их контакт — одновременно и конфликт, поэтому каждое обращение друг к другу кончается у них ссорой (см. V, 393—394, 536).

Одной из внесемейных сфер, характеризующих Пружинина, является его отношение к искусству. Надо сказать, что это один из обычных приемов характеристики персонажа в натуральной школе<sup>8</sup>. Принадлежность самого Пружинина к писательству — не более чем литературный прием. Но его редкие упоминания о литературе, о театре и о развлечениях дополняют и конкретизируют его характеристику.

Пушкину он предпочитает Бенедиктова (V, 415), Гоголя отвергает за его сатиру: «...не люблю этого сочинителя: он уж слишком того... как бы сказать? — несправедливо многое, ей-богу, совершенно несправедливо!» (V, 533). В этих эвфемистических рассуждениях скрыто все то же недовольство чиновника, обиженного сатирой на свое сословие (эта же тема и в стихотворных фельетонах).

В театре Пружинин, прежде всего, человек толпы. Он чиновник, пришедший в театр (ср. с фельетоном «Выдержка из записок старого театрала» — V, 505). Его восторг — это

---

<sup>8</sup> См.: Жук А. А. Сатира натуральной школы. — Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1979, с. 130.

восторг толпы (V, 403), которая беснуется во вполне определенных случаях, поддающихся систематизации (что Некрасов и сделал). Сам же Пружинин уже не способен эмоционально войти в спектакль и с иронией относится к своей былой чувствительности (V, 410).

Искренний и живой интерес у него вызывают развлечения другого сорта: балаганы Сулье, Легата и Родольфа. Но и здесь его волнует не столько само представление, сколько возможность кровавой развязки: «Ну, пошатнись он как-нибудь неловко — вот вам и шталмейстер. Недолго проживешь, как под пятью лошадыми побываешь» (V, 427).

Один из характерных мотивов натуральной школы — это мотив амбиции как обостренного чувства ущемленности собственного человеческого достоинства, крайней обидчивости. Обращение к этому мотиву связано с гуманистическим пафосом русской литературы, со стремлением защитить «маленького человека». В образе Пружинина этот мотив истолкован иначе. Здесь он становится важнейшим принципом сатирической характеристики. Пружинин из тех, кто «смиряет амбицию». Его понимание амбиции также связано со стремлением отстоять свое достоинство, но достоинство у него не собственно человеческое, а должностное, определяемое местом в служебной иерархии. Героев Достоевского, что и отличает их от Пружинина, ущемляли именно должностные и сословные препоны. У них между должностью и человеческим достоинством конфликт, у Пружинина — единство. Пружинин постоянно помнит о достоинстве чина: «Что касается до чина, сделайте одолжение — не ударю лицом в грязь, прошу извинить!» (V, 530). Ему даже совестно кататься на санках с горы: «...подчиненные есть... два, три... какой же, возьмите, пример?» (V, 401). И он горд сыном («...четырнадцатый год бестии, а посмотрите, какая амбиция — у!..» — V, 530), который одернул учителя «из простых», обратившегося к нему на «ты».

Но стоит «достоинству» Пружинина оказаться в сопоставлении с «высшим достоинством» (по чину, разумеется, но ведь для него это и есть шкала отсчета), как вся амбиция тут же пропадает. Он приходит в ужас при мысли, что невольно мог задеть самолюбие начальника, и облегчение приходит лишь после того, как начальник выставил его на посмешище (V, 411), и тут амбиция Пружинина глуха. Потому, когда начальник угощает его устрицами, он ест, хотя только перед этим говорил: «Никогда не ел, только знаю, что непременно дрянь» (V, 413). В том, что «дрянь», он убедился: «...точно мыла кусок... тьфу! даже теперь еще гадко... Мерзость, ужасная мерзость!..» (V, 420). Но начальник хвалит эту «мерзость», и Пружинин вторит: «...лучше ничего не может и быть...» (V, 420).

При таком чиновничестве Пружинин с особым рвением относится к визитам (к этому мотиву Некрасов возвращается неоднократно и в других произведениях). Для него это — своего рода служение общественному порядку (V, 400). Это амбиция сервиллизма. Может, поэтому само достоинство или ущерб, нанесенный гордости, у него ассоциируются с деньгами: «Я терпеть не могу, когда кто-нибудь хохочет в лицо, особенно при чужих. Обидно: как будто двадцать пять рублей из кармана украли...» (V, 406). Он знает себе цену и потому помогает купцу, посулившему ему пятьдесят рублей за помощь в бесчестном деле, хотя сам называет его мошенником. Поверенного же, пытавшегося купить его за десятку, Пружинин публично разоблачил: «Я так вот и закипел... я благородный человек: совести моей за грош не продаю...» (V, 412).

Можно выделить еще ряд мотивов в характеристике Пружинина, но принципы рисовки типа в «персональном» фельетоне Некрасова ясны уже из вышеприведенных примеров. Во-первых, герой дан в массе подробностей, а не в разработанном сюжете, выявляющем сущность характера. Во-вторых, все эти подробности усреднены, заземлены. Пружинин — чиновник вообще. Ему не хватает многого, что позволило бы увидеть в нем личность, но то, что в нем выделено, может быть отнесено и к другим представителям этого же класса. В-третьих, в нынешнем своем состоянии герой показан статично, но оно результат эволюции, итог формирующего влияния среды на личность. Об исходном состоянии свидетельствуют отдельные воспоминания Пружинина о молодости и былых увлечениях, в итоге — социально детерминированный тип, завершивший свое развитие. Все опосредующие звенья его эволюции опущены как не имеющие отношения к выявлению сущности его становления. Развитие героя определяется вне его лежащими факторами, на них (действительность, среда) и переносится вина. Поэтому, как отмечал Ю. В. Манн применительно к «физиологине», «контраст новой и прежней жизни героя ничем не затушевывается»<sup>9</sup>. Таким образом, в «персональном» фельетоне мы имеем дело с характеристикой социального типа, являющего завершённый результат взаимодействия личности и общества.

В фельетонах второго типа («панорамных») в основном даны характеристика больших общественных групп, систематика общества, описание различных занятий и развлечений, литературных и театральных новостей и многого другого. Нам хотелось бы выявить наиболее характерные темы некрасовских фельетонов, сосредоточив внимание на проявлении в них принципа социальности.

<sup>9</sup> Манн Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы», с. 254.

В «Чертах из характеристики петербургского народонаселения» (1844) автор выделяет классы, составляющие петербургское общество. Этот фельетон писался с оглядкой на «Панораму Петербурга» Башуцкого<sup>10</sup>. Но если Башуцкий выделяет пять разрядов, которые представляют попытку вертикального (социального) деления общества, когда выделенные разряды выстраиваются друг над другом, то классификация Некрасова, пожалуй, пример горизонтального сечения, когда выделенные разряды располагаются рядом друг с другом: чиновники, офицеры, купцы и петербургские немцы (см. V, 475). И хотя, на первый взгляд, подобная внесоциальная классификация снижает критический пафос фельетона, такому выделению разрядов может быть следующее объяснение: Б. Бухштаб полагает, что этот фельетон связан с подготовкой «Физиологии Петербурга»<sup>11</sup> и потому ориентирован на ее содержание, которое вовсе не было всеобъемлющим. А. Г. Цейтлин указал на следующий признак этого альманаха: «Мало интересуюсь «светским» Петербургом, авторы некрасовского альманаха разносторонне рисуют «средние» этажи русской столицы и особенно ее нищие подвалы»<sup>12</sup>.

Таким образом, Некрасов просто не ставил себе задачи воспроизвести вертикальную структуру общества, его цель — обрисовать ряд типов на примерно одном «среднем» уровне. Кроме того, замысел, видимо, по ходу работы менялся, и Некрасов не выдерживает им же предложенной классификации: характеристика офицера так и не будет дана, зато появилось описание не упомянутой ранее группы — народа, низшего разряда народонаселения.

При описании конкретных разрядов можно отметить замечающуюся тенденцию к выявлению внутренней социальной дифференциации по вертикали, например, в характеристике «петербургского немца» (V, 478), чиновника (V, 478—479). Впрочем в оценке русского купечества сказались недостатки концепции социальности, которые в это время и позже преодолевались Некрасовым. Он много цитирует Башуцкого и особо указывает на то, что заимствует у него «некоторые из предлагаемых сведений» (V, 480), однако рассказ о купцах-капиталистах, «возникающих неожиданно-негаданно из людей беднейшего и, большею частью, низкого класса» (V, 481), в кавычки не заключает. Это тем более странно, потому что уже в «Современной оде» (1845) Некрасов с иронией говорит

<sup>10</sup> Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе, с. 137.

<sup>11</sup> Бухштаб Б. Некрасов-фельетонист. (Неизвестные фельетоны и юмористические миниатюры Некрасова 1844—1845 гг.).— В кн.: Литературное наследство, т. 53—54. М., 1949, с. 52—53.

<sup>12</sup> Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе, с. 123.

о честности путей, которыми герой приходит к богатству. «Секрет» (1855), воспроизводящий исходную ситуацию, аналогичную фельетонной, раскрывает хищничество героя в достижении своего состояния. Видимо, не случайно в фельетоне оговорка: «Как это делается, объяснять не будем» (V, 481).

Характеризуя «низший класс петербургского народонаселения», Некрасов выделяет лишь два качества: 1) подчеркивает трудолюбие, бесстрашие, неприхотливость; 2) при всех добродетелях — нищенское существование. Это противопоставление — одновременно и приговор общественному устройству, и ответ Башуцкому: может ли человек лишь в силу своих добродетелей достичь в этом обществе преуспевания.

Нужно еще учитывать, что этот фельетон строится на сложном сочетании цитат из Башуцкого, оценки этих цитат Некрасовым и его собственных редких высказываний. Малое свое участие он объясняет следующим образом: «Мы, к сожалению, весьма мало знаем нравы низшего петербургского народонаселения...» (V, 483—484). Однако, прибегая к пространному цитированию Башуцкого, Некрасов умеет выразить и свое несогласие, если в этом есть необходимость.

Башуцкий уверяет, что «нет народа, который был бы столько доволен своим состоянием» (V, 484) — это при нищенском-то существовании — и очень «вкусно» описывает веселие русского человека (V, 484). В пространном описании между прочим сказано: «Нет черных мыслей, нет вредных намерений, нет злобных склонностей; его хмель добр; он пьет себе на радость...» (V, 484). У Некрасова такой умилительной картины нет уже в то время. В «Жизни и похождениях Тихона Тростникова» пьянство — проблема социальная. И прямо противоположна позиция Некрасова в стихотворениях «Пьяница» (1845) — «черные мысли», «Вино» (1848) — тут и «вредные намерения» и «злобные склонности», при этом интерпретированы эти неидеальные (в противовес Башуцкому) качества социально. Вероятно поэтому чуть ранее цитированного отрывка и по другому поводу Некрасов делает следующее замечание: «Впрочем не мешает напомнить, что все это писано с лишком десять лет назад» (V, 483). Можно предположить, что эта поправка относится вообще к позиции Башуцкого, и тем самым умиротворяющий пафос приводимых отрывков ставится под сомнение, во всяком случае, для нового времени.

Таким образом, можно сказать, что в этом (одном из наиболее значительных) фельетоне намечена попытка социального подхода к обществу, автор дает не только типологическую характеристику общества, но и вскрывает его сущность, основанную на поляризации и антагонизме бедности и богатства.

Этому подходу порой не хватает последовательности, но тенденция прослеживается четко.

Установка на изучение и изображение общества сохраняется и в театральных фельетонах «Выдержка из записок старого театрала» (1845) и «Отчеты по поводу Нового года» (1845). Ибо в театральных нравах, пишет Некрасов, «много интересного, много характеристического, что могло бы помочь и при изучении вообще нравов тогдашнего общества» (V, 503).

Публика Александринского театра («Выдержка из записок старого театрала») — это все то же петербургское народонаселение, взятое в одной из сфер своего бытия. В целом этот фельетон — характеристика нравов петербургского общества, спроецированных на определенную плоскость, при этом становится очевидным, прежде всего, низкий культурный уровень, неподготовленность к восприятию театра. В то же время характеристика каждого разряда зрителей является частью большей характеристики типа, существующей как бы «за скобками», в совокупности всех фельетонов Некрасова. И хотя место пребывания накладывает отпечаток на характеристику разрядов публики, здесь также сохраняется тенденция к социальности. В этом отношении особо хочется отметить характеристику чиновника (V, 505), купеческого семейства (V, 506) и пестрой публики (Некрасов выделил ее в пятый разряд), словно сошедшей со страниц романа «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» (V, 507).

В «Отчетах по поводу Нового года» классификация публики Большого театра отличается тем, что тут сделана попытка выделить общий критерий деления, единый признак, по отношению к которому публика делится на разряды. «Тут каждое лицо является в рельефе; самолюбие, **общий двигатель мира**, высказывается более, чем где бы то ни было, да наконец, самые ярусы и ряды кресел уже некоторым образом рассортировывают публику, смешанную в частной жизни» (V, 518). Театр выступает здесь кристаллизатором невидимых связей. Размещение по рядам и ярусам — это социальное размещение; структура общества обрела здесь зримые формы. Требуется, однако, уточнения критерий деления: не «самолюбие» рассадило таким образом зрителей в театре, а социальное, сословное деление, самолюбие же — лишь переживание свершившегося акта, переживание собственного положения. Дальнейшее описание размещения публики по рядам кресел и ярусам — это зримо воплощенная картина социального деления, социальной дифференциации общества.

Кроме рассмотренных фельетонов, упоминания о социальном неравенстве лишь мелькнут в некоторых других, но не станут там предметом специального анализа. Видимо, самый

эмоциональный тон фельетона не всегда располагал к обнажению социальных контрастов<sup>13</sup>. Но если фельетон не всегда был организован социальным взглядом на общество, то, во всяком случае, включал в себя элементы социального содержания.

«Петербургские дачи и окрестности» (1844) дают калейдоскопически пестрое описание предмета, локализованного территориально (Петербург и его окрестности) и во времени (на протяжении дачного сезона). Этот фельетон весьма разнообразен тематически, но изображение среды в нем большей частью неконцептуально. Это эмпирия — и только. Омнибус, устрицы, камер-обскура, зрелища создают некий фон, но не концепцию действительности. Это особенно наглядно проявляется в тех эпизодах, которые созвучны некоторым сценам в более поздних произведениях Некрасова. Сцена избияния лошади (мотив, к которому Некрасов еще вернется не раз) — здесь всего лишь курьез, и далее она переходит в описание «картины умильной, достойной кисти Гогорта» (V, 459). В цикле «О погоде» (1858—1865) аналогичная сцена становится символом угнетения, эпизод вырастает в обобщение, отражающее мироощущение поэта. В фельетоне ничего этого нет, только подробности, воссоздающие среду в ее обыденности.

Тематика ряда фельетонов обращена к помещичьей жизни. «Нечто о дупелях, о докторе Пуфе и о псовой охоте» (1844) — это одновременно и физиология псовой охоты и социальный портрет помещика, страсть которого стала бедствием для окружающих.

Я живу в отъезде поле,  
Днем травлю, а ночь кучу,  
И во всей вселенной боле  
Ничего знать не хочу.  
Я люблю простор и барство  
И живу, как жили встарь...  
Я — обширнейшего царства  
Полноправный государь (V, 492).

Еще раньше, в «Хронике петербургского жителя», очень кратко дан очерк подобного типа. Также подчеркивалась всепоглощающая страсть к охоте, доходящая до ребяческого восторга, и здесь же характеристика барства — забава помещика не безобидна: «...бывало, как только Гаврила зазевается и собак своих со своры не успел спустить, промах по зайцу дает, он на него ужасно сердится; тотчас подскакивает

<sup>13</sup> О том, как сложно было вводить в фельетон острый в социальном и политическом отношении материал, см.: Хмельницкая Т. Ю. Коллективный фельетонный фарс Некрасова, Достоевского и Григоровича. — В кн.: Фельетоны сороковых годов. М.—Л.: Academia, 1930, с. 358.

к нему» (V, 426). Более ничего не сказано, но что следует дальше — и так понятно.

Наконец, в «Журнальных отметках» Некрасов дает подробное описание осенней охоты на зайца. Это уже «чистая» физиология. Тут даже то, что в «Псовой охоте» (1846) уйдет в примечания — объяснение охотничьих терминов — дано прямо в тексте и в подробностях. Из этих предварительных фельетонных разработок и выросло одно из замечательных реалистических произведений Некрасова «Псовая охота».

Второе направление характеристики помещиков связано с реминисценциями из «Старосветских помещиков». Обращение к гоголевским героям было характерно для натуральной школы. Непосредственно к образам Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича Некрасов обращается в фельетоне «Журнальные отметки». Но рядом с их идиллией даются картины вымороченного существования, предваряющие «Осеннюю скуку»: «...надо что-нибудь делать?.. Что же?.. И сколько б мы с вами ни думали, нам ничего не выдумать» (XII, 224). Итак, в изображении помещичьей жизни Некрасов, прежде всего, вскрыл ее крепостническую сущность и никчемность жизни провинциального захолустья.

Заканчивая, о «панорамном» фельетоне можно сказать, что преимущественное внимание в нем уделено изображению среды. Можно говорить о том, что в отдельных фельетонах социальный подход становится организующим принципом, но гораздо чаще среда изображена эмпирически, что сказывается на уровне концептуальности и ведет к ослаблению социальной тенденции. Однако именно в этом жанре действительность — пусть менее освоенно — шире вошла в литературу. Многие темы и мотивы, которые позже лягут в основу зрелого творчества Некрасова, впервые разрабатывались здесь.

В целом прозаический фельетон Некрасова в меру возможностей жанра был занят решением общей проблематики натуральной школы — взаимосвязи личности и общества. В подходе к этой диалектической проблеме сказалась некоторая метафизичность. Некрасов тяготеет к раздельному рассмотрению парной категории «личность — общество», что и позволило нам говорить о двух разновидностях прозаического фельетона у Некрасова — «персональном» и «панорамном». Такой раздельный подход был бы недостаточным и даже ущербным, будь он единственным. Но в творчестве Некрасова фельетон существует в многообразной системе жанров, каждый из которых подходит к единой проблематике со своей стороны, исследует ее под своим углом зрения. И фельетон решает ряд специфических задач, позволяющих системе жанров Некрасова в целом всесторонне подойти к проблеме взаимосвязи личности и общества.



## ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ЛИРИКИ Н. А. НЕКРАСОВА

Характеризуя процесс человеческого познания, В. И. Ленин писал: «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности»<sup>1</sup>.

Особенности «живого созерцания» и его трансформации в художественный образ, при наличии определенных закономерностей, глубоко индивидуальны у каждого художника слова. Поэтому в эстетическом анализе художественного произведения немаловажную роль играет исследование его предметного мира, хотя и надо при этом согласиться с мнением А. П. Чудакова, который считает, что «предметный мир художника не стал еще объектом самостоятельного анализа при описании разных художественных систем»<sup>2</sup>.

В лирике Некрасова богато представлен как эмоционально-интеллектуальный, так и предметный мир, наблюдения над которым дают материал для размышлений об уровне восприятия лирического героя, его идейно-эстетических установках и пр.

Предметный мир — лишь одна из составных реальной действительности. Под ним мы понимаем все то, что дано человеку в его ощущениях (зрительных, слуховых, осязательных, вкусовых и т. д.). Избирательность восприятия предметного мира художником слова велика, она зависит от уровня восприимчивости его рецепторов, его социального и эстетического опыта. Еще более велика избирательность при воссоздании в художественном образе данного опыта. М. Арнаудов в книге «Психология литературного творчества» пишет: «Поэт должен открыть те черты, через которые легче всего может быть воссоздан предмет; должен отметить те подробности, в которых больше всего говорит душа этих предметов и которые как молнии озаряют всю широкую и пеструю панораму»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 152—153.

<sup>2</sup> Чудаков А. П. Предметный мир Достоевского. — В кн.: Достоевский: Материалы и исследования, вып. 4. Л.: Наука, 1980, с. 96.

<sup>3</sup> Арнаудов М. Психология литературного творчества. — М.: Прогресс, 1970, с. 579.

При этом, естественно, исключительно большую роль играет воображение художника. Но воображение, как «способность по-новому комбинировать элементы жизненного опыта»<sup>4</sup>, по словам А. Г. Цейтлина, продуктивно лишь при наличии сильной, острой памяти, которая у писателей подчеркнута эмоциональна, образна.

Образы предметного мира в художественном произведении — это те ориентиры, по которым читательское воображение способно воссоздать мир авторских представлений. Задача автора — облегчить этот процесс всеми доступными ему средствами искусства слова.

Перед нами стихи Некрасова:

Смешно! нас веселит ручей, вдали журчащий,  
И этот темный дуб, таинственно шумящий;  
Нас тешит песнею задумчивой своей,  
Как праздных юношей, вечерний соловей;  
Далекий свод небес, усеянный звездами,  
Нам кажется, простерт с любовью над нами<sup>5</sup>.

Они дают возможность только приблизительно, поверхностно увидеть то, что видел поэт в своем воображении. Поставив целью восстановить картину, мы неизменно наполняем ее своим содержанием (что и происходит при иллюстрировании). Упоминание о ручье — «вдали журчащий», о «темном дубе», о своде небес, «усеянном звездами» и пр. дает нам импульс для поиска идентичных образов нашего опыта.

Слово, называющее предмет, уже несет в себе элемент абстракции, обобщения. Ручей? Дуб? Соловей? Каковы они? Ручей — журчит вдали... Для автора он невидим. Для читателя — видим. «И этот темный дуб» — энергичная интонация (слова односложные и двусложные) влечет за собой ассоциацию с чем-то твердым, устойчивым; но растянутое «таинственно шумящий» вызывает ощущение большого объема. Фонетическое значение звуковой формы слова «дуб» может быть интерпретировано следующим образом: большой, грубый, мужественный, сильный, громкий, могучий<sup>6</sup>. Оно, следовательно, также способствует воссозданию определенного ощущения. Аллитерации и ассонансы в стихотворении очень эффективны в воссоздании слуховых образов: «ручей, вдали журчащий» (сочетание звонких и глухих согласных создает представление о бегущем по галечному руслу ручейке); «таинственно шумя-

<sup>4</sup> Цейтлин А. Г. Труд писателя. — М.: Советский писатель, 1962, с. 123.

<sup>5</sup> Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15-ти т. Т. 1. — Л.: Наука, 1981, с. 102. Далее везде Некрасов цитируется по этому изданию с указанием непосредственно после цитаты тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими).

<sup>6</sup> См.: Журавлев А. П. Фонетическое значение. — Л., 1974, с. 154.

ший» (глухие согласные в сочетании с носовыми действительно создают иллюзию шума листьев).

Если для поэта эти ощущения навеяны созерцанием ночного неба, темного дуба и пр., то читатель воссоздает их через слово (в его лексическом и фонетическом значении), систему аллитераций и ассонансов, ритм и т. п. Все эти средства поэтического языка активно воздействуют на сознание читателя, облегчают посредством многообразных ассоциативных ходов восприятие им художественного образа.

Насколько сознательно в воспроизведении предметного мира поэт использует как лексическое значение, так и форму слова, говорит опыт Г. Р. Державина, нашедший выражение в его «Рассуждении о лирической поэзии»: «Знаток (...) тотчас приметит, согласна ли поэзия с музыкою в своих понятиях, в своих чувствах, в своих картинах и, наконец, в подражании природе. Например: свистит ли выговор стиха и тон музыки при изображении свистящего или шипящего змия подобно ему; грохочет ли гром, журчит ли источник, бушует ли лес, смеется ли роща — при описании раздающегося гула первого, тихобормочущего течения второго, мрачноунылого завывания третьего и веселых отголосков четвертой; словом: одета ли каждая мысль, каждое чувство, каждое слово им приличным тоном; поражается ли ими сердце; узнается ли в них действие или образ естества»<sup>7</sup>.

Предметный мир ранней лирики Некрасова («Мечты и звуки») почти исключительно иллюстративен, что объясняется крайне ограниченным социальным и эстетическим опытом автора. Оппозиция «высокий — низкий» властно вторгается в восприятие мира реалий: для рыцаря — четки, волна, девы, лира, ночь, воин, гроб, меч и т. п.; для ведьмы — хата, ложки, стол, ухват, помело, труба и т. д. Но, что важно, как то, так и другое — за пределами опыта автора.

Овладение реалистической системой шло у Некрасова (как и у большинства романтиков) через «романтическую иронию»<sup>8</sup>, проявляющуюся чаще всего в пародии, перепевах. Некрасов в 40-е годы намеренно «снижает» образы романтической лирики, наполняя их бытовым, тривиальным материалом. Достаточно вспомнить такие его перепевы известных лермонтовских стихотворений, как: «И скучно, и грустно, и некого в карты надуть...», «В один трактир они оба ходили прилежно» и пр. Предметный мир в пародии, как правило, демократичен, вещи названы своими именами, лексика подчеркнута нейтральна или

<sup>7</sup> Цит. по кн.: Русские писатели о литературном труде: В 4-х т. Т. 1.— Л.: Советский писатель, 1954, с. 140.

<sup>8</sup> См.: Гинзбург Л. Я. К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе.— В кн.: Пушкин: Временник пушкинской комиссии, т. 2. М.— Л.: Изд-во АН СССР, 1936, с. 396.

снижена. Идет процесс скорее депозитизации материального мира, личного опыта. Но это было естественным и закономерным процессом в освоении нового содержания, формы, принципов изображения действительности.

Однако, отмечал Н. Ашукин в книге «Как работал Некрасов», «снижая каноны „высокой“ поэзии, отходя от ритмико-синтаксических форм Пушкина и Лермонтова, Некрасов все же не преодолел их. Очень много стихов создано им под воздействием „высокой“ поэзии»<sup>9</sup>.

Между Некрасовым — «пушкинистом» и Некрасовым — «фламандцем»<sup>10</sup> в 1840-е годы существует определенная дистанция. Если его стихотворение «Родина» (1846) создано всецело в традициях «высокой поэзии», то этого уже нельзя сказать о стихотворении «Еду ли ночью по улице темной» (1847).

Каким предстает предметный мир в стихотворении «Родина»?

«И вот они опять, знакомые места» (здесь и далее см.: I, 45—46. Подчеркнуто мною.—И. Т.),— объект восприятия назван, однако картина подменяется психологической характеристикой («жизнь отцов» — «бесплодна и пуста» и т. д.).

«Вот темный, темный сад... Чей лик в аллее дальней Мелькает меж ветвей, болезненно-печальный?» — это уже увиденное. Но Некрасов не конкретизирует зрительные образы (их вполне достаточно для восприятия дворянского родового гнезда), сосредоточивая снова внимание на душевных переживаниях: «Я знаю, отчего ты плачешь, мать моя!».

В оппозиции увиденному в дальнейшем выступает услышанное (именно услышанное, что следует из контекста). Зримое — явно, но ложно (безжизненно), слышимое — тайна, но истинно. Звук, как свидетельство присутствия жизни, подавлен: «Ты жребий свой несла в молчании рабы», «Предсмертный шепот твой», «страдалница безгласная» и т. д.

...Матери своей печальную судьбу  
На свете повторив, лежала ты в гробу  
С такой холодной и строгою улыбкой,  
Что дрогнул сам палач, заплакавший ошибкой,—

вся картина исключительно зрима, даже плач «палача» (на зрительное восприятие ориентирует слово «дрогнул»).

Особенно эффектна оппозиция зрительных образов и слуховых ощущений в последней, заключительной строфе. Все зрительные образы предельно обеззвучены («срублен темный бор» — он неслышим; «праздно дремлет стадо» — оно неслы-

<sup>9</sup> Ашукин Н. Как работал Некрасов.— М.: Мир, 1933, с. 31.

<sup>10</sup> См.: Шимкевич К. Пушкин и Некрасов.— В кн.: Пушкин в мировой литературе. Л., 1926, с. 313—344.

шимо; ручей — высохший...). Ретроспективный образ «звона чаш», противопоставленный «глухому и вечному гулу подавленных страданий», возвращает нас к первой строфе, замыкая этим композицию стихотворения. Мстительное чувство лирического героя удовлетворено созерцанием картины всеобщего упадка и разрушения, сознанием того, что будущее лишено определенной перспективы.

Спектр восприятия предметного мира во «фламандской» поэзии Некрасова значительно богаче, мелочи, подробности интереснее, насыщеннее.

Смена ощущений в стихотворении «Еду ли ночью по улице темной...» заявлена уже образом «Еду...» (см. I, 62—63): лирический герой **видит** («по улице темной», «пасмурный день» и пр.); **слышит** («бури заслушаюсь»); в его поле зрения **органические ощущения** («больной», «сердце сожмется», «больной и голодный»), **температурные** («В комнате нашей, пустой и холодной, Пар от дыханья волнами ходил», «Холодные руки ты согревала дыханьем ему»). Такой спектр ощущений, представленный в стихотворении, способствует полноте восприятия истинно фламандской картины, повышает эффективность ее воздействия на сознание читателя.

«Фламандские» мотивы в стихах Некрасова 1840-х годов нередки:

Завязавши под мышки передник,  
Перетянешь уродливо грудь,  
Будет бить тебя муж-привередник  
И свекровь в три погибели гнуть (I, 43—44).

Зрительные и слуховые ощущения в восприятии данной картины косвенно, ассоциативно дополняются обонятельными, осязательными, органическими и т. п. ощущениями. То же можно сказать и о стихах:

Спеша на званый пир по улице прегрязной,  
Вчера был поражен я сценой безобразной:  
Торгаш, у коего украден был калач,  
Вздрыгнув и побледнев, вдруг поднял вой и плач  
И, бросаюсь от лотка, кричал: «Держите вора!» (I, 76).

Однако, что важно, «фламандские» мотивы в поэзии Некрасова не становятся самоцелью, предметом поэтизации. Депоэтизируя, придавая картине «натуральный» характер, Некрасов усиливал этим впечатление социального неблагополучия. Так, стихотворение «Тройка» заканчивается недвусмысленно:

Не нагнать тебе бешеной тройки:  
Кони крепки, и сыты, и бойки,—  
И ямщик под хмельком, и к другой  
Мчится вихрем корнет молодой (I, 44).

Предметный мир в творчестве Некрасова (как и вообще в литературном художественном образе) является убедительным средством не только психологической, но и социальной характеристики. Беспредметный (или иллюстративный) мир лирического героя в «Мечтах и звуках» ориентирован на господствующую дворянскую идеологию. Сознание разночинной интеллигенции 1840-х годов оставалось в значительной мере двойственным, что приводило к жесткой оппозиции мира духовного, «высокого», еще во многом связанного с традицией предшествующей эпохи, и мира «фламандского». Эта оппозиция обычно являлась причиной крайнего нервного напряжения, о чем свидетельствует стихотворение «Застенчивость». С одной стороны, у лирического героя «красавица модная», светские «львы», «маска наружного холода» и пр., а с другой —

На ногах словно гири железные,  
Как свинцом налита голова,  
Странно руки торчат бесполезные,  
На губах замирают слова (I, 113).

Сознание разночинца этой поры упорно фиксирует определенную иерархию в восприятии предметного мира. При сочетании «высокого» и «низкого» Некрасов редко пока что допускает их смешение, характеризуя лирического героя, представляющего собой тип дворянина по происхождению и разночинца по социальному опыту.

Сознание социальных низов в 1840-е годы видится Некрасову почти исключительно предметным. Депозитизация этого мира придает его стихотворениям («В дороге» — 1845; «Вино» — 1848; «На улице» — 1850 и пр.) сатирический оттенок в духе натуральной школы. Предметный мир ямщика («В дороге») обусловлен его социальным положением, он «по-фламандски» многообразен и груб. В его восприятии присутствует богатый спектр ощущений (зрение: «Одевалась не то что у нас...», «Вид вальяжный имела такой...» — здесь и далее см. I, 11—13; слух: «А украдкой ревет, как шальная»; осязание: «То натерли ей ноги коты, То, слышь, ей в сарафане неловко»; органические ощущения: «Ела вдоволь и меду, и каши»), однако их качественные характеристики предельно примитивны. Сохраняя дистанцию между лирическим героем и рассказчиком стихотворения, депозитизируя мир рассказчика, поэт дает понять читателю, что не принимает и не желает принимать этот мир, возбуждает в нем мысль о необходимости его переустройства.

Сближение в 1860-е годы сознания лирического героя с сознанием народным постепенно вело в лирике Некрасова к поэтизации естественного предметного мира. Этот процесс осуществлялся разным путем.

Во-первых, через «непрерывно углубляющееся проникновение поэта в систему фольклорных представлений»<sup>11</sup>. Природа этого качественно нового явления в русской литературе XIX в. исследована В. А. Зарецким на примере стихотворения «Похороны». «Солнышко знойное», «ярый воск», «высокая рожь», «птичка божья» и т. д. являются собой уже мир «высоких» представлений крестьянина о бытие, где «человеческие силы — это продолжение природных сил, а человеческий труд — часть вечного созидания жизни в природе»<sup>12</sup>.

Во-вторых, через осознание величия народного труда, единственного источника цивилизации и культуры. В качестве примера можно было бы обратиться к стихотворению «В полном разгаре страда деревенская...», о котором К. И. Чуковский писал: «Он (Некрасов.— И. Т.) не просто показывал нам эти страдания издали, но всякий раз как бы перевоплощался в изображаемого им человека, тем самым заставляя и нас сопереживать его боль. Он делал крестьян-работников своими лирическими героями»<sup>13</sup>. Принимая во внимание высокую оценку мастерства перевоплощения Некрасова, следует отметить, что К. И. Чуковский едва ли был прав в последнем. Точность в передаче и оценке предметного мира, данного в ощущениях крестьянки (зрение, осязание, слух, вкус), вовсе не делает ее лирической героиней. Дистанция между повествователем и героиней постоянна, и она, ко всему прочему, создает дополнительное напряжение. Если предметный мир в начале стихотворения един как для повествователя, так и для героини-крестьянки:

Зной нестерпимый: равнина безлесная,  
Нивы, покосы да ширь поднебесная —  
Солнце нещадно палит (II, 141),

то дальше сфера восприятия разделяется. Повествователь прежде всего видит, слышит, осязает; героиня, наоборот, сначала осязает, а потом уже слышит, видит. Если для повествователя на первом плане — «Столб насекомых над ней колыхается» (занятая трудом жница этого видеть не может), то для крестьянки важнее то, что эти насекомые «жалят, щекочут, жужжат». Единственное, на что способен повествователь, — сострадание: «Вкусны ли, милая, слезы соленые С кислым кваском пополам?..». Смысловую значимость концовки усиливает неожиданность образа: вкусовые ощущения предметного мира вообще редки в лирике Некрасова. Если на

<sup>11</sup> Зарецкий В. А. Стихотворение Некрасова «Похороны» (К проблеме фольклоризма Некрасова). — В кн.: Н. А. Некрасов и русская литература. Ярославль, 1976, с. 26.

<sup>12</sup> Там же, с. 18.

<sup>13</sup> Чуковский К. И. Мастерство Некрасова. — М., 1962, с. 388.

читателя «жбан этот, заткнутый грязной тряпицею», способен произвести отрицательное впечатление, то для крестьянки он — избавление от страдания, минута отдыха. Для нее «жбан этот» (не кувшин или что-либо подобное!) предмет высшей поэзии. Как здесь не вспомнить диссертацию Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», в которой гениально вскрыты социальные корни всех эстетических представлений: «Хорошая жизнь», «жизнь, как она должна быть» у простого народа состоит в том, чтобы сытно есть, жить в хорошей избе, спать вдоволь; но вместе с этим у поселянина в понятии «жизнь» всегда заключается понятие о работе: жить без работы нельзя; да и скучно было бы. Следствием жизни в довольстве при большой работе, не доходящей, однако, до изнурения сил, у молодого поселянина или сельской девушки будет чрезвычайно свежий цвет лица и румянец во всю щеку — первое условие красоты по простонародным понятиям»<sup>14</sup>.

Сочувствие, сострадание, любовь в лирике Некрасова делают предметы, дорогие и близкие крестьянке, истинно прекрасными и для повествователя.

И, наконец, поэтизация предметного мира способствовала демократизации сознания самого лирического героя. Если экспрессия в восприятии материального мира лирическим героем в стихотворении «Еду ли ночью по улице темной...» обусловлена социальным положением и характером героини, то в стихотворении «Рыцарь на час» все это — выражение опыта и характера самого лирического героя, остро воспринимающего все разнообразие и многокрасочность мира посредством **зрения** («Если пасмурен день, если ночь не светла...» — здесь и далее см.: II, 134—139), **слуха** («Если ветер осенний бушует...»), **температурных ощущений** («Слава богу! морозная ночь...»), **обоняния** («Деготьком потянуло с дороги, Обоняние тонко в мороз...»).

Реалистическая лирика Некрасова 1860—1870-х годов обретает новые качества: предметный мир все в большей степени становится метонимичным, его подтекстовое значение расширяется, что обнаруживало новый уровень типизации:

И выгибаются дугою,  
Целуясь с матерью-землею,  
Колосья **бесконечных нив...** (II, 46. Здесь и далее  
подчеркнуто мною.— И. Т.).

Пожелаем тому доброй ночи,  
Кто все терпит во имя Христа,

<sup>14</sup> Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности.— В кн.: Чернышевский Н. Г. Избранные статьи. М.: Советская Россия, 1978, с. 31—32.



Чьи не плачут суровые очи,  
Чьи не ропщут немые уста... (II, 50)

Но желал бы я знать, умирая,  
Что стоишь ты на верном пути,  
Что твой пахарь, поля засевая,  
Видит ведренный день впереди... (II, 126)

Плохо верится в силу добра,  
Внемля в мире царящие звуки  
Барабанов, цепей, топора (II, 152).

Если метонимия в творчестве поэта, как средство реалистической типизации, связана прежде всего с нормативными художественными методами, то метафоризация, напротив, скорее восходит к поэтике романтизма. В первых стихотворных опытах, включенных в сборник «Мечты и звуки», мы встречаемся с такими предметными метафорами, как «жребий», «времени жезл» («Колизей»), «утроба гор», «раб земных оков», «факел веры», «слез пучина» («Истинная мудрость») и т. д. Подобные метафоры на определенном этапе были новаторскими, однако в 1840-е годы в русской литературе они стали постепенно застывать, омертвляться, превращаясь в штампы.

В дальнейшем творчестве Некрасова предметные метафоры становятся более редкими, все чаще выступая как средство создания определенного стилистического эффекта. В стихотворении «Родина» (1846) — «рой рабов», «ты жребий свой несла», «дрогнул сам палач»; «Песня Еремушке» (1859) — «В нас под кровлею отеческой, Не запало ни одно Жизни чистой, человеческой Плодотворное зерно» (II, 66); «Поэту» (1874) — «Вооружись небесными громами! Наш падший дух взнеси на высоту, Чтоб человек не мертвыми очами Мог созерцать добро и красоту...» (III, 166).

Как метонимия, так и метафора, ориентированные на предметный мир, являются естественными в общественно-политической и медитативной лирике, где изобразительный момент значительно ослаблен. В лирике «изобразительной» Некрасов обычно предельно конкретен:

Не знаю, как созданы люди другие,—  
Мне любви и дороги блага земные.

Я милую землю, я солнце люблю,  
Желаю, надеюсь, страстями киплю.

И жаден мой слух, и мой глаз любопытен,  
И весь я в желаньях моих ненасытен (II, 16).

«Любопытство ко всяким проявлениям жизни, ненасытный интерес к ее очертаниям, краскам и звукам, стремление во что бы то ни стало воплотить их в искусстве — Некрасов не был

бы поэтом-реалистом, если бы в его поэзии не сказалась эта любовь художника к миру окружающих вещей и явлений»<sup>15</sup>, — писал К. И. Чуковский в книге «Мастерство Некрасова».

Некрасов в отражении многообразия мира не только точен, что блестяще продемонстрировал Чуковский, он еще и жаден. Его муза не ограничивается констатацией только зрительных впечатлений. Во многих стихотворениях поэта предметный мир предстает почти исключительно в звуках. Пейзаж зачастую не столько зрим, сколько слышим. Так, наиболее активные атрибуты пейзажа в стихотворении «За городом» вне поля зрения: ручей — «вдали журчащий», соловей — «тешит песнею», дуб привлекает внимание прежде всего шумом — «таинственно шумящий» (I, 102).

То же можно отметить и в стихотворении «Перед дождем» (1846). Интенсивность зрительного и слухового восприятия здесь совершенно одинакова. Вот что фиксирует зрение: «стая туч», «ель надломленная», «лес темный», «ручей рябой и пестрый», «за листком летит листок», «полумрак», «стая галок и ворон», «проезжая таратайка». Слух не менее активен: «заунывный ветер», «ель стонет», «глухо шепчет лес», «с криком в воздухе кружится стая галок и ворон», «И „пошел!“ — привстав с нагайкой, Ямщику жандарм кричит...» (I, 37).

Следует отметить и образ, активно вызывающий в восприятии **осязание**: «И струей сухой и острой Набегает холодок».

В стихотворении «Надрывается сердце от муки...» (1863) «гармония жизни» проявляется буквально в торжественной симфонии звуков. Зримость мира ограничена («весна золотая», «зеленые травы», «белокурый ребенок»); максимальная нагрузка на слух: голос природы то сливается в «сплошной, чудно-смешанный шум», то сознание лирического героя выделяет «шепот трав», «говор волны», «крик птиц», то слух улавливает ликующие единичные голоса — ржание жеребенка, писк галчат и т. д.:

Грохот тройки, скрипенье подводы,  
Крик лягушек, жужжание ос,  
Треск кобылок, — в просторе свободы  
Все в гармонию жизни слилось... (II, 152)

Такого богатства звуковой палитры мы не найдем ни у кого из русских поэтов XIX века.

Некрасов не смешивает «гармонию жизни» с «царящими звуками Барабанов, цепей, топора». Оппозиции: «царящие звуки» — «гармония жизни», «шум» — «тишина» — у Некрасова постоянны.

<sup>15</sup> Чуковский К. И. Указ. соч., с. 201.

Ликует враг, молчит в недоуменье  
Вчерашний друг... (II, 246)  
В столицах шум, гремят витии,  
Кипит словесная война,  
А там, во глубине России —  
Там вековая тишина (II, 46).

Образ тишины — один из сквозных и самых значительных в лирике Некрасова. Он входит в сознание читателя с образом матери в стихотворении «Родина» («Ты жребий свой несла в молчании рабы», «страдалница безгласная» — I, 45—46), становится емкой характеристикой Музы в стихотворении «Вчерашний день, часу в шестом...» (1848): «Ни звука из ее груди...» — I, 69; и, наконец, символически предстает в образе Родины, Отечества (см. лирическую поэму «Тишина» — 1857, стихотворения «В столицах шум, гремят витии» — 1858, «Рыцарь на час» — 1862 и др.).

Образ тишины у Некрасова амбивалентен. В нем — и подавленная воля раба, и сосредоточенная на самой себе сила, и нереализованные возможности. Все, что связано у поэта с этим образом, — внутренне активно. Быть может поэтому так и угнетала поэта революционной демократии тишина, что слух его был «жаден». Как распрямлялась душа, когда сознание улавливало голоса, звуки раскрепощенной природы и человека. «Зеленый шум» (1862—1863) в этом смысле истинный праздник звука, движения, красок:

Как молоком облитые,  
Стоят сады вишневые,  
Тихохонько шумят;  
Пригреты теплым солнышком,  
Шумят повеселелые  
Сосновые леса;  
А рядом новой зеленью  
Лепечут песню новую  
И липа бледнолистая,  
И белая березонька  
С зеленою косой! (II, 143)

Гармония звуков, вовлекая человека в мир естественных отношений, преобразует его; страшное, черное («В мои глаза суровые Глядит, — молчит жена. Молчу... а дума лютая Покоя не дает» — II, 142) не реализуется.

Тишина рабства, тишина ночи томительна. Поэтому так активен лирический герой Некрасова:

И песнь моя громка!.. Ей вторят доли, нивы,  
И эхо дальних гор ей шлет свои отзвuky,—

и так глубоко искренне его отчаянье, когда «Кому посвящены мечтания поэта, — Увы! не внемлет он — и не дает ответа...» (III, 152). Но в том и мужество поэта, что в этой подавляющей разум тишине он находил силы сказать: «Пускай наносит

вред врагу не каждый воин, Но каждый в бой иди!» (III, 151). Или:

Душно! без счастья и воли  
Ночь бесконечно длинна.  
Буря бы грянула, что ли?  
Чаша с краями полна!

Грянь над пучиною моря,  
В поле, в лесу засвищи,  
Чашу вселенского горя  
Всю расплеши!.. (III, 64)

Эти стихи позволяют сказать, что если Некрасов и поэтизировал тишину, то только такую, которая, созрев, изливалась себя бурей.

Ориентация на слух в воспроизведении предметного мира сказывается и в повышенной роли междометий. Некрасовские междометия разнообразны и, самое главное, часты, что составляет своеобразие его стиля: «— Э! полно рассуждать!» («За городом» — I, 102); «И чувству скажете: увы!» («О письме женщины, нам милой» — I, 112); «А няня вдруг: ау! ау!» («Так это шутка? Милая моя...» — I, 72); «О, погоди! близка моя могила» («Тяжелый крест достался ей на долю...» — I, 165); «Ах, странно так я создан небесами» («На родине» — I, 172); «Чу! стучит проезжающий воз» («Рыцарь на час» — II, 134); «Чу! из крепости грянули пушки!» («Утро» — III, 118); «Увы! не внемлет он...» («Элегия» — III, 152) и т. д.

Диалог, монолог в интимной, общественно-публицистической лирике Некрасова занимают исключительное положение, что ориентирует читателя на слуховое восприятие, через которое уже реконструируется мир предметный.

Например, «я плакал», «я спрашивал», «я говорил» в стихотворении «Так это шутка?..» (1850) дают нам представление прежде всего об интенсивности речи лирического героя. Он невидим, невидим и объект восприятия речи. Но они слышны: «Так это шутка?», «Ни лаской дружеской, ни откровенным словом Ты сердца не порадовала в нем», «Без оправданья суд произнесла» и т. д. (Здесь и далее см.: I, 71—72). Присутствует в данном произведении и голос социального окружения: «Не ложью ли пустою, Рассеянной досужей клеветою, Возмущена душа твоя была?».

Зачастую в интимной лирике голоса представлены ретроспективно, но это не мешает читателю восстановить психологическую ситуацию во всем ее предметном окружении.

При всей своей любви к слову обращения Некрасов знал силу и предметных картин, которые, будучи включенными в интимный или публицистический монолог, обретали подчас аллегорический смысл. В конце стихотворения «Так это шутка?..» появлялись и «лес», и «няня с ребенком», и «куст высокий»;

картина эта полна движения и звуков, однако все это дано лишь для того, чтобы конкретизировать, подчеркнуть глубину психологического переживания, изображенного выше. В стихотворении «Я не люблю иронии твоей» (1850) аллегорическим смыслом наполняется образ «бурливой реки», «холодных бушующих волн» (I, 75).

Мир публицистической лирики Некрасова почти исключительно звуковой, что, безусловно, оправдано содержанием. Поэт влечет нас не столько своим обликом, сколько словом, звуком речи. Поэтому центральное место в стихотворении «Блажен незлобивый поэт» (1852) занимают такие образы, как: «ропот волн», «ухо», «лира», «уста», «хула», «звуки одобренья», «ропот хвалы», «крики озлобленья», «слово отрицанья», «звук его речей» (I, 97—98).

Нельзя сказать, что мир медитативной лирики (публицистической, интимной, философской и т. п.) беспредметен, но то, что он незрим,— это так. В стихотворении «Зачем насмешливо ревнуешь» (1855) Некрасов, возвышая Музу, устраняет ее живые связи с миром, данным нам в ощущениях. Там же, где этот мир вторгается (последняя строфа), он трансформируется в духе романтической традиции. Предметные реалии («слеза», «ланиты», «глаза», «венец», «чело»—I, 157—158) не ставят своей задачей воспроизвести образ в его конкретности.

Что и как мы видим в лирике Некрасова? Какова предметность, например, некрасовского пейзажа?

Большинство картин в пейзажной лирике Некрасова обзорного характера: «нива», «темный бор» («Родина»—1846); «лес», «полоска одна» («Несжатая полоса»—1854); «равнина безлесная, Нивы, покосы да ширь поднебесная» («В полном разгаре страда деревенская...»—1862—1863); «родная картина» («Дома—лучше!»—1868); «эти пастбища, нивы, луга» («Утро»—1872—1873) и т. п. При этом флора в пейзаже не отличается богатством. Редкими исключениями являются стихотворения «За городом», в котором назван «темный дуб» (I, 102), «Внимая ужасам войны...» («плакучая ива»—II, 14), «Зеленый шум» («кусты ольховые», «сады вишневые», «сосновые леса», «липа бледнолистая», «белая березонька», «тростинка малая», «высокий клен»—II, 142—143. Большинство образов связано с фольклорной поэтикой), «Три элегии» («розы»—III, 129) и некоторые другие. Зато необычайно богата фауна: грачи, галки, воробьи, жеребенок, бык и т. д. Часто животные, птицы представлены зрительно: «Бык с землей вырывает траву...» (II, 152), «Эти мокрые, сонные галки...» (III, 117) и пр.

Бедна, вернее, однообразна цветовая палитра лирики Некрасова. Исключением является стихотворение «Рыцарь на

час», отчасти «Зеленый шум». В большинстве случаев мы отмечаем отсутствие хроматических цветов. «Вот **темный, темный сад**», «Вот **серый**, старый дом», «**темный бор**» («Родина» — I, 45—46); «Вьется алая лента игриво В волосах твоих, **черных как ночь**» («Тройка» — I, 43—44); «по улице **темной**» («Еду ли ночью...» — I, 62); «холодный **сумрак гроба**», «**мертвый мрак**» («Поражена потерей невозвратной...» — I, 68); «Мой темный путь недаром **омрача**, **Не просветлеет** небо надо мною» («Замолкни, Муза мести и печали!...» — I, 182); «**мутное небо**» («Утро» — III, 117); «**Темные** зимние дни, **Ясные** зимние ночи» («Зине» — III, 179) и т. д.

Л. А. Качаева в статье «Лексика цвета в поэзии Н. А. Некрасова», проведя статистический подсчет «цветовых прилагательных», также обнаруживает преимущественное использование поэтом контрастных цветообозначений: белый, черный, темный, красный, бледный и т. д. в убывающей прогрессии<sup>16</sup>. Заслуживает внимания и следующее наблюдение Л. А. Качаевой: «Очень велика у Н. А. Некрасова роль „цветовой лексики“ в конкретном бытописании, в создании портрета, в пейзажной лирике»<sup>17</sup>, — то есть, подчеркиваем, преимущественно в эпических жанрах. На это указывал и Б. О. Корман: «Солнце — редкий гость в лирике Некрасова. В поэмах же много солнца и света. <...> Для эпического <...> мира Некрасова в целом обилие солнца и света и яркость освещения необходимы как выражение особого отношения к действительности»<sup>18</sup>.

«Выражением особого отношения к действительности» была и однотонность цветовых определений в лирике поэта. Она способствовала созданию определенного эмоционального тона, обостряла драматизм восприятия жизни, помогала постижению идейной задачи:

Пускай нам говорит изменчивая мода,  
Что тема старая — «страдания народа»  
И что поэзия забыть ее должна,  
Не верьте, юноши! Не стареет она.  
О, если бы ее могли состарить годы!  
Прощел бы божий мир!.. (III, 151)

Отличительной особенностью лирики Некрасова является многоракурсное восприятие предметного мира, что сохраняет свое значение на протяжении всего его творчества.

Так, например, в поле восприятия лирического героя в стихотворении «Еду ли ночью по улице темной...» (1847) «ночь»,

<sup>16</sup> См.: Качаева Л. А. Лексика цвета в поэзии Н. А. Некрасова. — В кн.: Материалы научной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Н. А. Некрасова. Ярославль, 1973, с. 34—35.

<sup>17</sup> Там же, с. 35.

<sup>18</sup> Корман Б. О. Лирика Некрасова. — Ижевск, 1978, с. 280.

«улица темная», «буря», «пасмурный день», «друг беззащитный», «комната», «пар от дыхания», «заунывные звуки» и т. д. В поле восприятия чужого сознания — «отец угрюмый», «муж недобрый», сам лирический герой («больной и голодный») и т. п. Эти два поля восприятия не столько пересекаются, оставаясь автономными, сколько накладываются друг на друга, характеризуя прежде всего уровень сознания лирического героя, подчеркивая в нем душевную открытость, способность сострадания и понимания.

Вследствие того, что пейзаж у Некрасова обычно населен<sup>19</sup>, его восприятие также многокурсно. Так, в «Несжатой полосе» (1854) присутствуют лирический герой, голос колосьев, пахарь, ветер. Лирический герой видит «грачей», «лес», «поля», «полоску»; слышит «шепот колосьев». Колосья слышат «осеннюю вьюгу», ощущают набег зайцев, удары бури. Ветер видит и слышит пахаря, голос его обращен к колосьям. Пахарю «моченьки нет», но его взгляд, его слух присутствуют в стихотворении во взгляде и слухе ветра, лирического героя (см. I, 135—136).

В подобных случаях слияние мира лирического героя с миром природным (предметным), а через него и с миром труженика-крестьянина обогащает лирику эпическим содержанием. В соответствии с этим принципом построено и стихотворение «В полном разгаре страда деревенская...» (1862—1863) и др. Таким образом, поэтизация предметного мира в зрелом творчестве Некрасова способствовала все более полному, всестороннему изображению духовного в человеке труда, являлась средством сближения труженика-интеллигента (разночинца) с реальным миром.

---

<sup>19</sup> См.: Маллер Л. М. Образы природы в реалистической системе Н. А. Некрасова.— В кн.: Проблемы метода и стиля в русской литературе XVIII—XIX вв. М., 1979, с. 96.

## ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЙ Н. А. НЕКРАСОВА

(к вопросу о жанровой специфике)

Одной из актуальных задач современного литературоведения является рассмотрение заглавия в контексте произведения как целого.

Художественный мир каждого крупного автора самобытен и индивидуален, творчество — разнопланово и многомерно. Основания для выбора того или иного названия могут быть различны, но в основном они, соотносясь с текстом, призваны выявить идею, подчеркнуть тему, сконцентрировать внимание на центральных образах произведения.

Вопрос о поэтике заглавий привлек внимание С. Кржижановского<sup>1</sup> еще в 1931 году; ныне, в связи с проблемой литературного контекста, он приобрел особую значимость.

Так, Е. В. Джанджакова рассматривает проблему в лингвистическом плане<sup>2</sup>, С. Л. Козлов исследует ее с точки зрения воплощенности в заглавии жанрового мышления художника<sup>3</sup>. Исследователи приходят к выводу о том, что заглавия играют важную роль, являясь категорией поэтики.

Однако работ, рассматривающих роль и функции заглавий в творчестве отдельных авторов, еще недостаточно. Так и некрасовские заглавия, тесно связанные с текстом, отобранные к нему таким блестящим мастером слова и опытным редактором, специальному исследованию не подвергались.

Стремление Некрасова отразить широкое многообразие окружающих его проблем жизни рождает многогранность и многоаспектность его творчества, ломает жанровые перегородки, приводит к созданию оригинальных, емких заглавий.

Просматривается определенная взаимосвязь между принципами построения авторских сборников и заглавиями разделов, циклов и стихотворений. Все книги Некрасова, отредак-

<sup>1</sup> Кржижановский С. Поэтика заглавий.— М., 1931.

<sup>2</sup> Джанджакова Е. В. О поэтике заглавий.— В сб.: Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1979.

<sup>3</sup> Козлов С. Л. К поэтике заглавий в русской лирике первой половины XIX века (Пушкин и его современники).— В сб.: Вопросы жанра и стиля в русской и зарубежной литературе. М.: Изд-во МГУ, 1979.



тированные самим автором, построены по законам внутренней логики.

Хронологическая последовательность и чисто жанровый признак распределения стихотворений в сборниках поэта не являются определяющими. Хронологические заглавия, типа «20 ноября 1861», столь характерные для Лермонтова, у Некрасова единичны. К этому следует добавить, что поэт не только не стремился дать точную дату написания стихотворения, но иной раз, что было обусловлено цензурными причинами, умышленно переадресовывал дату создания произведения от современности к временам более ранним (как это было, например, с «Железной дорогой»).

Количество заглавий, в которых содержатся указания на жанр стихотворений, в творчестве Некрасова невелико, что обусловлено, на наш взгляд, проявлением общей тенденции отмирания узко жанрового мышления.

Некрасов не только не делит, как в свое время Державин и Батюшков, сборники на разделы «Элегий» и «Од», но, напротив, сохранив приблизительно в 20 процентах заглавий или в подзаголовках жанровые обозначения («Думы», «Притча», «Еще тройка, роман», «Суд, современная повесть») использует их не со структурной целью, а прибегает в основном к ним как к художественному приему.

Некрасов пародирует традиционные мотивы произведений определенных жанров, сатирически высмеивая пороки, полемически противопоставляя старинным колыбельным, романсам, одам свои стихотворения («Колыбельная песня», «Еще тройка», «Современная ода»).

В отдельных случаях авторские свидетельства в определении жанра произведения служат для указания способа прочтения произведения под определенным, заданным автором углом зрения<sup>4</sup>. Таково, например, «Приложение» к 3-й части «Стихотворений» поэта, которое названо «Юмористические стихотворения 1842—1845 гг.».

Общая заданность комического воздействия позволила автору поместить среди юмористических стихотворений явно сатирические, обойти цензуру.

В меньшей степени заглавия жанрового порядка в творчестве Некрасова возможны также из издательских соображений, ибо посредством жанровой маркировки в оглавлении по-

<sup>4</sup> В. Шкловский предложил определение жанра как способа прочтения произведения: «Жанр-конвенция, соглашение о значении и согласованности сигналов. Система должна быть ясна и автору, и читателю. Поэтому автор часто сообщает в начале произведения, что оно роман, драма, элегия или послание. Он как бы указывает на способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения». (Шкловский В. Кончился ли роман? — Иностранная литература, 1967, № 8, с. 220).

эт-редактор мог привлечь к книгам более широкий круг читателей.

Это и фрагменты-отрывки, и экспромты, и послания, и подражания, имеющие точный адресат («Отрывок», «Экспромт», «Послание к соседу», «В альбом О. С. Чернышевской» и т. д.).

Четвертая часть заглавий стихотворений поэта состоит из одного слова, седьмая часть — из двух слов, что можно объяснить конкретностью и точностью некрасовских образов, масштабностью слова и общей тенденцией к эволюции заглавий, о которых пишет Кржижановский<sup>5</sup>, приводя в качестве полюсных примеров заглавия в полсотни слов у Д. Дефо и заглавия А. Белого в одно слово (при этом предмет описания у них один — история души).

Среди лаконичных, в одно слово, заглавий Некрасова преобладают конкретно-номинативные заглавия, персонального («Актриса», «Говорун», «Папаша» и т. д.) и предметного («Карета», «Табак», «Рукоять») характера.

Пять заглавий: «Буря», «Детство», «Дума», «Загадка» и «Труженик» повторяются дважды. Причем в двух случаях повтор в формулировке происходит из-за переработки первоначальных вариантов стихотворений: «Буря» (1854) — «Буря» (1850), «Труженик» (1854) — «Признание труженика» (1854). Подобная повторяемость нескольких заглавий, наряду с совпадением названий в творчестве художников одного периода (о чем пойдет речь далее), позволяет выделить наиболее характерные для авторов темы и мотивы.

Наряду с преобладающими конкретно-номинативными заглавиями изредка встречаются заглавия, имеющие абстрактное, отвлеченное значение: «Безнадежность», «Застенчивость», «Сущность». Однако они единичны.

Более трети некрасовских стихотворений без заглавий названы в оглавлении по первой строке, а в тексте печатаются после трех точек («Ах, были счастливые годы», «Ты всегда хороша несравненно»).

Лирика — единственный литературный род, в котором это возможно и даже закономерно: «...значимость заглавия в поэзии настолько велика, что само по себе его отсутствие становится поэтически значимым (как нулевое заглавие). Заглавие — визитная карточка поэта, отсутствие его — своего рода сигнал того, что ожидается текст, насыщенный ассоциациями, неуловимыми для определения»<sup>6</sup>.

В полной мере аналогичное явление нашло воплощение в психологических фантазиях Фета и в «поэзии намеков» Тют-

<sup>5</sup> Кржижановский С. Заглавие. — В кн.: Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов, т. 1. М. — Л., 1925, с. 249.

<sup>6</sup> Джанджакова Е. В. Указ. соч., с. 208.

чева; затем многие поэты, создавая уникальные, не укладывающиеся в рамки форм и иных традиций многоплановые стихотворения, предпочитали использовать первую строку в качестве обозначения, видя особый смысл в повторении своей же первоначальной мысли.

В своем большинстве стихотворения Некрасова без специальных заглавий, то есть референтные, полны ассоциаций, эмоций, чувств («Зачем меня на части рвете», «Что ни год — уменьшаются силы»).

Особого внимания заслуживают заглавия циклов поэта, ибо относятся они к нескольким стихотворениям в целом, никогда не повторяя их названий.

Так, например, в заглавии лиро-эпического цикла «На улице»: 1. «Вор», 2. «Проводы», 3. «Гробок», 4. «Ванька» на первый план выдвинуто конкретное место действия и соответственно должно следовать там увиденное.

Автор как бы получает возможность беспрепятственно наблюдать и объективно описывать «подсмотренные» им самим сцены из народной жизни, что позволяет ему посредством названия цикла объединить различные по месту и времени картины, будничные и одновременно характерно-драматические. Внешняя незатейливость сюжетов подчеркнута и краткими конкретно-номинативными заглавиями отдельных стихотворений.

Итогом всего цикла, как отмечено И. Г. Ямпольским, являются строки, содержащие авторскую мысль: «Мерещится мне всюду драма»<sup>7</sup>.

Выбрав в качестве заглавия нейтральное, поэт, возможно по цензурно-тактическим соображениям, не называет, например, свой «репортаж» с улицы о тяжелом положении народа «Драмы», что несомненно размаскировало бы его.

Лишь в двух циклах «Последние элегии» и «Три элегии» названия отдельных стихотворений референтны. И «Последние элегии», посвященные раздумьям о приближающейся смерти, и «Три элегии», содержащие воспоминания о любви, интимны, грустны.

Заглавия циклов, обобщая в себе все варианты тем отдельных стихотворений, во многом predeterminedены их соотношенностью с определенной жанровой традицией элегий<sup>8</sup>, непременно выражающей раздумья, скорбь.

Представляется интересным заглавие цикла «Песен о свободном слове» (1865—1866). Этот цикл — отклик на реформу

<sup>7</sup> Ямпольский И. Г. Заметки о Некрасове. — В кн.: Научный бюллетень Ленинградского ун-та, № 16—17, 1947, с. 48—50.

<sup>8</sup> Сапогов В. А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока. — В кн.: Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1968, с. 179.

печати 1865 года, которая, отменив цензуру предварительную, усилила цензуру карательную. Заглавие относится к целому комплексу из 8 стихотворений: 1. «Рассылный», 2. «Наборщики», 3. «Поэт», 4. «Литераторы», 5. «Фельетонная букашка», 6. «Публика», 7. «Осторожность», 8. «Пропала книга!».

Большинство заглавий 1—6-го стихотворений цикла, следующих подряд, конкретно-номинативны; абстрактное название 7-го стихотворения «Осторожность» — пауза-предостережение к финалу 8-го стихотворения «Пропала книга!», в заглавии которого выражено действие, имеющее отрицательный результат. Логика расположения стихотворений внутри цикла связана с оценкой реформы и основана на сравнении настоящего печатного дела с ее недавним прошлым. Это сопоставление, ставшее возможным благодаря суммированным оценкам реформы лицами, имеющими непосредственное отношение к печати, «взрывает» изнутри заглавие цикла, тем самым подчеркивая демагогическую сущность одной из реформ. Так сатирическая тема цикла отражена в его ироническом заглавии.

Общее заглавие является обязательным признаком при определении цикла, служит выражением связи, способствующей объединению стихотворений. Еще в большей степени, чем в циклах, эта связующая роль заглавия проявляется в выборе его для поэтических сборников, в которые входят и отдельные стихотворения, и стихотворные циклы.

Интересно проанализировать заглавие V части издания «Стихотворений» поэта в контексте заглавий других его поэтических томов на фоне исследования названий его отдельных поэтических произведений, поскольку заглавия, отобранные автором на разных этапах его деятельности, составляют в сущности единую систему.

Четвертая часть 5-го издания «Стихотворений» поэта, представляя собой идейно-художественное единство, носит название «Сатиры и песни», значение которого подчеркивается тем, что:

1. Индивидуально озаглавленных сборников в творчестве Некрасова три: «Мечты и звуки», «Сатиры и песни», «Последние песни».

2. Другие части этого и последующих изданий имеют лишь служебные названия.

А. М. Гаркави в статье, посвященной функционированию термина «сатиры» в поэтической системе Некрасова, пишет, что заглавие сборника «Сатиры и песни» не охватывало собой весь жанровый состав книги, в которой, однако, «сатиры и песни» занимают значительное место.

Автор статьи высказывает предположение, что заглавие книги «Сатиры и песни» соотносится с замыслом «номерного

цикла», но делает оговорку: «Нет основания утверждать, что слово „сатиры“ в заглавии „Сатиры и песни“ относилось именно к названным стихотворениям и только к ним»<sup>9</sup>.

Присоединяясь к мнению исследователя, отметим и то, что смысл заглавия сборника этим не исчерпывается. Заглавие «Сатиры и песни» органически вытекает из названий отдельных стихотворений, по образному выражению С. Кржижановского, являясь «не шапкой, а головой, которую извне к телу не приладишь»<sup>10</sup>.

В книге насчитывается 15 «песен»: это 8 стихотворений из цикла «Песен о свободном слове», 5 из цикла «Песен», «Песня о труде», «Песня Любы из „Медвежьей охоты“». Сатирами и в оглавлении, и в тексте названо всего два стихотворения: «Балет» и «Газетная».

Черты жанровой специфики есть и в других заглавиях и подзаголовках книги (это и «Притча о Ермолае трудящемся», и «Еще тройка, романс», и «Суд, современная повесть»).

Все это, как отмечалось, не только проявление выработанной ранее традиции деления сборников на разделы по жанровому признаку, но и ключ к прочтению вещи, способ обхода цензуры, редакторско-издательский прием.

Приведенное выше соотношение песен и сатир, судя по оглавлению сборника, без учета жанровой специфики и идейно-тематического анализа стихотворений таково, что сборнику более бы соответствовало заглавие «Песни и сатиры».

Однако наряду с открыто названными сатирами «Балет» и «Газетная» в книге стихов помещена сатирическая новелла с элементами физиологического очерка «Папаша», сатирический физиологический очерк «Эй, Иван!», сатирическая поэма «Суд», элементы сатиры есть и в эпических стихотворениях. Таким образом, сатирических стихотворений в книге больше, чем обозначено в оглавлении.

Попутно следует отметить, что заглавия сатирических произведений часто носят иронический характер, например, «Колыбельные песни», «Песни о свободном слове» (выражения «колыбельные» и о «свободном» слове в бесцензурных условиях следовало бы взять в кавычки).

Содержание этих произведений, их сатирическая направленность как бы опровергают благопристойное заглавие, указывают на авторскую оценку, отношение к описываемому.

---

<sup>9</sup> Гаркави А. М. Термин «сатира» в поэтической системе Некрасова.— В кн.: Н. А. Некрасов и русская литература второй половины XIX — начала XX вв.: Межвузовский сб. науч. трудов/Костромской гос. пед. ин-т им. Н. А. Некрасова. Вып. 56. Ярославль, 1979, с. 50.

<sup>10</sup> Кржижановский С. Поэтика заглавий, с. 17.

Удачное сочетание лиро-эпических и сатирических стихотворений в сборнике «Сатиры и песни» достигается благодаря единой критической направленности всех стихотворений сборника, сюжетно-композиционной организации книги, являющейся важным средством выражения авторской позиции.

Таким образом, идейно-тематический анализ стихотворений, циклов и всего сборника «Сатиры и песни» в целом показывает, что избранное поэтом заглавие не только не противоречит содержанию книги, но, напротив, служит авторским ключом к правильному восприятию пафоса книги, придает сборнику семантическую четкость и конкретность.

К справедливому наблюдению А. М. Гаркави можно добавить следующее:

1. Заглавие «Сатиры и песни» соотносится не только с заглавиями сатир «номерного цикла», но и с названиями других произведений книги, в частности с «песнями».

2. Проникновение в сложную родовую специфику сатир Некрасова, содержащую лирическое начало<sup>11</sup>, позволяет нам сделать вывод о том, что сопряжение в заглавии столь различных внешне по жанровой специфике «сатир» и «песен» имеет под собой достаточно обоснованную почву, сочетающую, как нам представляется, лирическое начало сатир с эпическими чертами лирики Некрасова.

3. Учитывая, что в основе сатиры лежит обличение, поэт сделал в оглавлении и в тексте количественную переакцентировку с «сатир» на «песни», объясняющуюся стремлением избежать прямолинейности оценок в условиях цензуры. Однако, оставив в заглавии первое место за «сатирами», автор тем самым намечает для вдумчивого читателя путь к сопоставлению смысла заглавия с содержанием оглавления, к выявлению основной идеи книги — обличению самодержавного строя в пореформенный период.

4. Заглавие «Сатиры и песни», обусловленное названиями циклов и подзаголовками отдельных стихотворений, выходит за рамки одного сборника и соотносится в сознании читателей с названиями других поэтических томов Некрасова. Так, заглавие «Сатиры и песни» контрастно по отношению к названию раннего сборника «Мечты и звуки», смысл которого выражает мечты и чаяния поэта, сочетается с абстрактностью и подражательностью многих его строк.

С названием другого сборника — «Последние песни», поэтическая значимость которого как бы установлена заранее, благодаря авторскому указанию на обобщения (финал жизни и творчества), закрепленные в слове «последние», «Сатиры

<sup>11</sup> Гаркави А. М. Указ. соч., с. 44.

и песни» роднит совпадающая конечная часть заглавия — «Песни»<sup>12</sup>.

Некрасов многие свои лирические стихотворения традиционно, вне точной зависимости от жанра, называл песнями. Тем более объяснимо, что боль своей души, сомнения и раздумья он назвал «Последними песнями».

Таким образом, каждое авторское заглавие сборника (редкое в творчестве поэта) — часть общей системы, обозначение своего рода этапа в жизни и творчестве Некрасова.

Показательно и сходство заглавия сборника «Сатиры и песни» с заглавиями книг, появившихся или готовившихся к выходу в свет в одно время с некрасовским сборником. Это и «Сатиры в прозе» М. Е. Салтыкова-Щедрина (СПб., 1868), и «Думы и песни» Д. Д. Минаева (СПб., 1863), и «Очерки, сатиры и песни» — неосуществленный лирический сборник, о выходе которого было объявлено в № XI—XII «Современника» за 1865 г.

«Заглавная строка, протолкываясь из книги в книгу, как нить, ведомая иглой, делает новые и новые стежки, разрываясь и снова ссучиваясь»<sup>13</sup>, — пишет С. Кржижановский, подчеркивая философского плана связь между заглавиями в рамках творчества одного автора.

Заглавия, выработкой которых писатели в большинстве случаев заканчивают свой труд, а читатели, напротив, начинают свое знакомство с книгой, в основном адекватны всему художественному стилю автора<sup>14</sup>.

Отношения между заглавиями и текстами стихотворений разнообразны, но во всех случаях мотивированы авторским замыслом, связаны неразрывными нитями, анализ которых позволяет открывать новые грани творчества писателя.

Изменения, а затем и общая трансформация жанровых понятий, наполнение их новым содержанием, происшедшие в XIX веке, нашли воплощение и в названиях и подзаголовках стихотворений Некрасова.

<sup>12</sup> Песня относится к числу любимых форм, ею поэт владел мастерски. У Некрасова много стихотворений, у которых, как пишет К. И. Чуковский, «именно такая конструкция, такой ритмико-синтаксический строй, какие свойственны песням» (Чуковский К. И. Н. А. Некрасов. — В кн.: Н. А. Некрасов. Стихотворения. Поэмы. М.: Художественная литература, 1971, с. 43).

<sup>13</sup> Кржижановский С. Поэтика заглавий, с. 10.

<sup>14</sup> Особого внимания заслуживает вопрос об авторской смене заглавий в процессе творчества, что может служить формальным признаком изменения замысла, помогая проследить направление авторской мысли.

## О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ БАЛЛАД А. К. ТОЛСТОГО

Баллады А. К. Толстого составляют заметную часть его поэтического наследия. При сопоставлении их с собственно лирическими стихотворениями поэта сразу же возникает ряд вопросов. Чем отличаются, например, баллады в народном духе, которые рядом исследователей (И. Г. Ямпольским, Л. М. Лотман, Н. А. Лобковой, отчасти — Т. В. Ивановой) характеризуются как лирические, от лирических «ролевых» стихотворений, созданных в духе народных песен («Уж ты мать-тоска, горе-гореваньице!», «Не божиним громом горе ударило...», «Ой, честь ли то молодцу лен прясти?...»)? Чем отличаются исторические баллады А. К. Толстого от его повествовательных стихотворений (например, «Ты знаешь край, где все обильем дышит...») и от монологов лирического героя («Про подвиг слышал я Кротонского бойца...», «В монастыре пустынном близ Кордовы...»), которым свойственны чувство истории, интерес к художественной культуре прошлого? Не являются ли вообще баллады-былины<sup>1</sup> А. К. Толстого составной частью его лирической системы?

Баллада как жанр относится к повествовательным формам стиха. По определению Б. В. Томашевского, ее «тематика фабулярна, т. е. присутствует рассказ о ряде событий, связанных в причинно-временную цепь и замыкающихся развязкой»<sup>2</sup>. Содержание баллады в различные эпохи и в разных странах, как известно, менялось, но к тому времени, когда А. К. Толстой создавал свои баллады, такого рода стихотворения связывались с обработкой фольклорных преданий и мифов. Лишь две его ранние баллады: «Волки» и «Где гнутса над омутом лозы» — повествуют о фантастическом, пронизаны поэтикой ужасного в духе немецких баллад и баллад Жуковского. Все

<sup>1</sup> Отличие баллады от былины А. Квятковский видит только в меньшем размере стихотворения. И. Ямпольский, характеризуя баллады и былины А. К. Толстого, поначалу отделяет их, но в ходе анализа часто не проводит между ними грани. Сам поэт одни и те же стихотворения называл то былинами, то балладами. Н. А. Лобкова и Т. В. Иванова используют термин «баллада-былина», подчеркивая их жанровую неразграниченность.

<sup>2</sup> Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. 4-е изд. — М.—Л.: Госиздат, 1928, с. 190.



же остальные, то есть подавляющее большинство, — связаны с преданиями русской старины, с русской историей и отчасти (сквозь фольклорный маскарад) с современностью.

Сама прозрачная зашифровка под фольклор, фантастику, историю уже отличает баллады А. К. Толстого, написанные на темы современности («Богатырь», «Пантелей-целитель», «Поток-богатырь», «Порой веселой мая»), от его повествовательной лирики, непосредственно обращенной к современности («Колодники», «По гребле неровной и тряской», «Что за странная обитель»). Кроме того, названные баллады подчеркнута тенденциозны, что нашло выражение в их *комическом* духе (обильное включение юмора, сатиры, горькой иронии, сарказма, гротесковых и фантастических образов), тогда как в повествовательной лирике А. К. Толстого явления современности прямо оценены с высоты общечеловеческого нравственно-эстетического идеала, через приобщение к мировой и русской национальной культуре (в ее вершинных достижениях), и пронизаны они сквозной *грустью*.

Далее. Если в балладах акцентированы и противопоставлены крайности «двух станов», то в повествовательной лирике через посредство, в частности, обильного включения чужих сознаний представителей разных «станов» реализуется попытка автора объединить в одном, целостном, сознании то общезначимое, что есть в позиции каждого «стана». Так, например, в стихотворении «Пустой дом» в характеристике «пустого дома», в выражении сочувствия крестьянам, страдающим от наемника, у А. К. Толстого есть переключки и в целом с ситуацией угнетения крестьян управляющим, и с изображением господского дома в повести Д. В. Григоровича «Антон Горемыка», а также с прозаическим диалогом между Ящериным и хозяином в «Зимней дороге» И. С. Аксакова, с описанием «серого, старого дома» в стихотворении Н. А. Некрасова «Родина» и др.

Названные выше «современные» баллады А. К. Толстого, за исключением одной, ранней («Богатырь»), хронологически созданы после лирики, в тот период, когда поэт особенно активно обращается к сатирическому творчеству. Частным случаем такого обращения было возрождение им традиций русской комической баллады, заложенных в конце XVIII века и забытых в период расцвета в России романтической баллады<sup>3</sup>. Исчерпав возможности прямого воплощения идеала в лирике, А. К. Толстой стремится утвердить его в своем сатирическом творчестве (в частности, в комической балладе) негативно, через отрицание того, что не соответствует этому идеа-

<sup>3</sup> См. об этом: Иезуитова Р. В. Баллада в эпоху романтизма. — В кн.: Русский романтизм. Л.: Наука, 1978, с. 161.

лу. Однако не будем забывать, что, не принимая крайностей революционно-демократического лагеря (нигилизма, вульгарного материализма) и выставляя их в своих балладах в комическом духе, А. К. Толстой в те же годы (1860-е — начало 1870-х) создает социально острые сатирические произведения, высмеивающие и обличающие деспотизм и бюрократизм самодержавного государства в пореформенный период («История государства Российского от Гостомысла до Тимашева», «Сидит под балдахинном...», «Сон Попова»), что характеризует «реальную сложность отношений А. К. Толстого с... противостоящей ему современностью»<sup>4</sup>.

Как представлены в балладах поэта три родовые стихии литературы?

*Эпическое* находит выражение и в сюжетах, связанных с событиями и героями из внешнего мира, и в заглавиях, имеющих отношение к сюжетному действию: обозначение времени действия («Ночь перед приступом») или самого события («Три побойща», «Песня о походе Владимира на Корсунь» и др.), название героя без имени («Богатырь», «Слепой» и др.) или поименованного («Князь Ростислав», «Василий Шибанов» и др.)<sup>5</sup>. Зачины большинства баллад относятся непосредственно к разворачиванию сюжета, а потому тоже носят эпический характер: это указание места («По русскому славному царству», «Над светлым Днепром» и др.), или времени начала сюжетного действия («Когда в селах пустеет», «Когда был обвинен» и др.), или его обстоятельств («Без отдыха пирует», «Сидит у царя водяного Садко» и др.); во многих балладах первая строка уже вводит имя главного героя («Князь Ростислав в земле чужой», «Князь Курбский от царского гнева бежал», «Пантелей-государь ходит по полю» и др.)<sup>6</sup>. Не оставим без внимания и многочисленные эпические концовки («Один на дне речном», «Так умер Шибанов, стремянный», «И взятие Казани, и Астрахани плен» и др.), а особенно — просторечную стихию, отличающую баллады А. К. Толстого от «стилистически выдержанных» (Р. В. Иезуитова) баллад Жуковского и обнаруживающую родство с балладами Катенина<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Иванова Т. В. Фольклор в творчестве А. К. Толстого: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. — Петрозаводск, 1975, с. 20.

<sup>5</sup> «Лирическое стихотворение целиком «обслуживается» местоимением... в то время как уже в балладе, пусть лирически окрашенной, самые разнообразные реалии, имена и т. п. необходимы». (Сильман Т. Заметки о лирике. — Л.: Советский писатель, 1977, с. 40).

<sup>6</sup> Лишь в двух балладах начальная строка песенно-лирического характера («Зачинается песня от древних затей» и «По внешнему по складу Мы песню завели»).

<sup>7</sup> Это заметил Г. А. Гуковский. См. его работу: К вопросу о творческом методе Блока. — В кн.: Александр Блок. Новые материалы и исследования: В 4-х кн. М.: Наука, 1980, кн. 1, с. 68.

и Пушкина, который, синтезируя опыт обоих предшественников, создает балладу простонародную. У А. К. Толстого сплошь и рядом встретим лексику разговорную, бранную, бытовую, просторечные обороты («ври себе», «какого там черта», «вынь да положи», «вот тебе раз», «ползут окарачь», «чешет ногами», «от голодухи» и многие другие)<sup>8</sup>. И это не просто «народная одежда», а способ выражения народного представления о добре и зле, народного взгляда на события, народной оценки или деспотии («Государь ты наш батюшка», «Поток-богатырь»), или измены («Василий Шибанов»), или жизни двора («Илья Муромец») и др.

*Драматизация* в балладах А. К. Толстого достигается благодаря активному использованию приема контрастного построения образов (свойственного балладе вообще), и через сцены действия героев, и через их прямую речь, через диалоги. Существенную роль в движении сюжета и в его драматизации играют вопросительные синтаксические конструкции<sup>9</sup>. Любопытно, например, в балладе «Три побоища» включение трех вопросительных предложений как раз в тех местах, где начинается рассказ об очередном «побоище», т. е. они действительно становятся двигателями сюжета и способом его драматизации.

Перечисленные эпические и драматические характеристики баллад А. К. Толстого отличают эту область его творчества от лирики. И, что для нас особенно интересно, они находят воплощение в ином, чем в лирике, *субъектном строе* стихотворений, чему в литературе пока не было уделено внимания.

В подавляющем большинстве толстовских баллад основной субъект речи — рассказчик, речевые характеристики которого (стилизация под фольклор и просторечие) выделяют его на фоне существовавшей литературной нормы. Кстати, активное включение просторечия отличает его от героев «ролевой» лирики поэта. С чем это отличие связано? В балладах повествуется о каком-либо внешнем (по отношению к основному субъекту речи) событии или герое (истории, фольклора, современности), тогда как в «ролевой» лирике герой говорит о себе самом («Ой, честь ли то молодцу лен прясти?» и др.). Отличие же такого героя от лирического героя (который тоже является, по определению Л. Гинзбург, «собственным объектом») подчеркнуто фразеологической точкой зрения, делающей его объектом и более высокого (авторского) сознания

<sup>8</sup> Сравним с катенинскими: «кажись», «пялишь очи», «не стерпишь не сболтать», «скаль зубы крысой», «издох», «ниотколь» и др.

<sup>9</sup> О роли вопроса в создании иллюзии некоего настоящего времени см.: Сильман Т. Заметки о лирике, с. 124.

и подчеркивающей, что дистанция между ними достаточно велика<sup>10</sup>.

В балладах же характер субъектно-объектных отношений иной, чем в лирике поэта. Субординация выглядит следующим образом. Герои баллады в форме прямой речи дают самооценку или оценку события, в котором они участвуют; в то же время сами они являются объектами более высокого по отношению к ним сознания рассказчика, который, в свою очередь, вместе с рассказанной им историей, становится объектом итогового, авторского сознания. Значит, между автором и героем (или событием) стоит еще одно лицо, эпический характер которого и отделенность от автора подчеркнуты и стилизацией речи, и тем, что время рассказчика и время события (из отдаленного прошлого) в большинстве баллад совпадают. Само наличие рассказчика увеличивает долю эпического, и, таким образом, своим субъектным строем баллады А. К. Толстого существенно отличаются от собственно лирических стихотворений поэта.

В то же время мы вполне разделяем утверждения названных выше исследователей о лирическом характере его баллад и о том, что лирическая стихия в них к концу жизни поэта все более нарастает.

В подавляющем своем большинстве толстовские баллады действительно носят и *лирический* характер: в них постоянно ощущается личное отношение к событию и герою. Между тем в «чистой» балладе такое отношение вовсе не обязательно, событие само по себе должным образом воздействует на читателя. Появление личного отношения к событию — свидетельство лиризации баллады<sup>11</sup>.

Личное отношение обнаруживается и в подробной (более, чем это необходимо для развития эпического сюжета) характеристике героев, в передаче их внутреннего состояния (плачи жен в «Трех побойцах», смех Владимира и его окружения в «Змее Тугарине» и др.); и в постоянном включении разного рода рефренов, замедляющих движение сюжета, но усиливающих лиризм; и в постоянном комментировании, в оценке случившегося (например, в «Василии Шибанове»: «Царь в смиренной одежде трезвонит; *Зовет ли обратно он прежний покой Иль совесть навеки хоронит?*» и др.). Все это можно было бы

<sup>10</sup> Подробнее об этом см.: Корман Б. О. Лирика Некрасова. 2-е изд., перераб. и доп.—Ижевск: Удмуртия, 1978, с. 98—99; Его же. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов.—В кн.: Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981, с. 51—52.

<sup>11</sup> О сопоставлении особенностей «чистой» баллады, лирической баллады и «чисто» лирического стихотворения см.: Сильман Т. Заметки о лирике, с. 122—136.

отнести к характеристике облика рассказчика. Но, например, в стихотворении «Государь ты наш батюшка», представляющем собой «чистый» диалог, рассказчика вообще нет, а на рефрене строится весь сюжет. Или — в ряде баллад основной субъект речи, начав как рассказчик, затем сбрасывает с себя речевую «маску» и переходит на литературную языковую норму (в «Илье Муромце», в первой строфе, читаем: «Хлеба кус жуя... дедушка Илья», — а в конце баллады: «И старик лицом суровым Просветлел опять, По нутру его здоровым Воздухом дышать...»). То же — в балладе «Канут», где поначалу текст явно принадлежит рассказчику: «Две вести ко князю Кануту пришли», «Певец, что посылан его пригласить», — однако по ходу повествования он все более «очищается», отдаляется от фразеологической точки зрения и завершается «чисто» лирическим: «Поют соловьи, заливаясь кругом, Шиповник пахучий алеет...»).

Следовательно, волею автора облик основного субъекта речи в разных балладах и даже в пределах одного текста меняется, соответственно меняются и его функции. Выражая свое прямооценочное отношение к случившемуся (а в исключительных случаях и участвуя в событии — «Волки», «Курган», «Ночь перед приступом»), рассказчик тем самым вносит в монологический текст лирическое начало. Но там, где автору представляется недостаточной такая степень лиризма, там, где облик рассказчика, с его речевыми особенностями, отягивает на себя слишком много внимания и становится барьером, препятствующим выражению конечной, авторской, оценки события, — там функции основного субъекта речи автор передает более непосредственному (чем рассказчик) выразителю своего сознания — повествователю.

В процессе эволюции балладного творчества А. К. Толстого автор-повествователь встречается только в самых первых и самых последних балладах. Трансформацию основного субъекта речи в толстовской балладе схематично можно представить следующим образом: автор-повествователь («Где гнутся над омутом лозы», «Князь Ростислав», «Роман Галицкий») — переходная форма от автора-повествователя к рассказчику («Волки», «Курган», «Василий Шибанов», «Князь Михайло Репнин», «Богатырь» и др.) — рассказчик («Ночь перед приступом», «Правда», «Старицкий воевода», «Чужое горе», «Змей Тугарин» и др.) — рассказчик-гуслиар («Поток-богатырь», «Сватовство») — переходная форма от рассказчика к автору-повествователю с героем-гуслиаром или певцом («Алеша Попович», «Канут», «Садко», «Слепой»). Если появление рассказчика уже в балладах 1840-х годов увеличивало в них долю эпического, то с появлением рассказчика-гуслиара (1871 г.) и особенно благодаря слиянию его с героем-гуслиа-

ром (1871 г.), потребовавшему выделения иного субъекта речи (автора-повествователя), активно нарастает та лирическая стихия, от которой единодушно писали многие исследователи А. К. Толстого. Итак, изменения в субъектном строе баллад — один из способов все большей их лиризации. В этом отношении важен еще один момент. В процессе трансформации основного субъекта речи претерпели существенные изменения облик и функции автора-повествователя, хотя речь его все время остается в пределах литературной нормы. Так, в ранних балладах («Князь Ростислав», «Где гнутся над омутом лозы», «Роман Галицкий») он сообщает о событии или герое, которые отделены от него как объект: в тексте есть его отношение к объекту, но нет моментов слияния с героем. А в последних балладах («Алеша Попович» — 1871 г., «Садко» — 1872 г., особенно — «Канут» — 1872 г. и «Слепой» — 1873 г.) основной субъект речи, сменив «маску» рассказчика на «маску» автора-повествователя, обнаруживает душевное родство со своим героем. Оно и становится источником глубокого лиризма особенно этих, последних, баллад А. К. Толстого. В «Алеше Поповиче» момент такой близости связан с передачей всепокоряющей силы песни. Способ передачи — «нанизывание» 15 вопросительных конструкций, осуществляющее движение лирического сюжета в рамках основного сюжета баллады; при этом лирический сюжет переключает на себя все внимание основного субъекта речи и, соответственно, читателя. В «Садко» и «Слепом» моменты душевной близости возникают во время пересказа самой песни героя-гусяря. В балладе «Канут» в текст основного субъекта речи включаются как несобственно-прямая речь мысли героя-певца: «Его не спасти! Ему смерть суждена! Влечет его темная сила!..». Отчаяние героя оттого, что своей песней он не может спасти другого от гибели, разделяет и автор-повествователь, отсюда — включение в его монологический текст внутренней речи героя.

Во всех приведенных случаях моменты душевного слияния с героем связаны с представлением автора о гуманистическом смысле творчества, с обнаружением в его процессе свободы и независимости человеческого духа<sup>12</sup>.

Эти же содержательные моменты более непосредственно выразились в собственно лирических стихотворениях («Как селянин, когда грозят...», «Против течения», «Пусть тот, чья честь не без укора», «Прозрачных облаков спокойное движение...», «Когда природа вся трепещет и сияет...» и др.). Здесь же, в балладном творчестве, по мере его эволюции они начинают играть все более существенную роль, по-видимому,

<sup>12</sup> См. об этом также: Иванова Т. В. Фольклор в творчестве А. К. Толстого, с. 18, 19.

потому, что хронологически последние баллады поэта появились в период, когда его лирика уже шла «на убыль»; мысли же эти были слишком дороги А. К. Толстому, и он не мог не возвращаться к ним снова и снова. Эпико-драматические «одежды» должны были бы сообщить этим глубоко личным, выстраданным мыслям объективный и вечный смысл.

Таким образом, жанрообразующим принципом толстовских баллад является подвижное взаимодействие *всех трех родовых стихий*, причем на разных этапах эволюции характер их взаимодействия и доминирующая роль той или иной стихии менялись. Преобладающая поначалу драматизация события с утверждением рассказчика в качестве основного субъекта речи уступает главенствующее место эпическому началу, а с появлением рассказчика-гуслияра и героя-певца (гуслияра) все более на первый план выдвигается лиризм.

Однако, говоря о преобладании той или иной родовой стихии, мы имеем в виду, что все они, как показано выше, активно представлены в толстовских балладах. Таким образом, существенно отличаясь от собственно лирических стихотворений поэта, баллады представляют собой особую область его творческого наследия и в то же время оригинальное, своеобразное явление в истории русской баллады вообще.

### ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗА И КОМПОЗИЦИИ В РОМАНЕ ТУРГЕНЕВА «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО»

Из современников Тургенева наиболее точно, пожалуй, уловил специфику его стиля М. Е. Салтыков-Щедрин. Прочтя «Дворянское гнездо», он писал Анненкову: «Да и что можно сказать о всех вообще произведениях Тургенева? То ли, что после прочтения их легко дышится, легко верится, тепло чувствуется? Что ощущаешь явственно, как нравственный уровень в тебе поднимается, что мысленно благословляешь и любишь автора? Но ведь это будут только общие места, а это, именно это впечатление оставляют после себя эти прозрачные, будто сотканые из воздуха образы, это начало любви и света, во всякой строке быющее живым ключом и однако ж, все-таки пропадающее в пустом пространстве. Но чтоб и эти общие места прилично высказать, надо самому быть поэтом и впадать в лиризм. Герои Тургенева не кончают своего дела: они исчезают в воздухе. Критику нельзя их уловить, потому что их нельзя держать в руках, как героев Писемского. Поэтому-то хоть о Тургеневе много писали, но не прямо об нем, а лишь по поводу его. Можно написать много чепухи о лишнем человеке, как это сделал Стерван Дудышкин, можно коснуться русского человека на rendezvous, но о самом Тургеневе писать невозможно. Сочинения его можно характеризовать его же словами, которыми он заключает свой роман: на них можно только указать и пройти мимо. Я давно не был так потрясен, но чем именно — не могу дать себе отчета»<sup>1</sup>. Салтыков-Щедрин подчеркивает стилевую общность повести («Ася») и романа Тургенева. Но есть и отличие, которое сводится к следующему: 1) объективность повествования (от лица автора); 2) раскрытие обстоятельств, формирующих характер; 3) отчетливая идеологическая позиция центрального героя; вообще значительность идеологического слоя<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 18(1).— М.: Художественная литература, 1975, с. 212.

<sup>2</sup> О жанровой дифференциации повести и романа см.: Утехин Н. Основные типы эпической прозы и проблема жанра повести.— Русская литература, 1973, № 4. О соотношении повести и романа в прозе Тургенева см.: Цейтлин А. Мастерство Тургенева-романиста.— М.: Советский писатель, 1958.



Это последнее качество вообще характерно для романа как жанра. «Вся художественная проза и роман находятся в теснейшем генетическом родстве с риторическими формами. И на протяжении всего дальнейшего развития романа теснейшее взаимодействие его (как мирное, так и борьба) с живыми риторическими жанрами (публицистическими, моральными, философскими и др.) не прекращалось и было, может быть, не меньшим, чем взаимодействие его с художественными жанрами (эпическими, драматическими и лирическими)»<sup>3</sup>.

В целом, следовательно, движение от повести к роману — это движение к доминанте предметно-логического ряда, что характерно для эпоса. Однако в таких романах Тургенева как «Дворянское гнездо» и «Накануне» в большой степени ощущается тяготение к лирическому ряду.

Стилеобразующим фактором, как известно, является метод писателя, его мировоззрение<sup>4</sup>. Вопрос о связи философии Тургенева со структурой его романов подробно освещен А. Батюто. Он приводит высказывание Марка Аврелия в качестве одного из источников тургеневской философии: «Подумай о... краткости жизни, о зияющей бездне вечности за тобой и пред тобой, о бессилии всего материального»<sup>5</sup>. К тому же итогу приходит герой повести «Ася». Цветок герани — знак счастливого мгновения пережитой когда-то любви — все, что осталось от Аси, от него самого.

В размышлениях Марка Аврелия и тургеневского героя речь идет не только о бессилии человека перед лицом смерти, но в более широком аспекте — об антиномии материального и идеального. Постоянно учитывать диалектику этих категорий призывал В. И. Ленин. Он подчеркивал, что их противопоставление и ограничение закономерно лишь в рамках основного вопроса философии. «За этими пределами оперировать с противоположностью материи и духа, физического и психического, как с абсолютной противоположностью, было бы громадной ошибкой»<sup>6</sup>.

Герои Тургенева в силу своих максималистских требований к жизни поставлены над средой, над реальностью. Не умея достичь существенных результатов в конкретной, материальной сфере, они побеждают в романтической, идеально-возвышенной сфере. С точки зрения специфической природы жизненного проявления любимые герои Тургенева обнаруживают общ-

<sup>3</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975, с. 82.

<sup>4</sup> См.: Соколов А. Н. Теория стиля. — М.: Искусство, 1968.

<sup>5</sup> Батюто А. Тургенев-романист. — Л.: Наука, 1972, с. 103.

<sup>6</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 259.

ность. Несмотря на принципиальное социально-идеологическое и психологическое несходство, на этой основе сближаются Чулкатурин, рассказчик из повести «Ася», Рудин, Лаврецкий, Лемм, Инсаров, Базаров.

Базаров — враг словесной красоты и изящной, идеальной стороны любви к природе, проявляет себя все же не как общественно-политический деятель, не как ученый-естественник, а именно в слове, в спорах с Павлом Петровичем, Аркадием, Одинцовой, в романтической, возвышенной любви к ней, красавице, аристократке, в мужестве перед лицом смерти. С другой стороны, Рудин, титан слова, жаждет практической деятельности, геройски погибает на баррикаде. Но его поступок не замечен, не воспринят как геройский, «агитационный». Голос автора подтверждает действенное, проникнутое иронией отношение к гибели Рудина, которая свидетельствует не только о подвиге, но и о нераскрытых силах его характера.

Тургеневский герой проявляется в «звездном» мгновении любви и смерти. Этот акцент на идеальность ни в коем случае не является субъективным авторским произволом. Он отражает закономерный конфликт героического характера со средой, социально-исторические условия русской действительности.

Эта особенность проявления тургеневского героя, его невоплощенность в конкретном, реальном деле соответствует идеологическим принципам романтизма.

Ф. Шеллинг, рассматривая мир как художественное произведение, проводил аналогию между абсолютом и замыслом, как он живет в сознании художника в своей смутности, но зато и полноте. Эта полнота утрачивается, когда замысел решился и перешел в произведение искусства<sup>7</sup>. Интересом к невоплощенному, вообще понижением ценности категории вещи объясняется культ музыки у романтиков, как единственного искусства, способного выразить невидимое, тайное движение жизни, скрытое под оболочкой вещей. Романтическое представление о музыке было близко Гегелю, который улавливал идеальность, невоплощенность в предмете музыкального звука. «Рождение звука с трудом поддается пониманию. Когда специфическое — внутри себя — бытие, отделившись от тяжести, поступает наружу, это и есть звук; это — жалоба иде-

---

<sup>7</sup> См.: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. — Л.: Художественная литература, 1973, с. 159. См. также: КЛЭ, т. 6, с. 374. На преемственные связи Тургенева-реалиста с искусством классического романтизма указывает Г. А. Бялый в кн.: Тургенев и русский реализм. — Л.: Советский писатель, 1962. Специально этой проблеме посвящены разделы в кн.: Курляндская Г. Б. Метод и стиль Тургенева-романиста. — Тула, 1967; Русский романтизм. — М.: Высшая школа, 1974, с. 255—268.

ального, находящегося во власти другого, но вместе с тем и его торжество над этой властью, ибо оно сохраняет ей себя»<sup>8</sup>.

Диалектика материального и идеального, а также тесно связанных с этой парой категорий объективного и субъективного, конкретного и абстрактного, которая на уровне метода отражается через взаимодействие реализма и романтизма, — непосредственно в стиле Тургенева преломляется через диалектику изображения и выражения в структуре образа и сюжета.

Н. К. Гей выявил принципиальную важность проблемы изображения и выражения для изучения структуры литературного образа, в котором он выделяет три стороны: изобразительную, выразительную и интеллектуальную<sup>9</sup>. Очевидно, что интеллектуальную сторону образа в основном передает слово в номинативной или, по терминологии Б. А. Ларина, в сообщательной функции, а при передаче двух других — над основной, номинативной, надстраиваются индикативная (метафорическая) и суггестивная<sup>10</sup>.

Суггестивная функция слова восходит к учению о дхвани в древнеиндийской поэтике. Согласно этому учению все внешние изобразительные искусства (тело поэзии) существуют только для того, чтобы обнаружить скрытый, затаенный суггестивный смысл слова и образа. «...Слово (в своей третьей функции) есть «спота», буквально — «расцветание», т. е. мгновенное проявление в сознании единого и своеобразного представления (расцветающая семантема)»<sup>11</sup>. Суггестивное значение — это скрытое значение слова, но не шифр, который толкуется однозначно и использует номинативную функцию слова. В то же время это обобщение не логико-математического порядка. Наиболее близким к понятию «расцветающей семантемы» в современном литературоведении является понятие символа, т. е. образа в аспекте его знаковости с обобщенно-конденсированным значением, вызывающим сложные эмоционально-ассоциативные ощущения<sup>12</sup>. Словесный образ-символ

<sup>8</sup> Гегель. Сочинения. — М., 1934, т. 2, с. 184.

<sup>9</sup> Гей Н. К. Художественность литературы. — М.: Наука, 1975, с. 111.

<sup>10</sup> О функциональных значениях слова в художественной речи см.: Ларин Б. А. О разновидностях художественной речи. Семантические этюды. — В его кн.: Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.

<sup>11</sup> Ларин Б. А. Учение о символе в индийской поэтике. Поэтика. — Л., 1927, с. 34. О структуре слова в древнеиндийской поэтике см. также: Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. — М., 1964.

<sup>12</sup> Аверинцев С. Символ. — КЛЭ, т. 6, с. 826. В книге Лосева А. Ф. «Проблема символа в реалистическом искусстве» (М.: Искусство, 1976), где дана глубокая общая характеристика категории символа и указаны различные его типы, символ суггестивной природы не рассматривается.

родственен музыкальному, цветовому, если он отвлекается от предмета, архитектурному.

Подчеркивая материальную природу музыки (звук), Ю. Кремлев пишет: «...Музыка совершенно незаменима во всех случаях, когда требуется создать эмоциональный подъем или, напротив, эмоциональную депрессию без акцентирования идейно-сюжетного содержания этого подъема, депрессии.

Повторяем, музыка отнюдь не безыдейна, но идейность не обладает предметной отчетливостью живописи или скульптуры»<sup>13</sup>.

Слово-символ всегда выступает в суггестивной, выразительной функции. Композиция музыкального произведения отражает природу музыкального образа. Современный исследователь музыкальной формы отмечает: «В музицировании нет более первичной и естественной потребности, чем закрепление однажды найденной мысли простым или обновленным ее повторением»<sup>14</sup>.

Это, безусловно, справедливо, но не только по отношению к музыке. Идея варьированного развития — центральная во всех видах искусства. Подлинно глубокая научная концепция также разворачивается по спирали. Иначе говоря, вариативность предполагает наличие стержневой идеи, которая повторяется в разных вариантах. Вообще принцип вариативности и тесно связанный с ним принцип симметрии закономерны и необходимы для любой структуры. Современные исследователи определяют симметрию как «...закон строения структурных объектов или, точнее, как группу допустимых преобразований, сохраняющих структурную целостность рассматриваемых систем»<sup>15</sup>.

Следовательно, когда мы говорим о взаимодействии литературы и музыки (изобразительного и выразительного искусства), интерес представляет не сам по себе принцип вариативности и симметрии, существующий в том и другом искусстве, а специфические формы его проявления.

В музыке и лирике, точнее, в стихотворной речи принцип вариативности и симметрии выступает значительно более отчетливо, чем в эпосе, в прозаической речи.

В поэзии принцип симметрии проявляется на фонетическом, интонационно-синтаксическом, лексическом и строфическом уровнях, что делает стихотворную речь в высшей степени

---

<sup>13</sup> Кремлев Ю. Очерки об эстетике музыки.—Л.: Советский композитор, 1972, с. 226.

<sup>14</sup> Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма.—М.: Музыка, 1974, с. 190.

<sup>15</sup> Шубников А. В., Копцик В. А. Симметрия в науке и искусстве.—М.: Наука, 1972, с. 190.

упорядоченной. В музыке метрическая и ритмическая упорядоченность выдержаны с математической точностью. Эти особенности композиции музыкального и стихотворного произведения помогают сознанию воспринимающего выделить компоненты структуры и установить соответствие между ними, например, в сонатном цикле. Эта композиционная упорядоченность становится мощным фундаментом, на котором разворачивается зыбкий, едва уловимый образ, лишенный в музыке и в лирике (в значительно меньшей степени) логико-предметной определенности, что и составляет его специфику.

Восприятие мелодии основано на устранении связей звуков, связей в данный момент и связей на расстоянии — с тем, что было, и с тем, что будет.

Эта ассоциативная система связей возможна благодаря наличию основного устойчивого тона, центра, которому подчинены все составные элементы мелодии<sup>16</sup>.

Словесный образ, если он близок музыкальному, стремится воздействовать на читателя помимо смысла, слово отвлекается от номинативной функции, становится гнездом эмоциональных ассоциаций и превращается в суггестивный ступок, в символ. В процессе сближения музыкального и словесного образа большую роль играют интонация и звук, которые приобретают самостоятельное, содержательное значение. Подобная роль интонации очень заметна в лирике Фета. Б. М. Эйхенбаум называет ее эмфатической<sup>17</sup>. Введение эмфатической интонации сближает лирику Фета с музыкой. Повышение роли интонации и звука еще более заметно в поэзии начала XX века, что позволяет Л. Гинзбург говорить об эмансипации специфических средств стиха (размер, рифма, ритмико-синтаксические отношения, звуковая организация)<sup>18</sup>.

Диалектика изображения и выражения предполагает выделение в повести и романе Тургенева двух семантических пластов, или слоев: предметно-логического и выразительно-суггестивного, или экспрессивного.

Предметно-логический слой — это материальный субстрат произведения. Его костяк составляет номинативная функция слова, которая играет доминирующую роль в передаче фабулы<sup>19</sup>, предыстория героя; на основе этой функции возникает новая, изобразительная, посредством которой создаются зри-

---

<sup>16</sup> Кондратьев С. О развитии средств музыкальности в фольклоре.— В сб.: Фольклор. Поэтическая система. М.: Наука, 1977, с. 163.

<sup>17</sup> Эйхенбаум Б. М. О поэзии.— Л.: Советский писатель, 1969, с. 438.

<sup>18</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике.— М.: Советский писатель, 1974, с. 354.

<sup>19</sup> Понятия «фабула», «сюжет», «композиция» употребляются в соответствии с терминологией, данной в «Теории литературы».— М.: Наука, 1964, т. 2.

тельные пластические образы предметного мира. В целом материальный субстрат является основой, площадкой, на которой разворачивается доминирующий, экспрессивный слой образности. Компоненты предметно-логического слоя несут на себе печать этой доминанты: сжатость фабулы, в которой фиксируются немногие ударные события, трансформация диалога и предметно-образительного ряда в выразительный, т. е. диалог, пейзаж, портрет становятся знаком определенного настроения или музыкальной темы. Относительно большие по объему фабульные звенья (предыстория героев, эпилог) несут не только информационную, но и суггестивную нагрузку. Они не просто сообщают о чем-то, они овеществляют течение времени и рождают настроение элегической грусти.

В собственно суггестивный слой входят образы-символы (суггестивные сгустки) со сложным семантическим комплексом, «эмансипированная» интонационно-звуковая организация и, наконец, описания, непосредственно впечатления от музыки, которая обозначает, обнажает выразительную природу тургеневской прозы.

Особый характер приобретает диалектика фабулы и сюжета. Фабула не является единственным двигателем сюжета и цементирующим средством композиции. Наряду с фабулой эти функции выполняют внутренние сцепления. Это явление характерно для русской прозы в целом. Спецификой в данном случае является сама форма их сцепления, основанная на музыкально-вариационном принципе, близком сонатному циклу. При этом важно, мне кажется, не полное соответствие литературного произведения сонатной форме<sup>20</sup>, а само наличие цикличности. Эта особенность композиции является вторичным признаком, вытекающим из суггестивной природы образа. Таков в общих чертах характер взаимодействия предметно-логического и экспрессивного слоя в произведениях Тургенева 50—60-х годов (повесть «Ася», романы «Дворянское гнездо» и «Накануне»).

В «Дворянском гнезде» сближение и размежевание персонажей происходит на эмоционально-психологической основе. Первую группу персонажей образует трио — Лиза, Лаврецкий, Лемм (главная партия); вторую — дуэт — Варвара Павловна и Паншин (побочная партия)<sup>21</sup>. К трио подключается Марфа

<sup>20</sup> О симметрических соответствиях архитектоники рассказа «Черный монах» сонатной форме см.: Фортунатов Н. Музыкальность чеховской прозы. — В его кн.: Пути исканий. М.: Советский писатель, 1974. О роли музыки в жизни и творчестве Тургенева см.: Алексеев М. П. Тургенев и музыка. — Киев, 1918. О роли музыки и пейзажа в романе «Дворянское гнездо» см. статью А. Н. Мензоровой в кн.: Труды IV научной конференции Новосибирского пединститута, 1957, ч. 1.

<sup>21</sup> Отметим единый звукообраз имен главной и побочной партий.

Тимофеевна, а к дуэту — Марья Дмитриевна и Гедеоновский. Эти три персонажа выполняют вспомогательную функцию, подчеркивая, оттеняя существенные черты основных персонажей: высокий духовный мир первой группы и стандартность, бездуховность второй.

В философском плане Лиза, Лаврецкий, Лемм по-разному представляют тему невоплощенности, нераскрытости внутренних потенциальных возможностей, иначе говоря, вариационный принцип композиции четко показывает, что каждый из героев составляет часть единой музыкальной партии. С точки зрения доминанты выразительного и изобразительного, шире — предметно-логического слоя роман делится на три цикла.

Первый цикл — вступительный (главы I—XXI). В нем большое место занимают предьстории героев (Лаврецкий, Лемм). Лаврецкий переживает семейную катастрофу. Еще не произошло четкое размежевание героев, Лиза еще благоволит к Паншину, а потому неосознанно обижает Лемма. Еще нет основы для создания главной и побочной партий. Преобладает слово в номинативной функции, фабульно-информационный ряд. В центральном цикле (главы XXI—XXV) доминирует тема главной партии, ее участники наиболее полно раскрываются и одерживают победу. Паншин терпит поражение, а Варвара Павловна как будто и вовсе не хочет исчезать со сцены. В центральном цикле сосредоточен выразительный пласт образности.

Третий, итоговый, цикл внешне повторяет первый. В житейской бытовой сфере побеждают Паншин и Варвара Павловна, однако на высший духовный пьедестал поднимается Лиза.

Сила героини заключается в наиболее последовательном воплощении небесности, бесплотности, то есть романтического максимализма.

По объему суггестивный слой значительно уступает предметно-логическому. По отношению к суггестивному ряду, который концентрирует самое существенное в содержании романа, предметно-логический ряд является той эмпирической основой, которая подготавливает концентрацию, взрыв образной энергии суггестивного слоя. В этом смысле структура романа «Дворянское гнездо» подобна структуре лирического стихотворения. Суггестивный ряд — одна из форм конденсации повествования. Отсюда, прежде всего, — краткость тургеневского романа.

Голос Лизы определяет мелодию главной партии, с ней связана тема недоступности мечты. Лиза вдохновляет автора, Лаврецкого, Лемма, и они варьируют эту тему. Начинает ее Лемм. «Только праведные правы. Духовная кантата. Сочинена и посвящена девице Елизавете Калитиной, моей любезной ученице, ее учителем, Х. Т. Г. Леммом». Слова: «Только правед-

ные правы» и «Елизавете Калитиной» были окружены лучами» (140)<sup>22</sup>. Звезда — праведная душа — это ключевые, универсальные символы героини. Затем автор представляет героиню, лишь чуть-чуть приближая ее к земле. Первая портретная характеристика Лизы — стройная, высокая, черноволосая девушка (гл. XI, с. 122) — не индивидуализирована. Это не столько изобразительные, сколько выразительные эпитеты, которые вместе вызывают представление о красоте и молодости. Более специален эпитет «черноволосая». Черный цвет волос либо его цветовая вариация — смуглый цвет кожи, переходящий в резкую бледность в минуты волнения, по Тургеневу, — признак страстности, глубины женского характера. Следующий портрет — «Ему навстречу вышла Лиза в шляпе и перчатках» (178) — еще более подчеркивает бестелесность. Вообще портретная характеристика Лизы часто замещается ее знаком, частью ее одежды.

«Лаврецкому захотелось взять ее обе руки и крепко стиснуть их... — Лиза, Лиза, — закричала Марья Дмитриевна, — поди сюда, посмотри, какого караса я поймала...

Уходя, Лиза повесила свою шляпу на ветку; с странным, почти нежным чувством посмотрел Лаврецкий на эту шляпу, на ее длинные, немного помятые ленты» (211).

В другом месте — «...легкий ветерок вздымал его волосы и концы лент Лизиной шляпы» (227).

Все это какая-то модификация темы звезды, лучей, к которым жадно тянется Лаврецкий, предвестие последней встречи: он протягивает ей руку, но она ему не дает своей. На память Лаврецкий получает платок, который соскальзывает с колен Лизы. Он подхватывает его, не дает ему упасть на пол. Создается символ незапятнанной чистоты, но бесплотной, небесной.

У нее своих слов нет, то есть ее духовный мир не может воплотиться в слове, игре на фортепиано, в любви. В саду во время свидания Лаврецкий коснулся ее бледных губ. Кульминация их любви, их близости выражена опосредованно: Лаврецкий слушает мелодию Лемма, автор называет комнатку Лемма святилищем, перебрасывая мостик к Лизе, поскольку она в этот момент также предается опосредованному экстазу любви: она молится. Лизе нужно что-то преодолеть в себе прежде, чем пойти навстречу любви. Близость счастья вызывает вспышку религиозного чувства. Здесь ощущается какая-то ущербность, недостаток крови, природы, неожиданно сближающий Лизу и Рудина.

---

<sup>22</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 28-ми т. Т. 7. — М. — Л.: Наука, 1964. В дальнейшем ссылки на это издание, страница указывается в тексте.



Тема небесной красоты, последовательно варьирующаяся через выразительно-суггестивные образы, отчетливо проявлена в главе XXXV в авторской характеристике<sup>23</sup>.

Когда открывается возможность реального счастья, в Лизе начинается острая борьба земного и небесного. Эта борьба приводит в лихорадочное состояние Лаврецкого и Лемма, возникает вторая тема главной партии — тема надежды, которая развивается через подъемы и спады в настроении главных героев.

Проследим развитие этой темы, она очень близка первой теме (небесности), у них общий корень — неудавшаяся духовная кантата Лемма. В XXII главе, открывающей центральный цикл, Лаврецкий и Лемм поочередно говорят о любви и о Лизе. Лемм вновь пытается дотянуться до звезды, выразить ее музыкально.

«Он стал говорить о музыке, о Лизе, потом опять о музыке...

Лаврецкий слегка обернулся к нему лицом и стал глядеть на него.

— Вы, звезды, чистые звезды,— повторял Лемм...— вы взираете одинаково на правых и на виновных... но одни невинные сердцем,— или что-нибудь в этом роде... вас понимают, то есть нет,— вас любят» (194—195).

Тема неудавшегося романса переходит в пейзаж, в саду слышится пение соловья, потом она переходит к Лаврецкому. «Чистая девушка... чистые звезды» (196). Лемм мучается от ощущения зреющей в нем мелодии. Это типично музыкальная подготовка перед широким мощным звучанием главной кульминации, то есть то, что в музыке называется преддыктом. Кульминация задерживается, однако ожидание ее нарастает.

Мелодия романса возрождается в диалоге между Лизой и Лаврецким и в пейзаже (гл. XXXIII—XXXIV).

Почти каждая реплика диалога помимо логического информационного значения несет затаенный смысл — надежду на счастье. Сходятся звездное и земное. Лиза говорит о боге, о смерти, а Лаврецкий видит в ее лице радость. В тургеневских диалогах — зародыш чеховской драмы настроений.

«— Христианином нужно быть,— заговорила не без некоторого усилия Лиза,— не для того, чтобы познавать небесное... там... земное, а для того, что каждый человек должен умереть.

---

<sup>23</sup> В черновом автографе эта глава отсутствовала. Она внесена в ответ на замечание Анненкова, который считал, что характер Лизы недостаточно укоренен, вообще непонятен, поскольку не объяснен логически, не показаны обстоятельства его формирования. Очевидно, символическая основа характера Лизы воспринималась современниками как нарушение стиля реалистического романа.

Лаврецкий с невольным удивлением поднял глаза на Лизу и встретил ее взгляд.

— Какое это вы промолвили слово! — сказал он.

— Это слово не мое, — отвечала она.

— Не ваше... Но почему вы заговорили о смерти?

— Не знаю. Я часто о ней думаю.

— Часто?

— Да.

— Этого не скажешь, глядя на вас теперь: у вас такое веселое светлое лицо, вы улыбаетесь...

— Да, мне очень весело теперь, — наивно возразила Лиза» (210—211).

В пейзаже очевидны метрическая упорядоченность, звуковые повторы, то есть внешние признаки поэтической речи. Но примечательнее всего лексика, которая наряду с точными образительными деталями обозначает развеществленный мир, грезу.

«Лошадь Лаврецкого бодро шла, мерно раскачиваясь направо и налево; большая темная **тьнь** ее шла с ней рядом; было что-то **таинственно** приятное в топоте ее копыт, что-то веселое и чудное в гремящем мире перепелов. Звезды исчезали в каком-то светлом дыме; неполный месяц блеснул полным блеском; свет его разливался **голубым потоком** по небу и падал пятном дымчатого золота на проходившие близко тонкие тучки» (212—213).

В XXXIII главе (непосредственный предыкт главной кульминации) показательно столкновение двух пластов: идеологического и эмоционального. Второй раз в романе возникает спор-диалог о важных общественных проблемах. Но несмотря на их бесспорную значительность, они решаются в общем виде. Спор завершается эмоционально-психологическим размежеванием героев.

Когда Лаврецкий и Паншин говорят о судьбах России и Лаврецкий произносит знаменательные слова о своем назначении, — в саду поет соловей (вариация романса Лемма, гл. XXII). И в его песне тонут слова. Пение соединяет психологически близких людей сильнее, чем логические доводы Лаврецкого. В комнате образуются две группы с различной звуковой характеристикой. Как бы в ответ на пение соловья Паншин с **треском** разорвал новую колоду карт.

«...Лиза и Лаврецкий, словно сговорившись, оба встали и поместились возле Марфы Тимофеевны. Им сделалось вдруг так хорошо обоним, что они даже побоялись остаться вдвоем — и в то же время они почувствовали оба, что испытанное ими в последние дни смущение исчезло и не возвратится более. Старушка потрепала украдкой Лаврецкого по щеке, лукаво прищурилась и несколько раз покачала головой, приговаривая

шепотом: «Отделал умника, спасибо». Все затихло в комнате; слышалось только слабое потрескивание восковых свечей; да иногда стук руки по столу, да восклицание или счет очков, да широкой волной вливалась в окна, вместе с росистой прохладой, могучая, до дерзости звонкая песнь соловья» (233).

На этот раз пение соловья завершается, наконец, долгожданной мелодией счастья. Лемма никто не информировал о том, как развиваются отношения Лизы и Лаврецкого, но он помимо смысловой логики, как участник музыкального трио, вместе с ними переживает состояние экстаза. Сгусток поэтизмов, передающих впечатление от музыки, выражает гармонию земного и небесного, воплощая уже известные темы: сладкая, страстная мелодия вся сняла, томилась вдохновением, счастьем, красотой, она росла и таяла, она касалась всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого, она дышала бессмертной грустью и уходила в небеса. Это стихотворение в прозе завершает центральный цикл. Лемм единственный, кто воплотил высокую духовность главных героев вещественно, в произведение искусства. В отношении интенсивности воплощения чувства Лиза и Лаврецкий уступают Лемму. После кульминации мгновенно наступает спад. Следующая XXV глава, открывающая третий, заключительный цикл, по стилю противопоставлена предыдущей, она принадлежит предметно-логическому слою. В XXXVI главе Лаврецкий приходит к Лемму, и тот, ничего не зная о приезде Варвары Павловны, по логике музыкально-эмоционального развития переживает состояние спада. Таким образом, вместо причинно-следственных связей эпизодов устанавливается внутренняя психологическая связь. «...Наконец, в окне показалась голова старика в колпаке, кислая, сморщенная, уже несколько не похожая на ту вдохновенно суровую голову, которая двадцать четыре часа тому назад, со всей высоты своего художнического величия царски глянула на Лаврецкого.

— Что вам надо? — спросил Лемм. — я не могу каждую ночь играть, я декокт принял» (247—248).

В сороковой главе образуется дуэт Варвары Павловны и Паншина (они мгновенно спелись, ср. несостоявшуюся игру в четыре руки Лизы и Паншина в начале романа), а Лиза после острой драматической борьбы окончательно приходит к идее самоотречения, что означает разрушение главной партии. Лемм и Лаврецкий смотрят ей вслед:

«— Ну, что скажете? — проговорил, наконец, Лаврецкий.

— Что я скажу? — угрюмо возразил Лемм. — Ничего я не скажу. Все умерло, и мы умерли» (282).

Музыка в третьем цикле также передается принципиально иначе, чем в предыдущем, поскольку исполнителями являются

Варвара Павловна и Паншин. Для них не существует муки воплощения. Все исполняется быстро, четко, легко, хотя и с печатью вульгарности, нарастающей по принципу крещендо. Поначалу она передается едва заметно, с помощью тонко проведенного контраста между доминантой выразительного начала в музыкальных эпизодах предыдущего цикла и опорой на изобразительность в описаниях игры Варвары Павловны и Паншина. Слово фиксирует лишь техническое совершенство или расхожий прием исполнения, мимику, жесты, то есть внешнюю импозантность исполнителей, затем автор изображает ощущения Варвары Павловны, навеянные музыкой и быстрой ездой с Гедеоновским, подчеркивая грубую телесность.

В эпилоге главная партия звучит как эхо. Скамейка в саду, музыка Лемма, возникающая в сознании Лаврецкого от прикосновения к клавише фортепиано, на котором играла Лиза. Здесь наглядно демонстрируется суггестивная природа слова и образа, выполняющих функцию импульса сложных ассоциаций. Ассоциации замещают то, о чем невозможно сказать на основе смысловой функции слова. Расширяется семантическое поле слова, оно превращается в символ-настроение и обнаруживает свою общность с музыкой, поэзией, цветом. В этом случае образ в какой-то мере справляется с задачей выразить невыразимое, о котором говорит Тургенев в конце романа.

В романах Тургенева суггестивный и предметно-логический слой сосуществуют в разных соотношениях. В «Рудине» лишь описание речи центрального героя — яркий образец суггестивной образности<sup>24</sup>. Знаменательно, что Тургенев передает не предметно-информационный смысл речи Рудина, а впечатление от его вдохновенной импровизации, «музыки красноречия» (обилие мыслей мешает Рудину выражаться определенно и точно).

По отношению к «Дворянскому гнезду» можно говорить о доминанте выразительно-суггестивного ряда над предметно-логическим. В романе «Накануне» оба ряда равны по значению.

В «Отцах и детях» доминирует предметно-интеллектуальный слой. После «Отцов и детей» в прозе Тургенева происходит в отличие от первого периода четкое размежевание повести и романа. Внутри романа также наблюдается четкое разделение предметно-логического и эмоционально-психологического пластов. В целом в двух последних романах значительно усиливается начавшаяся в «Отцах и детях» тенденция к доми-

---

<sup>24</sup> О композиционно-речевых формах романа «Рудин» см.: Баевский В. «Рудин» И. С. Тургенева. — Вопросы литературы, 1958, № 2.

нанте предметно-изобразительного начала. Эти перемены связаны с отказом от «красивого» героя, с движением писателя к эпическому миру безымянной Руси<sup>25</sup>. В то же время в повести продолжается и углубляется процесс, связанный с доминантой выразительных функций образа. Результаты этого процесса сводятся к следующему: суггестия в поздних повестях Тургенева («История лейтенанта Ергунова», «Призраки», «Клара Милич», «Песнь торжествующей любви») как бы реализуется, овеществляется в мистических актах. Музыка, например, в «Песне торжествующей любви» уже не просто выражает чувство, она стимулирует чувственную земную любовь и рождение новой жизни.

Второй результат оказался значительно более плодотворным. Доминанта ассоциативного начала в образе достигает такой степени, что вызывает необходимость отказаться от причинно-следственной и хронологической канвы и, более того, вообще от пространственно-временных логических связей. Создается композиция, основанная на эмоционально-философских сцеплениях по внутреннему сущностному сходству.

Пожалуй, первым в русской литературе примером такой сюжетно-композиционной структуры является повесть «Призраки» (1863)<sup>26</sup>.

Закономерным завершением процесса взаимовлияния эпоса и лирики, прозы и поэзии являются «Стихотворения в прозе». Некоторые из них — непревзойденные образцы жанра лирической прозы, который получил дальнейшее развитие в творчестве Чехова («Степь»), Бунина («Антоновские яблоки», «Казимир Станиславович», лирический роман «Жизнь Арсеньева»).

Повышенной суггестивностью слова и явной доминантой выразительного начала в образе отличается поэзия символистов. Вообще в поэзии и прозе начала века резко обостряется взаимодействие изображения и выражения<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Одинокое В. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX века. — Новосибирск: Наука, 1971, с. 94—95.

<sup>26</sup> О социально-философском содержании, определяющем логику сцеплений внешне разрозненных картин повести «Призраки», см.: Муратов А. Б. И. С. Тургенев после «Отцов и детей». — Л.: Изд-во ЛГУ, 1972.

<sup>27</sup> Гей Н. К. Стиль как «внутренняя логика» литературного развития. — В кн.: Смена литературных стилей. М.: Наука, 1974; Гинзбург Л. Я. Поэтика ассоциаций. — В ее кн.: О лирике. М.: Советский писатель, 1974; Старикова Е. Реализм и символизм. — В кн.: Развитие русского реализма, т. 3. М.: Наука, 1974.

Традиции тургеневской прозы входят составной частью в искания новых форм образа и внутренней организации художественного произведения современной литературы (лирические повести «Дневные звезды» О. Берггольц, «Капля росы» В. Солоухина, «Трава забвения» В. Катаева).

**ТРАДИЦИИ ЮРОДСТВА В ОБРАЗЕ ШУТА И «КОНКЛАВ»  
В СТРУКТУРЕ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО  
«СЕЛО СТЕПАНЧИКОВО И ЕГО ОБИТАТЕЛИ»**

Одним из композиционных принципов в романах Достоевского является «конклав». Термин предложен Л. П. Гроссманом, который, рассматривая конклав в «Дядюшкином сне», характеризовал его как «исключительные собрания с важными задачами и непредвиденными осложнениями»<sup>1</sup>. Эти собрания осложняются «внезапной исповедью-обличением»<sup>2</sup>. Композиционный закон, по которому наступает развязка в «Дядюшкином сне», предлагается назвать «развязкой „Ревизора”» со «стремительным падением ненавистного деспота»<sup>3</sup>. «Прием конклава с большими ожиданиями и финальным провалом... осложняется в 60-е годы новым компонентом: это скверный анекдот, перерастающий в высокую трагедию»<sup>4</sup>. Думается, что это осложнение наметилось уже в конклаве «Села Степанчикова».

Центром скандалов глав «Ежевикин», «Фома Фомич» и «Изгнание» является шут-юродивый Фома Опискин. Представляется целесообразным рассмотреть этого образа в свете традиций юродства.

Интересна житийная стилизация образа. Житие обычно содержит самые общие сведения о начале жизни подвижника или опускает их<sup>5</sup>. Так же начинается и рассказ о Фоме — «откуда он взялся — покрыто мраком неизвестности»<sup>6</sup>. Все сведения о нем доходят до повествователя вначале в виде легенд. «Говорили, во-первых, что он когда-то и где-то служил» (7).

<sup>1</sup> Гроссман Л. П. Достоевский — художник. — В сб.: Творчество Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1959, с. 344.

<sup>2</sup> Там же, с. 345.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> См., например: Житие Прокопия Устюжского. — СПб., 1893, л. 12; Филарет Гумилевский. Русские святые. — Чернигов, 1864, Август, с. 5.

<sup>6</sup> Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30-ти т. Т. 3. — Л.: Наука, 1972, с. 7. Далее цитирую по этому изданию, указывая страницу в скобках в тексте.

С первых же слов повествователя легенда передается в ироническом плане. Ирония возрастает от эпизода к эпизоду, наполняя собой и снижая возвышенные мотивы мученичества и странничества. Фома «где-то пострадал и уж, разумеется, за «правду» (7). Терновый венец Опискина, приобретая реальные очертания, превращается в шутовской колпак: «наконец он принужден был поступить к генералу в качестве чтеца и мученика» (8). Характерно, что Опискин сам является первоисточником легенд. Его рассказы о себе стилизуются как житийное повествование — «...толковал с красноречивыми слезами о разных христианских добродетелях; рассказывал свою жизнь и подвиги; ходил к обедне и даже к заутрене, отчасти предсказывал будущее» (8) — полный набор атрибутов святого: слезоточивый дар, набожность, подвижничество, способность к проричанию. Ясно, однако, что поведение Фомы — лишь имитация святости, раз он «даже» ходил к заутрене. Подвиги Фомы находятся в области воображения, а при попытке реализации обретают нелепые формы. «Фома Фомич на прошлой неделе закричал, что не хочет оставаться в доме, и вдруг побежал в огород, достал в шалаше заступ и начал гряды копать <...> всю репу только перекопал» (77) — таковы юродские жесты Фомы.

Комический эффект усиливается тем, что легенда, созданная самим «страдальцем» при поддержке генеральши и ее приживалок, вступает в противоречие с рассказами также легендарного характера о его самодурстве — «...дошло до того, что добрые люди, еще не быв свидетелями всех этих проделок, а слушая только рассказы, считали все это за чудо, за наваждение, крестились и отплевывались» (13). Эти мифы придают фигуре Фомы оттенок сказочности и фантастичности. Второй миф (легенды о его самодурстве) постепенно становится истиной для большинства обитателей Степанчикова, но до конца так и не совпадает с ней. Фома остается почитаемой легендой и после своей смерти. Происходит своего рода канонизация юродивого. «Иногда Егор Ильич и Настенька благоговейно заходят, с прогулки, в церковную ограду поклониться Фоме <...> Вещи его сберегаются как драгоценность» (165). Комическое снижение образа происходит часто за счет ввода в речь Фомы концовки, неожиданно противоречащей первоначальной мыслительной инерции читателя. Этим приемом одной фразой выполняется задача, схожая с задачей конклава в целом произведении, — с помощью смехового эффекта развенчивается герой. «Не жилец я между вами, — говаривал он иногда с какою-то таинственной важностью, — не жилец я здесь! Посмотрю, устрою вас всех, покажу, научу и тогда прощайте: в Москву, издавать журнал!» (12). До слов «и тогда прощайте» читатель настроен принять мысль, например,



об уходе в «киевские пещеры», а оказывается — «издавать журнал!» Противоречие, вызывающее смех, коренится также в чрезмерных преувеличениях, имеющих характер гротеска. «Я жалование свое на государственное просвещение да на погорелых жителей Казани пожертвовал.— Вишь ты! Так это ты Казань-то обстроил, батюшка? — продолжал удивленный мужик» (16). Уже здесь Фома воспринимается в некоторой мере как «шутовской король» — правитель «смехового мира» села Степанчиково. Обстроить город по силам только государю. Еще более четко вырисовывается гротескный характер образа в эпизоде поучения полковника Ростанева. Фома укоряет полковника за предполагаемое нищенство его матери: «Не чудовищно ли это, во-первых, при ее генеральском значении, а во-вторых, при ее добродетелях? Каково вам будет, если она вдруг придет, разумеется ошибкой — но ведь это может случиться — под ваши же окна и протянет руку свою... Ужасно, ужасно!.. При одном предположении подобного случая вы бы должны были вырвать с корнем волосы из головы своей и испустить ручьи... что я говорю! реки, озера, моря, океаны слез!» (9—10). Начав с метафоры «ручьи слез», он педантично усиливает ее до гиперболы «реки, озера». Количество слез увеличивается так несообразно, что доходит до гротеска и начинает внушать вместо трагического «морья» — комическое «океаны» слез. Так первоначально воображаемое превращается в абсурд и вызывает смех. А как отмечал А. М. Панченко, «юродивый — это гротескный персонаж»<sup>7</sup>. Это же поучение может служить примером употребления приема амплификации, который был свойствен древнерусской литературе и проявлялся «в нагнетении синонимов, метафорических эпитетов и сравнений для усиления действия речи на слушателя или читателя»<sup>8</sup>. Но если раньше он использовался, как правило, в торжественном стиле, то у Достоевского он переосмыслен и «работает на смех». Этот эпизод важен и тем, что уже в нем начинает вырисовываться та серьезно-комическая атмосфера, которая создавалась в доме Ростанева Опискиным при помощи генеральши и ее приживалок. Фома, долгое время бывший шутком, после смерти генерала становится деспотом и заводит собственных шутов.

На положении шута находится отставной чиновник Ежевкин, который, юродствуя, называет себя подлецом. Открытое положение шута позволяет ему осмеивать всякого, в том числе и правителя «смехового мира». «Да-с, мы-то с умом гово-

<sup>7</sup> Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси.— Л.: Наука, 1976, с. 109.

<sup>8</sup> Коновалова О. Ф. Об одном типе амплификации в Житии Стефана Пермского.— ТОДРЛ, т. XXV. Л., 1970, с. 73.

рили-с,— подхватил Ежевикин, увиваясь около Фомы Фомича.— Ума-то у нас так немножко-с, занимать приходится, разве-разве что на два министерства хватит» (71). Здесь в трансформированном виде находится традиция осмеяния «сильных мира сего» и традиция неприкосновенности юродивого. В некоторой мере присутствует и мотив телесного обнажения. «Он был во фраке, очень изношенном и, кажется, с чужого плеча. Одна пуговица висела на ниточке; двух или трех совсем не было. Дырявые сапоги, засаленная фуражка гармонировали с его жалкой одеждой» (50). С ним переплетается мотив протеста. Беспорядок в одежде Ежевика носит нарочитый характер. Можно быть опрятным и в бедности, поэтому пуговица «на ниточке», как и узелок на память об иезуитах, является жестом протеста. Ирония, доходящая до издевки, свойственная речи Ежевика, была хорошо знакома древнерусской культуре. Назовем лишь не указанную ранее насмешливую и пророческую речь Дмитрия — слугителя Соловецкого монастыря: «Почто много, о любимые, труждается и толикие подвиги и поты туне и всуе проливаете, приступающе ко стенам града, зане и пославый вас Государь-царь косою смертною посекается: света сего отходит»<sup>9</sup>. Стрельцы, к которым были обращены слова Дмитрия, по достоинству оценили их как «юродство и ругательства»<sup>10</sup>.

Созданием Фомы как «поэт» является лакей Видоплясов. «...И будет выставлено на заглавном месте: крепостной человек такого-то, а в предисловии Фоме от автора благодарность за образование. Посвящено Фоме. Фома сам предисловие пишет» (105). Видоплясов так прост, что на вопрос полковника отвечает: «Почивать ложились-с. Сказали, что если будет кто об них спрашивать, так отвечать, что они на молитве сию ночь долго стоять намерены-с» (105), невольно обнаруживая ложную набожность Фомы. Готовясь к поэтической славе, Видоплясов подбирает благозвучный псевдоним, последовательно становясь Олеандровым, Тюльпановым, Верным, Улановым, Танцевым и, наконец, Эссбукетовым. Полковник вынужден утверждать все эти фамилии, так как каждая предыдущая оказывается негодной. Дворовые, не признавая в Видоплясове гения, каждый раз подбирают обидную рифму: Верный — Скверный, Уланов — Болванов и т. п. Видоплясов проникнут идеей страдания, но так же, как у Фомы, страдания эти мелки и надуманны. «Это подлинно-с, что через родителя моего я таким образом пошел навеки страдать-с, так как суждено мне моим именем многие насмешки принять и многие горести произой-

<sup>9</sup> Максимов С. Рассказы из истории старообрядства.— СПб., 1861, с. 123.

<sup>10</sup> Там же.

ти-с» (103). Видоплясов — пародия на бездарного стихотворца, как Фома — пародия на подвижника и мученика.

Долгое время подчиняется законам игры хозяин дома — полковник Ростанев. Его добровольное шутовство заходит очень далеко. По требованию Фомы Фомича Ростанев величает его «превосходительством». Для офицера, прошедшего в армии путь от корнета до полковника, трудно придумать более неудобную просьбу, но Ростанев выполняет и ее. Так бывший генеральский шут как бы меняется с генералом местами после его смерти, низводя до шута сына генеральши.

Однако далеко не все в имени так безропотно сносят безмерные притязания Фомы. Первым признаком будущих бунтов является «безнравственный комаринский» дурачка Фалалея. Дворовый мальчик никак не может удержаться от пляски, которую любит до страсти. Опасность для Фомы заключается в том, что его преследование Фалалея не поддерживает генеральша, а Ростанев оправдывает Фалалея, хотя и весьма робко. Поэтому Фалалей становится для Фомы неким символом оппозиции. Не случайно Опискин строит свое обвинение человечества в обличении-исповеди (глава «Изгнание») в форме монолога о Фалалее. Критически настроен и старый слуга Гаврила, который хорошо помнит недавнее положение Фомы как шута-приживальщика.

Так в романе складываются отношения комического и серьезного. Все, что попадало под влияние законов «смехового мира», получало противоположное истине толкование. Генеральша оказывалась «страдалицей», полковник — «непочтительным сыном» и «мрачным эгоистом», идиот Видоплясов казался поэтом, а дурачок Фалалей — почти сознательным врагом Фомы. Сам же Фома — сластолюбец, лежебок и пустосвят почитался как мученик, литератор и ученый. То, что происходило в системе древнерусского смеха, здесь получило как бы обратный знак. Если там осмеивался истинный мученик, то здесь — ложный. Однако образ Фомы отнюдь не является пародией на житейный персонаж. Достоевский высмеивает фарисейство как явление современной писателю жизни, используя средства агиографии, творчески применяя их для решения задач осмеяния социальных явлений. Трагико-комический образ Фомы настолько сложен, что галерея его исторических прототипов весьма велика и, вероятно, может быть еще расширена. Но этот образ больше, чем только пародия на определенное историческое лицо или его отдельные недостатки. Такая сложность есть следствие взаимопроникновения комического и трагического, что и позволяет Фоме «пережить» конклав, к которому ведут, предваряя его, скандалы.

Скандал, являясь необходимой частью «смехового мира», неизбежно возникает при попытке преодоления действия за-

конов этого мира. Поскольку правителем «смехового мира» является Фома, то скандал — всегда бунт против него. Эти скандалы придают стремительную динамику развитию действия, приводят к развязке. Каждый последующий скандал приобретает все больший размах и силу.

Первый бунт против Фомы происходит во время его отсутствия (глава «Ежевикин»). Поднимает его дочь Ростанева — Сашенька: «Совсем не рождение! — крикнула Сашенька. — Как не рождение? — крикнул дядя, оторопев. — Совсем не рождение, папочка! Это вы просто неправду говорите, чтоб самого себя обмануть да Фоме Фомичу угодить <...> Я думаю, если бомба упала среди комнаты, то это не так бы изумило и испугало всех, как это открытое восстание <...> Ах, я бы непременно, непременно, сейчас же прогнала его со двора, — звучит мотив изгнания Фомы, который признается правителем «смехового мира» («тиран»), подчиняющим себе обитателей Степанчиково. — Вам ли подчиняться <...> этому человеку, быть его игрушкой, на смех себя выставлять?» (58). Однако законы «смехового мира» сильны. Мотив изгнания обращается против представителя, так сказать, оппозиции. — «Вдруг генеральша приподнялась с дивана, выпрямилась и обмерила меня грозным взглядом. — Вон! — крикнула она, притопнув на меня ногою» (58). При этом изгоняемый племянник Ростанева называется «вольтижером» — серьезно вытесняется в область комического (вольтижер — канатный плясун).

Непосредственно за первым следует второй бунт (глава «Фома Фомич»). Небольшая глава «Про белого быка и комаринского мужика», помещенная между главами «Ежевикин» и «Фома Фомич», не отдаляет их, выполняя функцию введения к главе «Фома Фомич». В этом введении содержится рассказ о прошлых проступках Фалалея (сон про белого быка), который служит авторской ремаркой к накалу страстей в Степанчикове.

Этот бунт происходит в присутствии Фомы. Его порицает слуга Гаврила, которого Опискин заставляет учить французский язык, стремясь превратить старика в посмешище. «Нет сударь, Фома Фомич, не я один, дурак, а уж и добрые люди начали говорить в один голос <...> что вы такой злощущий, как, то есть, должен быть настоящий фурий <...> ...Да это бунт! — завизжал Фома и вскочил со стула <...> Началась суматоха <...> В кандалы его, в кандалы! — кричала генеральша» (75). Мотив изгнания усиливается, Фома «взвизгнул, как будто его начали резать, и бросился вон из комнаты» (76). Этот скандал гораздо более серьезен, чем первый. Об этом свидетельствует реакция генеральши. Суровость предлагаемых мер («в кандалы его!») соответствует самому настоящему бунту. Вспомним, что Сашеньку предлагалось посадить

лишь «на хлеб и на воду», а предложение это исходило от второстепенного лица — приживалки Перепелицыной.

Оба этих скандала подготавливают почву для третьего, готовят читателя к развязке и указывают на характер этой развязки.

Третий скандал организуется самим Фомой. Его результатом становится реальное (хотя краткое и единственное) странствие Фомы, сопряженное со страданием. В традициях юродства — обличение сильных мира сего. Конклав в данном случае возникает в связи с наиболее сильным (и несправедливым — обратный знак) обличительным выпадом Фомы против Ростанева. Кроме явной несправедливости характер развязки определяется также распространением обличения на «невиннейшую девицу» — Настеньку. Поэтому бунт Ростанева является главным образом защитой любви и чести беззащитного существа.

По-видимому, допуская реальное странствие, Опискин «нанял простую, мужичью телегу». Решение Фомы вызывает небывалую суматоху. С упоминания о письме скандал достигает апогея, наступает стремительная развязка. Фома подвергается «заушанию». «Едва только Фома произнес последнее слово, как дядя схватил его за плечи, повернул, как соломинку, и с силою бросил его на стеклянную дверь, ведущую из кабинета во двор дома. Удар был так силен, что притворенные двери растворились настежь, и Фома, слетев кубарем по семи каменным ступенькам, растянулся на дворе» (139). Символическое число семь, воплощенное здесь в убедительный материал — камень, подчеркивает реальность страданий Фомы. Это обстоятельство помогает подготовить читателя к восприятию дальнейших событий не только в комическом, но и в трагическом ключе. Поворот к серьезному намечается и приемом параллелизма. В момент изгнания Фомы разражается гроза. Шут-юродивый оказывается в обстановке, которая годами окружала юродивого Житий. Звучит мотив наготы — «в одном сюртуке пошли-с: хоть бы шинельку-то взяли с собой-с, — продолжала Перепелицына» (142). Однако «поражение деспота» оказывается временным и оборачивается его блестящей победой. «Парадоксален исход борьбы с Фомой: чем настойчивее попытки его низвержения и вернее поражение, тем стремительнее и прочнее его воцарение в Степанчикове — возвышение через унижение и поражение»<sup>11</sup>. Этот новый композиционный ход существенно обогащает прием конклава. Смех оказывается не только разрушающим, но и возрождающим. Из крат-

<sup>11</sup> Захаров В. Н. Комический шедевр Достоевского. — В кн.: Достоевский Ф. М. Село Степанчиково и его обитатели. Петрозаводск: Карелия, 1981, с. 210.

кого изгнания Фома возвращается созидателем «всеобщего счастья».

Выход из скандала найден Фомой удивительно искусно и подготовлен эффектно. Этот выход — христианское всепрощение. Не Фому простили, а Фома прощает, соединяя Ростанева с Настенькой, — вновь обретают силу законы «смехового мира», — «...я решаюсь теперь показать вам, как мстит за свои обиды Фома Опискин (незлобивость и сострадание — характерные черты юродивого древнерусских Житий, благословленные «заушающих» — стереотип его поведения)... Соединяю и благословляю вас, — произнес он самым торжественным голосом» (150). Вместе с тем в преодолении конклава есть что-то сказочное, фантастическое. «Фома, Фомка в народном представлении ассоциируются с шутом, как, например, Фомка в народной сказке «Шут»<sup>12</sup>. Здесь опять сказывается сложность этого образа, его шутовская направленность.

Совершив положительный поступок, Фома произносит знаменательный монолог, наиболее глубоко раскрывающий диалектику этого сложного образа. Исповедь-обличение, являясь важным компонентом конклава, исключительно интересна еще и тем, что в ней намечен переход от «скверного анекдота» к «трагедии». В исповеди Фомы можно выделить чисто трагическое звучание: «Я хочу любить человека <...>, а мне не дают человека, запрещают любить, отнимают у меня человека!» — прерываемое шутовским — «куда спрятался этот человек?» (154). Так взаимопроникают «скверный анекдот» и «высокая трагедия». Это проникновение настолько органично, что подчас «анекдот» и «трагедия» уживаются в одной фразе, пришлось бы разрушать фразы, выделяя их. «Я кричу: дайте мне человека, чтоб я мог любить его, а мне суют Фалалея! Фалалея ли я полюблю? ...Нет; почему нет? Потому что он Фалалей. Почему я не люблю человечество? Потому что все, что ни есть на свете, — Фалалей или похоже на Фалалея! Я не хочу Фалалея, я ненавижу Фалалея, я плюю на Фалалея, я раздавлю Фалалея, и если б надо было выбирать, то я скорее полюблю Асмодея, чем Фалалея!» (154).

Интересно, что в исповеди-обличении, где, как в фокусе, сходятся как отрицательные, так и положительные качества Фомы, он поднимается и до определенного уровня словесного мастерства. В самых критических ситуациях он действует по некоему вдохновению. Отказываясь, например, от значительной суммы денег, он поступает так «из любви к величию». Концовка исповеди Фомы оснащена мастерской амплификацией. Если раньше все рассуждения Фомы заканчивались комиче-

ской бессмыслицей — он «зарапортовывался», то здесь его мысль звучит отчетливо и является логическим изложением взгляда на мир. Фома выбирает «Асмодея», а не «Фалалея» — то есть смех, позволяющий процветать в мире Фалалеев (имение Ростанева то и дело сравнивается повествователем с сумасшедшим домом).

Необходимость постоянно ломаться и играть, даже войдя в привычку, по-видимому, угнетает Фому и заставляет произнести полную горечи и одновременно вызывающую смех исповедь.

Трагическое и комическое сливаются в этом образе в диалектическое единство, проявляясь ярче всего в осложненном конклаве. При этом важную роль играют творчески воспринятые традиции юродства.

<sup>12</sup> Альтман М. С. Достоевский. По вехам имен. — Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1975, с. 37.

## ПРОБЛЕМА ЦИКЛА В ПРОЗЕ Н. С. ЛЕСКОВА (постановка вопроса)

В последние годы явно активизируется исследование процесса циклизации в русской классической литературе<sup>1</sup>. Это не случайно. Проблема цикла — один из аспектов проблемы жанра, интенсивно изучаемой сейчас как в теоретическом, так и в историко-литературном плане. Кроме того, как замечает современный исследователь, «изучение циклических форм очерков, новелл, лирических стихотворений может приоткрыть тайну национального своеобразия русского реализма у самых его корней, у самых его истоков»<sup>2</sup>. Первые попытки создания циклов наблюдаются в русской литературе XVIII века, однако активно развиваться цикл начинает с 30-х годов XIX века, что исследователи объясняют появлением эпических тенденций в творчестве А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя. Литература последующих, особенно последних, десятилетий XIX века «продолжала нуждаться в больших синтетических жанрах, но тяга к обобщающим формам творчества пришла в столкновение

<sup>1</sup> См.: Абдуллина Г. А. Цикл М. Е. Салтыкова-Щедрина «Мелочи жизни»: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук.— Л., 1980; Ариповский В. И. Об идейно-художественном единстве пушкинского цикла «Повести Белкина». — Вопросы русской литературы. Вып. 2(38). Львов, 1981, с. 36—43; Гаркави А. М. «Маленькие трагедии» Пушкина как драматический цикл (композиция в связи с жанром и художественным методом). — В кн.: Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. Воронеж, 1981, с. 61—73; Лебедев Ю. В. Становление эпоса в русской литературе 1840—1860-х годов (проблемы циклизации): Автореф. дис. на соиск. уч. ст. доктора филол. наук.— Л., 1979; Ляпина Л. Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840—1860-х годов: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Л., 1977; Павлова И. Б. Художественное своеобразие романов Щедрина 60—70-х годов. «История одного города», «Дневник провинциала в Петербурге», «Господа Головлевы»: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук.— М., 1980; Соболевская Г. И. Проблема цикла в русской прозе 80—начала 90-х годов. (К постановке проблемы. Статья первая). — В кн.: Проблемы метода и жанра. Вып. 5. Томск, 1977, с. 74—81; Янина М. М. Художественная система «Записок охотника» И. С. Тургенева: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук.— М., 1977 и др.

<sup>2</sup> Лебедев Ю. В. Становление эпоса в русской литературе 1840—1860-х годов. Проблемы циклизации: Дис. на соиск. уч. ст. доктора филол. наук.— Л., 1979, с. 6.

с отходом от традиционных эпических жанров»<sup>3</sup>. Одним из способов широкого эпического обобщения становится циклизация. Ведь «цикл принадлежит к числу очень мобильных, гибких и оперативных жанров, наиболее чутко отражающих динамику литературного процесса, становление в нем тех или иных художественных тенденций»<sup>4</sup>.

Определение цикла как «группы произведений, сознательно объединенных автором по жанровому, тематическому, идейному принципу или общностью персонажей»<sup>5</sup>, явно не исчерпывает всей сложности этого жанра.

На наш взгляд, главным признаком цикла является обзорность композиции. Вслед за М. М. Гином «обзорным принципом композиции мы называем такое построение литературного произведения, при котором организующим центром является не единый фабульный стержень, а единство идейно-тематического задания, проблематики, угол зрения, под которым и в соответствии с которым отбирается и группируется материал»<sup>6</sup>. Важным жанровым признаком цикла является общая атмосфера произведения, создаваемая особым подходом писателя к изучаемой проблеме. Следует отметить также, что в циклическом произведении движение авторской мысли составляет сюжет произведения. Логика развития аналитической мысли автора связывает все компоненты цикла, рождает ассоциативные связи, сопоставления.

Не стремясь в данной статье дать исчерпывающую характеристику жанра, мы назвали лишь некоторые, на наш взгляд, наиболее важные жанрово-композиционные признаки цикла. Кроме того, циклические формы настолько многообразны, даже в пределах творчества одного писателя, что изучение конкретного произведения-цикла вносит определенные дополнения в характеристику жанра, раскрывает его поистине безграничные возможности. Анализировать циклы необходимо с учетом того, что «циклизация — явление историческое, подверженное эволюции, связанной с общим движением историко-литературного процесса»<sup>7</sup>.

Творчество Н. С. Лескова становится предметом все более пристального внимания в последние годы. Н. С. Лесков — пи-

---

<sup>3</sup> Соболевская Г. И. Проблема цикла в русской прозе 80 — начала 90-х годов. (К постановке проблемы. Статья первая), с. 74.

<sup>4</sup> Лебедев Ю. В. Становление эпоса в русской литературе 1840—1860-х годов. Проблемы циклизации, с. 348.

<sup>5</sup> Сапогов В. А. Цикл. — В кн.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. М., 1975, с. 398—399.

<sup>6</sup> Гин М. М. О своеобразии реализма Н. А. Некрасова. — Петрозаводск, 1966, с. 77.

<sup>7</sup> Лебедев Ю. В. У истоков эпоса. (Очерковые циклы в русской литературе 1840—1860-х годов). — Ярославль, 1975, с. 11.

сатель глубоко самобытный, создавший свой неповторимый художественный мир. Вместе с тем в творчестве писателя выразились общие закономерности историко-литературного процесса второй половины XIX века. В частности, жанровые искания Н. С. Лескова в некоторых направлениях отвечают поискам новых форм в искусстве этого периода. Однако своеобразие жанрового мышления Н. С. Лескова в целом до сих пор изучено недостаточно хорошо. Особенно это касается таких популярных у писателя формообразований, как цикл.

Н. С. Лескова читатель знает прежде всего как автора рассказов и очерков. Известно, однако, что уже в первые годы своей творческой деятельности писатель стремится к созданию «крупных» произведений. В 1863 году он работает над романом «Некуда» и начинает публиковать «опыт крестьянского романа» — «Житие одной бабы», в 1864 г. — роман «Обойденные», в 1866 г. — роман «Островитяне», в 1870 г. начата публикация романа «На ножах». В силу ряда причин традиционный жанр романа не всегда удавался Лескову. Это привело исследовательниц М. Горячкину и И. Видуэцкую к крайнему выводу: «творческому методу Лескова было чуждо широкое эпическое полотно, связывающее воедино многие судьбы людей, рисуящее процесс становления и развития характеров, внутреннюю эволюцию чувств и мыслей человека»<sup>8</sup>, «осознав несостоятельность своих попыток дать широкую картину общественной жизни России, Лесков сосредоточивает внимание на малых прозаических жанрах»<sup>9</sup>. Опровержением мнения о неспособности писателя создать крупное эпическое полотно являются его романы-хроники. Это, на наш взгляд, одно из направлений творческих исканий писателя. Не менее плодотворным оказался путь циклизации произведений малой формы, отвечающий тенденции к широкому охвату действительности.

Прежде всего отметим, что Н. С. Лесков — писатель, в творчестве которого очень ярко проявилось известное наблюдение В. Г. Белинского: «...весь мир творчества поэта, вся полнота его поэтической деятельности... имеет свой единый пафос, к которому пафос каждого отдельного произведения относится как часть к целому, как оттенок, видоизменение главной идеи, как одна из ее бесчисленных сторон»<sup>10</sup>. Лесковские тексты, действительно, нельзя рассматривать как нечто внутренне замкнутое, ведь почти каждый из них предполагает продолжение

<sup>8</sup> Горячкина М. Сатира Лескова. — М.: Изд-во АН СССР, 1963, с. 142.

<sup>9</sup> Видуэцкая И. П. Жанр рассказа в творчестве Н. С. Лескова. — Науч. докл. высшей школы. Филологические науки. М., 1961, № 2, с. 82.

<sup>10</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М.: Изд-во АН СССР, 1955, т. 7, с. 314.



в другом. Способствует этому единый для всего творчества Н. С. Лескова образ автора-повествователя: «Лесков говорил от своего собственного лица, всегда присутствуя в своих произведениях как живой конкретный человек, писатель, имеющий определенный характер, взгляды и биографию»<sup>11</sup>. Поэтому для произведений писателя характерна, как правило, открытая присоединительная композиция («подхватывающее» начало, незавершенность конца и т. д.).

Даже эти немногочисленные факты говорят о том, что законы циклизации органичны для творческой манеры Лескова. Он за тридцать с лишним лет своего творчества создал самые разнообразные циклы: очерковые («Мелочи архиерейской жизни», 1878—1880), новеллистические («Заметки неизвестного», 1884), мемуарные («Печерские антики», 1882) и т. д. Циклические формы эволюционировали вместе с ростом дарования писателя: найденные в ранний период творчества формы развивались, обогащались, появлялись произведения с очень сложной жанровой структурой, в которых, однако, цикличность «просвечивала».

Обратимся, впрочем, к фактам.

Начало творческого пути Н. С. Лескова приходится на сложные и противоречивые 60-е годы с их ощущением неустойчивости, жадной обновлению, с их вниманием к повседневной действительности, к различным слоям русского общества, стремлением заглянуть в глубинку российской жизни. При этом основное внимание писателей 60-х годов обращено к народной России. Литература этого периода отличается смелостью жанровых поисков, обновляемостью, принципиальной жанровой незамкнутостью.

Основными жанрами художественной литературы в эти годы становятся очерк, рассказ, хроника; появляются такие формы, как «отрывки», «записки», «сценки», «зарисовки». Причем исследователи отмечают тяготение литературных жанров к бесфабульности: «происходит как бы вытеснение фабулы, интриги, на первый план выдвигаются бесфабульные жанры литературы»<sup>12</sup>. «Обзорность, широкий охват жизненных явлений были необходимы постольку, поскольку выдвигалась задача — отразить положение и состояние всего народа, всех слоев населения при данных социальных условиях»<sup>13</sup>. Разнообразные циклы являются характерной приметой времени.

Н. С. Лесков создает в эти годы ряд публицистических

---

<sup>11</sup> Видуэцкая И. П. Проза Чехова и стили русского реализма 80—90-х годов XIX века: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук.— М., 1966, с. 14.

<sup>12</sup> Гин М. М. О своеобразии реализма Н. А. Некрасова, с. 79.

<sup>13</sup> Там же, с. 84.

обозрений, циклов очерков: «Страстная суббота в тюрьме» и «За воротами тюрьмы. Окончание рассказов о страстной субботе» (1862 г.); «С людьми древлего благочестия» (1863 г.); «Письма к редактору „Библиотеки для чтения“: «Русское общество в Париже» (1863 г.); «Русский драматический театр в Петербурге» (1866 г.); в 1867 г. у Н. С. Лескова возникает замысел серии статей-фельетонов «Летопись литературных странностей и безобразий» (в печати появились статьи «Литератор-красавец» (1867 г.) и «Литературный скандал. Сокрытые имена. Любопытный эстетик» (1867 г.)); «Герои Отечественной войны по гр. Л. Н. Толстому» (1869 г.); «Популярные русские люди» (1869 г.). Последние два из перечисленных циклов представляют собой своеобразные портретные галереи, созданные по достоверным преданиям.

С подзаголовком «Из гостомельских воспоминаний» печатаются «Язвительный» (1863 г.), «Ум свое, а черт свое» (1863 г.), «Житие одной бабы» (1863 г.). На возможность циклизации указывает подзаголовок «Из записок моего деда» в рассказе «Погасшее дело» (1862 г.).

Маленькую дилогию составляют рассказы «Разбойник» и «В тарантасе» (1862 г.). Стремление писателя глубже узнать жизнь и народ, его нравственно-психологические особенности определило жанрово-композиционное оформление этого произведения. В основе жанровой структуры лежит форма дорожного дневника, путевых заметок. Лесков осуществляет «чосеровскую» ситуацию: чтобы скоротать время, путники оживленно беседуют между собой, вызывают на разговор молодого хозяина постоялого двора, рассказывают занимательные истории и легенды. Сцены, картины, рассказы, объединенные общей нравственной проблематикой, «нанизываются с помощью ассоциативного монтажа»<sup>14</sup>. Образ повествователя (одного из путников), придающий дилогии особый лирический колорит, сквозные образы попутчиков, сквозной мотив дороги, соблюдение хронологической канвы, единство ситуации объединяют рассказы в цикл (дилогию).

Интересное явление в творчестве Н. С. Лескова представляет художественно-публицистическое произведение «Из одного дорожного дневника» (1862 г.), поэтика которого до сих пор не привлекала внимания исследователей.

В литературе 60-х годов заметен интерес к форме дневника. Причем часто появляются произведения, рассказывающие о путешествии по провинции и за границей России. Лесковский дневник повествует о странствии автора по Белоруссии,

<sup>14</sup> Силантьева В. И. Повесть А. П. Чехова «Степь» (жанрово-композиционные особенности). — В сб.: Вопросы русской литературы. Вып. 2(38). Львов, 1981, с. 82.

Литве и Польше. Он имеет все приметы дорожного дневника: датировка; указание городов, сел и деревень; описание достопримечательностей, нравов. Здесь есть описания-сценки (танец в Кракове); научные и сугубо деловые рассуждения (Беловежа и зубры, например). Уже в этом произведении Лесков создал ряд запоминающихся характеров (Абрамка — метрдотель гостиницы «Заязд Этерки», извозчики, стрельцы в Беловеже, соседка по гостинице в Гродно Софья). Его герои обладают своим взглядом на мир и уже здесь — «своим голосом». Благодаря образу автора-повествователя калейдоскопические дорожные впечатления не рассыпаются. В поле его внимания не только достопримечательности, но и бытовые мелочи (постель, стоимость обеда, головные уборы, которые носят во Львове). Он делится своими невзгодами, рассказывает о своем спутнике. Изложение его эмоционально или сухо, лаконично или пространно. Образ автора-повествователя является композиционным центром «дорожного дневника». Причем он не только связывает воедино пестрые дорожные наблюдения, но и создает общую лирическую атмосферу всего произведения.

С образом автора-повествователя связан и сквозной мотив пути-дороги, и сопутствующие ему пейзажные зарисовки.

Связана с образом автора тема Родины, России, которая становится сквозной темой «дорожного дневника». Автор часто сравнивает то, что видит здесь, в поездке, с тем, что хорошо ему знакомо на родине. Например, отмечая «сознательное развитие» суконной промышленности в Белостоке, приведшее к тому, что ткут там только трико, отличающееся поэтому высоким качеством, автор с горечью говорит об отсутствии такой специализации и планомерного развития суконной промышленности в России. В Пензе, в частности, ткут все, замечает писатель, поэтому все идет неказисто, хозяева разоряются, бросаясь от одного к другому<sup>15</sup>. Часто путешественник с грустью вспоминает свои родные места: «я <...> вспомнил сумерки в роскошных надднепровских хуторах; вспомнил теплый пейзаж, которым родная семья часто любовалась с крылечка панинской мазанки, глядя на Долгий лесок, <...> на деревушку вверху Гостомли, скромной реки, не значащейся ни на одной географической карте»<sup>16</sup>. Вспоминает автор и покойную свою бабушку, которая верила, что все полководцы Отечественной войны 1812 года — сказочные богатыри<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> См.: Лесков Н. С. Из одного дорожного дневника. — Северная пчела, 1862, № 338. В дальнейшем цитирую по публикации: Северная пчела, 1862, № 334, 335, 337—339, 343—351; 1863, № 108.

<sup>16</sup> Там же, 1862, № 346.

<sup>17</sup> Там же, № 351.

Такой биографический план придает целостность повествованию и оставляет впечатление достоверности рассказа.

Между частями произведения связь ассоциативная, что обеспечивает композиции обзорный характер. В результате сложных ассоциативных переключек в «дневнике» появляются сквозные темы и образы (например, тема народа, тема женской эмансипации и связанный с ней образ пани Софьи, и т. д.).

Кратко и неполно перечисленные художественные особенности «дорожного дневника» Н. С. Лескова с его обзорной композицией позволяют говорить о циклической организации произведения. Анализ поэтики этого раннего произведения писателя выявляет генезис циклических форм в творчестве Лескова. Кроме того, найденные здесь художественные приемы, обогащенные и преобразованные, воплотятся в таких зрелых произведениях, как «Захудалый род. Семейная хроника. (Из записок княжны В. Д. П.)» (1873 г.), «Дневник Меркула Протцева» (1874 г.), «Архиерейские встречи. Картинки с натуры. (Из дневника сельского священника)» (1879 г.), «Картины прошлого. По записям синодального секретаря Исмаилова» (1882—1883 гг.).

Следующим фактом, позволяющим говорить о стремлении к циклизации в творчестве Н. С. Лескова, является замысел 1863 года цикла очерков национальных женских характеров: «Леди Макбет нашего уезда» составляет 1-й № серии очерков исключительно одних типических женских характеров нашей (окской и частью волжской) местности. Всех таких очерков я предполагаю написать двенадцать, <...> восемь из народного и купеческого быта и четыре из дворянского»<sup>18</sup>. Замысел остался неосуществленным, как известно, но сам факт примечательный: он свидетельствует о желании Лескова создать крупное полотно, охватившее бы все основные слои русского общества.

В последующие годы принцип циклизации не менее интенсивно применялся писателем.

В 70—80-е годы Н. С. Лесков создает обзоры: «Русские литературные забавы» (1871 г.); «Петербургский театр. Современная летопись» (1871 г.); «Монашеские острова на Ладожском озере» (1873 г.); «Женские истории. Приключения в современном духе» (1878 г.); «Случаи из русской демонологии» (1880 г.); «Религиозные обряды евреев» (1880 г.); «Из жизни» (1881—1884 гг.) и др.

Активно в эти годы писатель создает циклические произведения в форме заметок: «Чудеса и знаменья. Наблюдения,

---

<sup>18</sup> Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11-ти т. Т. 10.— М.: ГИХЛ, 1958, с. 253. В дальнейшем цитирую по этому изданию, указывая в тексте римской цифрой том, арабской — страницу. Отдельные случаи оговариваются специально.

опыты и заметки» (1878 г.); «Геральдический туман. (Заметки о родовых прозвищах)» (1886 г.); «Русские архиереи и русские монастыри в старину» (1870 г.). Симптоматична и эта работа Н. С. Лескова — «Заметки ценовщика. Нравоописательные очерки Иордана. Вольный пересказ с польского, в отрывках Н. С. Лескова» (1884 г.). Форма заметок свое высшее выражение нашла в новеллистическом цикле «Заметки неизвестного» (1884 г.).

Портретную галерею архиереев создает Лесков в цикле «Святительные тени. Любопытное сказание архиерея об архиереях» (1881 г.); в 1886—1887 гг. писатель работает над сборником «Обозрение Прологов», в котором описаны около сорока женских типов XII—XIII веков. Вероятно, «Легендарные характеры», цикл-обозрение 1892 г., представляют собой неполную публикацию «Обозрения Прологов».

В этот период созданы цикл очерков «Мелочи архиерейской жизни» (1878—1880 гг.); «натуральная трилогия» «Отборное зерно» (1884 г.).

Формируется цикл рассказов о «праведниках» (70—90-е гг.). Целый ряд рассказов публикуется с подзаголовком «из рассказов (историй или воспоминаний.— Н. С.) о трех праведниках», однако до сих пор эти произведения не анализировались с точки зрения поэтики цикла. Думается, что такой подход был бы правомерен. Кстати, в связи с этим возникает еще одна проблема — проблема сборника-цикла в творчестве Н. С. Лескова. Мы считаем, что как сборник-цикл можно рассматривать «Три праведника и один Шерамур» (СПб., 1880). Ко всему сборнику дан эпитафия: «Без трех праведных несть граду стояния». Далее следует общее предисловие, в котором автор мотивирует свои розыски «праведников» и предлагает читателю «кое-что из <...> записей»<sup>19</sup>. И далее, предлагая читателю рассказы о встречах с разными людьми, автор пытается выдержать нить поиска. С Рыжовым, героем рассказа «Однодум», автор встретился «в самом начале розыска о «трех праведниках»<sup>20</sup>. Далее следует рассказ «Пигмей», в котором автор продолжает поиски «сердец <...> потеплее и душ поучастливее»<sup>21</sup>, кроме того, эти два первых рассказа объединены тем, что героями их являются «маленькие люди». Начало следующего рассказа «Кадетский монастырь» продолжает линию «розыска»: «У нас не переводились, да и не переведутся праведники. Их только не замечаю, а если стать присматриваться — они есть»<sup>22</sup>. К «Кадетскому монастырю» примыкает рассказ «Русский демократ в Польше», записанный со слов «почтен-

<sup>19</sup> Лесков Н. С. Три праведника и один Шерамур.— СПб., 1880, с. 10.

<sup>20</sup> Там же, с. 58.

<sup>21</sup> Там же, с. 61.

<sup>22</sup> Там же, с. 83.

ного старца», который поведал и об «иноках кадетского монастыря»<sup>23</sup>. Рассказ заканчивается знаменательным высказыванием: «Таких людей достойно знать и в известных случаях жизни подражать им, если есть сила вместить благородный патриотический дух, который согревал их сердце, окрылял слово и руководил поступками»<sup>24</sup>. Последний рассказ «Шерамур» начинается несколько неожиданно, но послесловие автора «вводит» его в русло всей книги: «Пьеса кончена и читатель может меня теперь спросить: зачем она попала в одну книгу с рассказами о трех праведниках, с которыми у Шерамура по-видимому нет ничего общего в природе?»

Такой вопрос очень возможен и я, предвидя его, спешу дать мой ответ. Шерамур поставлен здесь по двум причинам: во-первых, я опасался, что без него в этой книжке не выйдет указанных десяти листов, а во-вторых, если сам Шерамур не годится к праведным даже в качестве юродивого, то тут есть русская няня, толстая баба с шнипом, суд которой, по моему мнению, может служить выражением праведности всего нашего умного и доброго народа»<sup>25</sup>. Читатель вспоминает няню, которая с «дрожанием в голосе» сказала: «Что они вам мешают, дурачки! их бог послал, терпеть их надо, может быть он определится к такой цели, какой все вы ему и не выдумаете» (VI, 289). Выражением доброты, терпимости, веры, уважения к человеку звучат слова простой русской женщины. Они стали своеобразным выводом ко всей книге о русских «праведниках».

Таким образом, общая тема, единые эпиграф и предисловие, послесловие-вывод, мотив поиска, образ автора-повествователя со своим голосом придают книге относительную завершенность и целостность. На наш взгляд, ее можно рассматривать как сборник-цикл.

Определенным единством обладают книги «Праведники» (Собр. соч., т. 2, СПб., 1889), «Святочные рассказы» (СПб.—М., 1886), «Рассказы кстати» (СПб.—М., 1886), «Русские богоносцы. Религиозно-бытовые картины Н. С. Лескова» (СПб., 1880). Сборники имеют характерные и значимые названия. Произведения писателя объединены в них по жанровому признаку и принципу идейно-тематической общности.

Возможно, что созданием сборников-циклов завершились бы некоторые замыслы Лескова. В 1879 г. в «Новом времени» (№ 1214 от 17 июля) опубликовано небольшое произведение писателя «Честное слово. Этюд из культа мертвых. (К мате-

---

<sup>23</sup> Лесков Н. С. Три праведника и один Шерамур, с. 133.

<sup>24</sup> Там же, с. 157.

<sup>25</sup> Там же, с. 240.

риалам «Петербургского Декамерона»). Вполне вероятно, что дальнейшая работа над «материалами» вылилась бы в цикл с заглавием «Петербургский Декамерон».

О задуманной писателем серии «типических разновидностей» — «Дети Каина», куда вошли «Однодум» и «Шерамур», свидетельствует А. Н. Лесков<sup>26</sup>. В 1881 г. Н. С. Лесков задумывает создать цикл «Исторические характеры в баснословных сказаниях нового сложения». В письме к И. С. Аксакову Н. С. Лесков писал: «...Написалось у меня живо и юмористично три маленькие очерка (все вместе в два листа) под общим заглавием: «Исторические характеры в баснословных сказаниях нового сложения». Это картины народного творчества об императорах: Николае I, Александре II и Александре III (хозяйственном). Все это оч(ень) живо, оч(ень) смешно и полно движения» (VII, 500). Нам известны только два произведения из этого замысла: «Левша» и «Леон дворецкий сын». А в 1883 г. «Художественный журнал с художественным приложением» (т. V, январь, т. V, февраль) объявил, что будет печатать «Рассказы из жизни вольных художников Н. С. Лескова». Первым рассказом был «Тупейный художник».

Заметим, что при анализе циклов-сборников встает проблема читателя. Автор предлагает читателю подзаголовки: «из рассказов о трех праведниках», «святочный рассказ», «рассказ кстати». В сознании же читателя вольно или невольно возникают параллели, ассоциации с уже известными ему произведениями той или иной серии. Л. Е. Ляпина пишет: «Под циклизацией в широком смысле слова понимают всякое объединение нескольких текстов по какому-либо признаку, иногда даже — объединение не осуществленное, но потенциально возможное, оправданное...»<sup>27</sup>. И далее: «Целостность, вообще говоря, может иметь различное происхождение. ...Ее может реализовать сам автор, сгруппировав ряд произведений в целое; либо редактор издания; либо читатель, исследователь творчества данного поэта»<sup>28</sup>. В лесковском случае формирование циклов всегда «задано» самим автором, предполагающим, однако, и наличие творческой активности в своем читателе. Может быть, наиболее показателен в этом плане цикл легенд, которые читатель легко выделяет из произведений писателя благодаря их оригинальности, особой стилистической окраске, единой эмоциональной тональности, особому пафосу. Более сведущий читатель объединяет легенды в цикл и на основании единого источника — Древнего Пролога.

<sup>26</sup> Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. — Тула, 1981, с. 353.

<sup>27</sup> Ляпина Л. Е. Лирический цикл в русской поэзии 1840—1860-х годов: Дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук, с. 10.

<sup>28</sup> Там же, с. 14.

Сам писатель стремился объединить эти произведения в цикл. В 1888 г. он пишет А. С. Суворину: «То, что взято из Прологов,— семь рассказов напечатанных и восемь готовых к печати (из обракованного обозрения Пролога) составят отдельный том под заглавием «Пустынные картины» (древнее христианство в Сирии и Египте). Все это в моей голове начинает мне выясняться и, бог даст, уложится стройно» (XI, 388—389). В том же году Н. С. Лесков пишет Г. И. Бирюкову: «Прологи меня еще занимают. Истории, слегка намеченные, развиваю с удовольствием. Желая составить целый томик «Египетских новелл», и это меня занимает»<sup>29</sup>. Таким образом, налицо желание автора объединить произведения, написанные по Прологу, в одну книгу, сборник. Известно, что в десятый том собрания сочинений Н. С. Лескова (изд. А. С. Суворина) вошли семь опубликованных ранее легенд по Прологу. Можем ли мы утверждать, что X том — цикл-сборник? Ведь только при наличии «авторской заданности структуры»<sup>30</sup> появится цикл как жанровое образование. Вопрос этот требует изучения.

В 90-е годы Н. С. Лесков продолжает работу по созданию циклов: «Сибирские картинки XVIII века» (1893 г.); «Загон» (1893 г.); «Вдохновенные бродяги (Удалецкие «скаски»)» (1894 г.). К циклам можно отнести и «Юдоль» (1892 г.). Характерны и замыслы этого периода: «Записки расстриги» (1893 г.); «Памятные встречи» (1893 г.); «Шиши. Картинки с натуры» (до 1895 г.); «Убежище (Из записок Пересветова)» (до 1895 г.). Кстати, интересны и более ранние замыслы писателя: «Повесть о безголовой наяде (Из воспоминаний сумасшедшего художника)»; «Записки человека без направления» (70-е годы). В эти годы (90-е) продолжается работа над циклом «Из литературных воспоминаний» («Две матери» — ранняя редакция «Дамы и фефелы»); над повестью «Мадемуазель попадьи» с подзаголовком «Из семейных воспоминаний».

Таковы осуществленные и неосуществленные замыслы Н. С. Лескова, свидетельствующие о том, что циклизация характерна для творческой манеры писателя. Анализ поэтики циклических произведений Н. С. Лескова необходимо проводить с учетом их циклической организации, в целостном соотношении всех компонентов цикла.

Циклы Н. С. Лескова имеют свои поэтические особенности. Однако можно выделить некоторые общие закономерности. К таковым относится образ автора-повествователя. Так же, как И. А. Крылов всем своим творчеством и всей своей жизнью создал образ мудрого и лукавого баснописца, Н. С. Лесков сотворил образ внимательного, знающего, умного, чуть про-

<sup>29</sup> Цит. по кн.: Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова..., с. 438.

<sup>30</sup> Ляпина Л. Е. Указ. соч., с. 14—15.



ничного автора-повествователя своих произведений. А. Фаресов приводит слова писателя, ставшие хрестоматийными: «...все мы: и мой герой, и сам я имеем свой собственный голос. Он поставлен в каждом из нас правильно или по крайней мере старательно»<sup>31</sup>. Обычно обращают внимание на слова о героях Лескова, подкрепляя ими характерное для писателя стремление создать иллюзию самостоятельности героя-рассказчика. Лесков же пишет и о «своем голосе»: «и мой герой, и сам я...». Голос автора имеет равные «права» с голосами его героев. То есть образ автора-повествователя, имеющего свой голос, в произведениях Лескова — явление не случайное. Это сознательный литературный прием, способствующий созданию единства и целостности всего творчества писателя. Не случайно произведения Н. С. Лескова воспринимаются как части единого целого.

Единство восприятия образа автора-повествователя возникает не только в результате особой стилистической окраски авторской речи. Этому способствует система заглавий и жанровых определений, авторские примечания и комментарии, наличие многочисленных литературных цитат и реминисценций в тексте произведений, введение авторского биографического времени, интимизация и т. д. В циклах образ автора-повествователя выполняет прежде всего объединяющую функцию, он является композиционным центром произведения (см., например, «Из одного дорожного дневника», «С людьми древлего благочестия»).

В зависимости от идейного замысла писателя жанрообразующими факторами могут выступать также время и пространство (так в «дорожном дневнике» основу сюжета составляет передвижение путешественника во времени и пространстве); полемичность («Архиерейские объезды», например). Для некоторых произведений более характерен тематический принцип объединения разнородного материала (цикл «Картины прошлого»).

Отличительной чертой лесковских циклов является многогеройность. В контексте циклического произведения каждый образ обретает большую смысловую глубину в результате соотнесения образов. Соотнесение образов в цикле служит средством и типизации, и индивидуализации героев (см. «Разбойник» и «В тарантасе»).

Уже в ранних циклических произведениях писателя проявились такие черты его поэтики, как лейтмотивность; повторение и вариативное развитие темы; наличие сквозных образов

---

<sup>31</sup> Фаресов А. И. Против течений. Н. С. Лесков. Его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нем. — СПб., 1904, с. 274.

и мотивов (например, мотив дороги в произведениях Н. С. Лескова).

Специфической особенностью лесковских циклов являются сложные связи между формами повествования. Во взаимодействии авторского повествования, сказовой формы повествования, стилизации под речь персонажей, многочисленных диалогов возникает неповторимая «стилистическая атмосфера» лесковских произведений. Определяющим в создании стилистического единства в циклах Н. С. Лескова является авторское повествование, ибо в нем реализуется общее настроение, пафос, «угол зрения», играющие основную роль в объединении компонентов цикла с его обзорной композицией. Этот вопрос требует специального исследования.

Циклы Лескова разнообразны по своей форме и по жанровой природе составляющих их компонентов. Мы не претендуем на создание классификации лесковских циклов, но можно выделить очерковые циклы («Мелочи архиерейской жизни», «Загон»); новеллистические («Заметки неизвестного», «Отборное зерно», «Разбойник» и «В тарантасе»); циклы-сборники («Три праведника и один Шерамур»); циклы воспоминаний («Печерские антики», «Юдоль», «Из литературных воспоминаний»); циклы преданий («Картины прошлого», «Святительные тени», «Кадетский монастырь», «Инженеры-бессеребренники» и др. В них писатель передает события, предания XVIII века, 30-х годов XIX века, обязательно ссылаясь на источник получения сведений). В циклах Н. С. Лескова органически переплетаются элементы художественные и публицистические, мемуарные и «фельетонные» (сиюминутность, актуальность всегда присутствует в лесковских произведениях: воспоминания, как правило, вызваны у него каким-либо сегодняшним событием). Поэтому создание классификации циклов Н. С. Лескова имеет определенные трудности.

Проблема цикла представляет интерес и в следующем аспекте. «Законы циклизации... открывают перед художником возможности поиска новых жанровых форм»<sup>32</sup>. В основе своей цикличны романы М. Е. Салтыкова-Щедрина. В творчестве А. П. Чехова «циклическая структура определит все первые крупные замыслы писателя: роман «Рассказы из жизни моих друзей», первые чеховские повести — «Степь» (1888) и «Огни» (1888) также выросли из опыта циклизации»<sup>33</sup>. Можно предположить, что в этом же русле возникли и многие лесковские произведения: «Краткая история одного частного упомошательства» (1863 г.), «Смех и горе» (1870 г.), «Очарованный

<sup>32</sup> Лебедев Ю. В. Проблемы поэтики очерковых и новеллистических циклов 1840—1850-х годов.— В кн.: Проблемы теории и истории литературы. Ярославль, 1973, с. 36.

странник» (1872 г.), «Шерамур» (1879 г.), «Дворянский бунт в Добрыньском приходе» (1881 г.) и др.

Вопрос о том, что жанровое своеобразие ряда произведений Н. С. Лескова определяется отчасти творческим использованием традиций циклизации, требует серьезного изучения. Здесь же отметим, что «Смех и горе», например, создавалось как цикл очерков. Н. С. Лесков пишет С. А. Юрьеву: «Вы на сих днях увидите такие мои очерки, озаглавленные общим заголовком: «Смех и горе»... Конечно, это будут письма не о балах, новостях и скандалах..., но это будет летопись заблуждений, ошибок, неправд и грехов общественного неразумения и злобы по делам якобы текущего дня» (X, 282). Лесков ищет определение жанра произведения: «повесть» (X, 284), «фельетонный рассказ» (X, 289), «очерки, составляющие книгу» (X, 549); наконец, публикует в 1871 году произведение с подзаголовком: «Разнохарактерное роуоиггі из пестрых воспоминаний полинявшего человека. Посвящается всем находящимся не на своих местах и не при своем деле».

Поиски жанрового определения и подзаголовков весьма характерны, в них отразилось своеобразие формы произведения с его циклической организацией, не нарушившей единство и цельность. Своеобразие формы заметили современники писателя: «Оно не картина, а барельеф, лента с изображенными на ней фигурами. Но все эти, по-видимому отдельно друг от друга стоящие, фигуры связаны внутренним единством. В числе их нет ни героев, ни героинь, никто не поставлен в центре действия, да и действия нет никакого... и, однако, невзирая на то, какое цельное впечатление «Смеха и горя» представляют и такие рассказы» (III, 616). Наши современники также отмечают цикличность этого произведения: «Смех и горе» композиционно близко уже к тому очерковому циклу, который широко войдет в русскую литературу 1870—1880-х годов<sup>34</sup>. Или: «Сюжет «Смеха и горя» представляет собой цикл анекдотов, или роуоиггі из сюрпризов»<sup>35</sup>. Такие выводы не случайны: в сложном переплетении традиций циклизации, формы путешествия, хроникальности, очерковости, сказовой традиции возникает единство этого произведения.

<sup>33</sup> Соболевская Г. И. Особенности циклизации в прозе А. П. Чехова (Сборник-цикл «Хмурые люди»). Статья вторая.— В кн.: Проблемы метода и жанра. Вып. 5. Томск, 1977, с. 82.

<sup>34</sup> Лебедев В. А. Хроникальный жанр в творчестве Н. С. Лескова.— Уч. зап. Томского ун-та, № 67. Томск, 1967, с. 141.

<sup>35</sup> Видуэцкая И. П. Творчество Н. С. Лескова в контексте русской литературы XIX века.— Вопросы литературы, 1981, № 2, с. 169. См. также: Столярова И. В. Идеино-художественное своеобразие сатирической хроники Н. С. Лескова «Смех и горе».— В кн.: Проблемы русской и зарубежной литературы. Вып. 4. Метод. Силь. Мастерство. Ярославль, 1970, с. 213—223.

Добавим к сказанному, что о цикличности как о кирпичике в фундаменте жанра говорит и такой факт: Лесков мог свободно «вычлениать» из произведений целые отрывки и публиковать их отдельно. Так был опубликован очерк «Плодомасовские карлики. Картины старорусской жизни» (1869 г.). Возможно, что историческая хроника «Старые годы в селе Плодомасове» формировалась как цикл очерков. «В 1868—1869 годах были опубликованы первые три очерка этого цикла: «Боярин Никита Юрьевич», «Боярыня Марфа Андреевна», «Плодомасовские карлики», в каждом из которых в качестве героя фигурирует лицо сугубо частное, с точки зрения истории ничем не примечательное»<sup>36</sup>.

О циклической организации «Очарованного странника» косвенно говорит такой факт: в начале XX века были опубликованы следующие отрывки из произведения: «Злые охотники (Озорники)» (М., 1908), «Десять лет в степи» (М., 1908), «Цыганка» (Из «Очарованного странника») (Петроград, 1918), «Цыганка Груша» (Госиздат, 1928).

Думается, что эти далеко не полностью собранные факты позволяют говорить о необходимости исследования проблемы цикла в прозе Н. С. Лескова. Это даст возможность глубже понять особенности поэтики писателя, самобытность и оригинальность его творческой манеры, позволит выявить генезис крупных жанровых форм, углубит наше представление о жанровой системе писателя. А исследование творчества Н. С. Лескова со стороны его жанрового своеобразия открывает новые грани его творческого наследия; так, изучая проблему цикла, мы обращаемся ко многим произведениям, не входившим до сих пор в орбиту внимания исследователей. Кроме того, изучение этой проблемы дает возможность решить ряд важных историко-литературных и теоретических проблем. В частности, мы имеем возможность увидеть общее в жанровых исканиях Н. С. Лескова и И. С. Тургенева, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Г. И. Успенского, А. П. Чехова и др., анализируя характерную для этих писателей устремленность к циклизации. Перспективы открываются достаточно широкие, и тем не менее проблема цикла в прозе Н. С. Лескова по существу не изучена.

Исследователи отмечают такую характерную черту поэтики Н. С. Лескова, как тяготение к бесфабульности. Так, М. М. Гин, подчеркивая, что в русской литературе середины и второй половины XIX века «происходит как бы вытеснение фабулы, интриги, на первый план выдвигаются бесфабульные

---

<sup>36</sup> Чернова Е. А. О жанровом своеобразии исторических хроник Н. С. Лескова.— В кн.: Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1981, с. 78.

жанры литературы. Жанр литературного обозрения, произведение, построенное по принципу очерковой композиции, получает широкое распространение»<sup>37</sup>, называет среди писателей, в творчестве которых проявилась эта тенденция, и Н. С. Лескова<sup>38</sup>.

А. В. Лужановский также говорит об «исчезновении интереса к фабуле» в творчестве Помяловского, Г. Успенского, Салтыкова-Щедрина. На этом фоне он рассматривает «Смех и горе», называя это произведение циклом. Здесь же он отмечает новизну сюжета в «Очарованном страннике», «Запечатленном ангеле», который держится «на внутренней связи»<sup>39</sup>.

Г. И. Соболевская пишет о том, что «появляются циклы и в творчестве Лескова: «Заметки неизвестного» (1882—1884), «Святочные рассказы», вышедшие отдельной книгой в 1886 году, «Рассказы кстати», куда вошли произведения 80—90-х годов»<sup>40</sup>. Сразу уточним, что циклы в творчестве Н. С. Лескова появляются значительно раньше.

И. П. Видуэцкая отмечает: «Особенно показательно... при страсти упомянутых писателей (Н. С. Лескова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Г. И. Успенского.— Н. С.) к циклизации своих произведений, к идейно-тематическому объединению в группы, что помогало лучше выявить связывающую их общую мысль»<sup>41</sup>.

Термин «цикл» исследователи часто употребляют, говоря о рассказах о праведниках, святочных рассказах, рассказах «кстати». Отмечается циклическая организация отдельных произведений Н. С. Лескова в работах И. В. Столяровой, М. С. Горячкиной, И. П. Видуэцкой, В. Ю. Троицкого («очерковой трилогией» называет он «Старые годы в селе Плодомасове»<sup>42</sup>), Б. С. Дыхановой (она пишет о мозаичности и фрагментарности композиции «Воительницы», «Соборян», «Очарованного странника»; об объединяющем мотиве дороги в произведениях Лескова<sup>43</sup>).

В работах В. Н. Азбукина, посвященных циклам «Мелочи архиерейской жизни» и «Заметки неизвестного», есть интерес-

<sup>37</sup> Гин М. М. О своеобразии реализма Н. А. Некрасова, с. 79.

<sup>38</sup> Там же, с. 81.

<sup>39</sup> Лужановский А. В. Сюжет и фабула рассказов Н. С. Лескова второй половины 70—80-х годов.— Уч. зап. Ивановского пед. ин-та. Т. 38. Иваново, 1967, с. 63—66.

<sup>40</sup> Соболевская Г. И. Проблема цикла в русской прозе 80—90-х годов, с. 75—76.

<sup>41</sup> Видуэцкая И. П. Творчество Н. С. Лескова в контексте русской литературы XIX века, с. 165.

<sup>42</sup> Троицкий В. Ю. Лесков — художник.— М.: Наука, 1974, с. 153.

<sup>43</sup> Дыханова Б. С. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н. С. Лескова.— М.: Художественная литература, 1980, с. 30, 31, 43, 57, 102.

ные наблюдения<sup>44</sup>. Но исследователь не ставит своей задачей анализ поэтики циклов (например, «Мелочи архиерейской жизни» он анализирует по главам, что, конечно, несколько обедняет произведение, тем более, что не все главы изучаются достаточно скрупулезно), но часто сам текст цикла с присущими ему особенностями приводит его к интересным выводам<sup>45</sup>.

Б. С. Дыханова объединяет в цикл роман-хронику «Соборяне» и повести «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник»<sup>46</sup>. Исследовательница реализует «заложенные» в произведениях Лескова тенденции к объединению, и это оправданно.

Такова степень изученности проблемы цикла в прозе Н. С. Лескова. По нашему мнению, она явно недостаточна. В статье мы не претендовали на исчерпывающее решение ее проблемы. Цель нашей работы — доказать необходимость ее изучения, показать наличие огромного фактического материала в творчестве Н. С. Лескова, убеждающего, что цикл занимает важное место в жанровой системе писателя.

---

<sup>44</sup> См.: Азбукин В. Н. Критика духовенства и православной церкви в очерках Н. С. Лескова «Мелочи архиерейской жизни». — Уч. зап. Томского ун-та, № 35. Томск, 1960, с. 124—140; Его же. К вопросу о становлении антицерковной темы в творчестве Н. С. Лескова 70—начала 80-х годов. — В кн.: Вопросы русской литературы и языка. Труды Томского ун-та. Т. 153. Томск, 1960, с. 27—39; Его же. Антиклерикальная сатира Н. С. Лескова конца 70-х и начала 80-х годов XIX века: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. — Томск, 1962; Его же. «Мелочи архиерейской жизни» Н. С. Лескова. (Из наблюдений над жанровым своеобразием). — Уч. зап. Томского ун-та, № 42. Томск, 1962, с. 35—46; Его же. Из творческой истории «Заметок неизвестного». — Науч. докл. высшей школы. Филологические науки, 1962, № 3, с. 128—138; Его же. Жанр очерка в творчестве Н. С. Лескова. — В кн.: Проблемы реализма в русской и зарубежной литературах. Тез. докл. 2-й межвузовской научной конференции литературоведов. Вологда, 1969, с. 84—86.

<sup>45</sup> Например, о «скрепляющей все новеллы прони автора» в «Заметках неизвестного» см. названную статью «Из творческой истории «Заметок неизвестного», с. 130.

<sup>46</sup> Дыханова Б. С. Об особенностях поэтики Н. С. Лескова на рубеже 60—70-х годов XIX века: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. — Воронеж, 1974, с. 1—2.

**СЮЖЕТ И КОМПОЗИЦИЯ РОМАНА Ч. АЙТМАТОВА  
«БУРАННЫЙ ПОЛУСТАНОК»  
(«И ДОЛЬШЕ ВЕКА ДЛИТСЯ ДЕНЬ»)**

Одна из наиболее важных проблем нового романа Чингиза Айтматова задана уже в самом его названии — «И дольше века длится день». Уже здесь возникает возможность соединить несовместимое, несоизмеримое — век, историю человечества и лишь один его день. Более того, события века отражаются в одном дне. День, секунда истории, вмещает в себя век, отражает и преобразует его в себе. Так намечается принцип, который для этого романа станет одним из важнейших: это возможность соединения того, что несоизмеримо с традиционной, обыденной точки зрения. Элементы такого неожиданного сопоставления находятся в очень сложном взаимодействии, взаимоотражаются и преломляются друг в друге. В одной системе ценностей оказываются век и день, жизнь отдельного человека, простого рабочего, и судьба цивилизации.

Яснее всего этот принцип может быть продемонстрирован на композиционной структуре романа. Специфика композиционной структуры его состоит в том, что традиционная организация текста сюжетом отсутствует. Сюжет как бы редуцирован, организующая функция снята с него. Он включает в себя мотивировку событий, которые происходят на разъезде Боранлы-Буранный в ближайший день, — смерть Казангапа, сбор его в последний путь и описание его дороги на кладбище Ана-Бейит. Этот основной, мотивирующий сюжет лишен еще того элемента, который мог бы стать центром, вокруг которого группировались бы несоотносимые понятия, явления, что сходятся воедино в романе. Но он становится как бы основным стержнем, на который нанизываются другие микросюжеты. Они, а также их соотношения и играют куда более важную роль в художественном мире романа.

Целую группу таких микросюжетов составляют легенды мифологического содержания. (О роли мифа в романе речь

пойдет ниже). Они имеют самостоятельную сюжетную композицию, которая, с первого взгляда, не пересекается со стержневым, основным сюжетом. Это легенды о захватчиках Сарозекских степей жуаньжуанов, повествование о старом акыне и его любви, предание о золотой рыбе мекре.

Другая группа микросюжетов повествует о жизни Едигея на разъезде. Это рассказ о его приезде домой после фронта, о поисках работы, о встрече с Казангапом, о тяжелой работе на разъезде. Сюда же примыкает рассказ о поездке Едигея в город к геологу Елизарову для реабилитации Абуталипа. Особое место занимает повествование об отношении Едигея к его верблюду Каранару.

В промежуточном положении между этими группами сюжетов находится повествование о талгаке — потребности беременной женщины в утолении какого-нибудь желания. Жена Едигея Укубала хочет подержать в руках золотую рыбу мекре. Едигей отправляется в море, чтобы поймать золотого мекре. Он долго уговаривает неведомую рыбу взять в рот кусок мяса на крючке, и это ему удается: талгак Укубалы исполнен и рыбу отпускают.

Специфика этого микросюжета заключается в том, что, с одной стороны, он относится к событиям наших дней, повествует о жизни Едигея с Укубалой. С другой стороны, этот сюжет мотивируется древним представлением, уходящим своими корнями в мифологическую эпоху. Здесь пересекаются два времени, две эпохи: древнейшая мотивирует сегодняшнюю. Здесь же — ключ к пониманию характера главного героя. Дело в том, что два несопоставимых времени — современность и эпоха мифологических преданий — пересекаются именно в сознании главного героя, которое имеет как бы два важнейших детерминирующих центра.

С одной стороны, это человек, живущий сегодня, сталкивающийся с современными жизненными ситуациями, исповедующий мораль нашего общества, нашего времени. Стоит вспомнить войну, которую проходит Едигей, работу стрелочником на разъезде; его реакцию на политические события — преодоление культа личности, когда Едигей использует все свои силы для реабилитации погибшего друга и т. д. Это прежде всего наш современник, живущий в нашем обществе, исповедующий его мораль.

С другой стороны, сознание этого человека включает в себя огромный пласт мифологических преданий своего народа. Он мыслит порой категориями мифа. Его любовь, например, прямо соотносится в его сознании с любовью старого акына к молодой девушке, обряд похорон своего друга он должен произвести на том месте, где возникло кладбище Ана-Бейит, совершив при этом обрядный маршрут основателя кладбища,



который является для народа Едигея культурным героем. Рассказ сына умершего о людях, управляемых по радио, Едигей прямо сопоставляет с легендой о рабах-манкуртах, лишенных памяти. Мифологические сюжеты становятся категориями мышления главного героя.

Каким образом происходит соединение этих двух пластов в сознании Едигея, видно в микросюжете о золотом мекре, где представления мифологического характера мотивируют действия главного героя. Здесь как бы соединяются воедино сюжеты, повествующие о современности, и сюжеты мифологического содержания: принципиальных отличий, позволяющих объяснить одно через другое, нет. Миф так же связан с современностью, как современность с историей и представлениями народа об истории. Повествование о золотом мекре, где на частном, с первого взгляда незначительном, примере проявляется сопряженность в сознании Едигея древности и современности, соединяет группу микросюжетов, повествующих о событиях послевоенной истории и сегодняшнего дня, с группой мифологических микросюжетов.

На этом сочленении как бы создается метафора, способная вырасти в целый микросюжет. Ведь суть метафоры заключена в том, чтобы через семантическое пространство одного слова расширить границы другого слова, через одно объяснить внутренние свойства другого. В данном случае в качестве единиц метафоризации выступает не слово и его семантические рамки, а сам сюжет, границы сюжетов благодаря «метафорическим» отношениям расширяются, и жизнь человека объясняется посредством мифа, вернее лишь одной его единицей, лишь одним из многих мифологических представлений.

Нужно сказать, что микросюжеты, нанизанные на единый стержень — сюжет о похоронах Казангапа, взаимодействуют, подчинены друг другу, соотносятся порой самым неожиданным образом. Их функции по отношению друг к другу будут напоминать все то же метафорическое содействие: внутреннее пространство одного сюжета будет дополнять и развивать другой, подобно тому, как семантика одного слова развивает, неожиданно выявляет семантические качества другого в традиционном метафорическом «словесном» ряду.

Взаимопересечение микросюжетов проявляется в повествовании о любви Едигея к жене Абуталипа Зарипе. Центральным является сюжет о зарождении и развитии этой любви; он, в свою очередь, очень тесно переплетен с другими ведущими сюжетами — о дружбе Едигея и Абуталипа, об аресте и реабилитации Абуталипа. Перечисленные здесь сюжеты не вступают друг с другом в метафорические отношения, а сосуществуют как единое целое. Иной окажется ситуация в том случае, если мы сравним сюжеты о любви Едигея и Зарипы,

о гоне Каранара и о любви старого акына к молодой девушке. Центральный, наиболее значимый по наполнению и объединяющий эту группу — сюжет о Едигее и Зарипе. Остальные два как бы обслуживают его, объясняют и расширяют его «семантические» рамки.

Если бы основной сюжет не был включен в этот метафорический сюжетный ряд, то мы имели бы дело с традиционным мотивом недозволенной любви, разработанным в традиционных внутренних монологах и авторском повествовании, с опять же традиционным проникновением в психологию героя. В этом случае не приходилось бы говорить о художественном открытии. Однако этот сюжет, поставленный в романе как бы между двумя зеркалами взаимодействующих сюжетов, приобретает совершенно новый, глубокий смысл и наполнение. Внутренняя борьба Едигея с самим собой, борьба с несправедливой, с его точки зрения, любовью предстает совершенно в другом свете в зеркале сюжета о «любовных похождениях» верблюда Каранара. Комический элемент такого необычного сравнения почти снят полным очеловечиванием Каранара, в романе он становится героем — на этом основана скорее трагическая окраска этого сопоставления. Расширяя «семантическое» поле главного в этой группе сюжета, рассказ о Каранаре дает нам зеркальное изображение того, что происходит в душе Едигея. Разница лишь в том, что для Едигея препятствием становятся его собственные представления о нравственном и праведном, а для Каранара — немилостивая, неумолимая сила судьбы в лице его хозяина. Едигею удается покорить верблюда. «Так бились они каждый как умел, и каждый был по-своему прав. Едигей был потрясен неукротимой, невеняемой устремленностью атана к счастью и понимал, что лишает его этого счастья, но другого выхода не было»<sup>1</sup>. Не было другого выхода и у самого Едигея, когда он сам лишал себя счастья с любимой женщиной. Правда, сила и буйство этого чувства видны при сопоставлении двух микросюжетов. Его праведность доказывается еще и тем, что они сходятся в одной точке романа: лишив верблюда воли, Едигей окончательно теряет Зарипу, она уезжает с детьми, не сказав ему ни слова. Мотивация полного разрыва не связана с историей Каранара, но тем не менее зеркальная связь между двумя сюжетами очевидна.

Иначе в этой группе функционирует сюжет о певце Раймалы-ага. Центральный сюжет отражается здесь своей красотой

---

<sup>1</sup> Айтматов Ч. И дольше века длится день. — Новый мир, 1980, № 11, с. 142. Далее страницы этого издания указываются в тексте.

и музыкальностью, уравновешивая таким образом буйство и неприкрытую, почти антиэстетическую силу рассказа о верблюде. Все три сюжета разрешаются невозможностью соединения. Раймалы-ага становится жертвой моральных родовых устоев. Когда род певца собирается для того, чтобы «образумить» его, показать несправедность его любви, Раймалы говорит: «...Вы судите о том, что недоступно решать на общем сборе. Не ведаете вы, где истина, где счастье в этом мире. Да разве же постыдно петь, когда поется, да разве же любить постыдно, когда любовь приходит, ниспосланная богом на веку?» (155).

Как видим, эта группа сюжетов находится во взаимодействии, которое по своему механизму напоминает метафору. Они образуют своеобразную систему зеркал, в которых отражается основной сюжет. Эта система направлена на расширение «семантического» пространства главного в этой группе сюжета, открывает все новые и новые его грани. В данном случае два сюжета развивают противоположные, почти оппозиционные мотивы: биологической силы, значимости любви и ее музыкальности, красоты, человечности, хрупкости. Особенно усложняется система сюжетных метафор в том случае, когда происходит отражение основного сюжета в зеркале мифологической поэтики. В этом случае речь будет идти об основном сюжете романа, том стержне, на который нанизываются все микросюжеты. Основному (хотя и редуцированному) сюжету романа соответствует довольно широко развернутый сюжет мифологического содержания: захват Сарозекских степей, пленение сына Найман-Аны и превращение его в манкурта, его поиски и гибель матери от руки собственного сына, возникновение кладбища и рождение белой птицы Доненбай из платка Найман-Аны. В систему этих же двух сюжетов — мифологического и современного — включаются и другие, более мелкие. Один из них (рассказ о людях, управляемых по радио) представлен сыном умершего, другой включен в ткань повествования фантастическим рассказом о космосе (решение о запуске оборонительного обруча космических ракет).

Обратимся к взаимодействию наиболее крупных микросюжетов. Их соединение превращает похороны простого человека в событие, масштабы которого приравниваются к историческим событиям современности. Путь, который проделывает Едигей на кладбище Ана-Бейит, к культурному центру народа, месту гибели его мифологического героя, становится аналогией пути Найман-Аны к ее сыну-манкурту. Легенда, которая представляет собой миф о культурном герое, человеке, жизнь которого послужила началом существования культуры, исторической памяти народа, почти полностью воспроизводит-

ся заново Едигеем<sup>2</sup>. Едигей идет по следам культурного героя, на его пути встречаются препятствия, которые он преодолевает. И так же, как и Найман-Ана, Едигей становится культурным героем, основав свое кладбище. Его право на это подтверждается и появлением птицы Доненбай, реальной мифа. Этот образ прямо соединяет два столь далеких друг от друга микросюжета, продлевая эпоху мифа в нашу эпоху.

Роль культурного героя в мифологических представлениях практически приравнивается к роли божества, иногда сам бог становится им: достаточно сказать, что Прометей, принесший людям огонь, стал культурным героем. В классическом мифе это человек или божество, деяния которого тесно связаны с материальной культурой рода. В том же мифе, который конструирует Айтматов, культурный герой и первопредок совпадают в образе Найман-Аны: она своим поступком любящей матери как бы начинает историю народа; ее верблюдица, потомком которой является и Каранар, принадлежащий Едигею, дает начало роду удивительно красивых и сильных животных, — перед нами классическая реализация функций культурного героя. Вместе с тем Найман-Ана основывает кладбище Ана-Бейит, место, без которого немислима историческая память народа Едигея, — в этом случае перед нами культурный герой, создавший, правда, не материальную ценность, а духовную. Но от этого роль образа Найман-Аны еще более повышается и становится актуальной для наших современников: там, где сын, манкурт, убил мать, человечество стягивает земной шар обручем, чтобы лишить себя памяти о будущем; Едигей бежит в страхе, но он хочет спасти кладбище от космодрома и спасает его; спасет ли вместе с кладбищем и все человечество?

Если мы будем анализировать повествование об эпохе захватчиков степей, то поймем, что автор пренебрегает еще одним свойством классического мифа — временной оппозицией.

В мифологическом сознании всегда наличествует разделение на две формы времени: время сакральное и эмпирическое. Сакральная «эпоха — это эпоха первопредметов и перводействий»<sup>3</sup>. Современная форма существования мира выступает как результат первотворений сакрального, священного време-

---

<sup>2</sup> Термин «культурный герой» мифа принят авторами многих работ по мифологической поэтике. Наиболее полное обоснование его дано в кн.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 1976. (См. главу «Первопредки-демиурги — культурные герои», с. 178—194).

<sup>3</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа, с. 173.

ни: «все природные и культурные объекты оказываются следствием событий давно прошедшего времени и действий мифических героев, предков или богов»<sup>4</sup>. В мифологическом сознании всегда существует оппозиция, противопоставление этих форм времени: сакральная эпоха как бы лишена своей длительности и включает в себя реалии, эмпирической эпохе недоступные. Именно такое отсутствие протяженности в мифологическом пласте повествования констатировал Ю. Суровцев: «В плюсквамперфектном, легендарном пласте повествования и время легендарное, «всегдашнее»<sup>5</sup>. Так критик определяет соотношение «всегдашнего» времени, результаты которого определили мир, и эмпирического, проходящего, сиюсекундного. Однако это противопоставление в романе Айтматова присутствует как бы в снятом виде: временные пласты взаимно открыты. Отсутствие оппозиции между сакральным и эмпирическим разрывает замкнутость сакральной эпохи первотворения и продолжает ее в современность, благодаря чему возможна та фантастическая ситуация, свидетелями которой мы оказываемся на последней странице романа: птица Доненбай соединяет два несоединимых мира и времени. В этом образе — ключ к роману. Птица Доненбай, образ мифологической эпохи первотворения, появляется, когда Едигей, верблюд и собака, «эти простейшие существа, обезумев, бежали прочь...

Но как долго бы они ни бежали, то был бег на месте, ибо каждый новый взрыв накрывал их с головой пожаром всеохватного света и сокрушающего грохота вокруг...

А они бежали — человек, верблюд и собака, бежали без оглядки, и вдруг, почудилось Едигею, откуда ни возьмись появилась сбоку белая птица, некогда возникшая из белого платка Найман-Аны, когда она падала с седла, пронзенная стрелой собственного сына-манкурта. ...Белая птица быстро полетела рядом с человеком, крича ему в том грохоте и светопреставлении:

— Чей ты? Как твое имя? Вспомни свое имя! Твой отец — Доненбай, Доненбай, Доненбай...» (184).

Эти особенности поэтики романа становятся возможными, благодаря проникновению в мифологическое сознание и построению произведения на категориях, такому сознанию присущих. Кроме того, выведение в качестве основного средства организации текста не причинно-следственных связей и отношений, а сознания особого типа, объединяющего в один логический ряд предметы по их внутренней схожести, существен-

<sup>4</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа, с. 173.

<sup>5</sup> Суровцев Ю. Многозвучный роман-контрапункт.— Дружба народов, 1981, № 5, с. 251.

нейшим образом преобразует композицию романа, его пространственно-временные отношения.

Особую роль приобретает лейтмотив, звучащий при каждом переходе от одного пласта повествования к другому: от легенды к реальности небольшого поселка на разъезде, от этого — к событиям в космосе. Особую роль приобретают введенные в повествование мифы. Предельно расширяются рамки романа, что позволяет сделать объектом изображения события космоса и сакрального времени первотворения мира. При традиционном способе организации повествования сюжетом такой тематический охват был бы невозможен.

Таким образом, уже сам выбор героя с определенным универсальным типом сознания придает философский смысл роману. Мы, однако, впадем в крайность, если предположим, что все, происходящее в романе, есть объективно существующая реальность, пропущенная лишь через призму сознания Едигея. Но именно так восприняли соотношение между мировосприятием автора и героя некоторые критики, например, Ю. Мельвиль. «Очевидно,— пишет он,— что в реальной жизни Буранный Едигей не мог бы рассуждать и говорить так, как он это делает в романе. Автор, конечно, не обходится без некоторой идеализации»<sup>6</sup>. Дело, однако, в том, что «рассуждает и говорит» не герой, а сам автор, который использует именно в авторском повествовании, а не во внутренних монологах героя, категории мышления и характер мировосприятия Буранного Едигея. Это тем более очевидно, что такой тип повествования сохраняется и там, где информация, которой располагает автор, недоступна герою — не определена его сознанием вся линия, связанная, например, с учителем Абуталипом.

С первого взгляда кажется странным тот факт, что не Едигей рассказывает нам легенды мифологического содержания, мало того, они даже не освещены его сознанием. Не вступает ли это в противоречие с тем, что введение их в роман обусловлено мифологическим сознанием главного героя? Думается, что нет. Стоит вспомнить, что легенды эти дважды пытались записать — учитель Абуталип и геолог Елизаров, знаток степных мест. Ни та, ни другая записи не сохранились, в романе не фигурируют. Мало того, Едигей считает возможным доверять этим легендам как историческому опыту своего народа, когда они существуют в форме устного бытования. И белую птицу Доненбай никому, кроме Едигея, встретить не удастся. Это происходит потому, что легенды есть тексты сакрального содержания, запись которых не всегда возможна.

---

<sup>6</sup> Мельвиль Ю. Труд, гуманизм, космос.— Вопросы литературы, 1981, № 9, с. 21.

Именно поэтому они воспроизводятся автором не в записи и даже не в потоке сознания Едигея; они должны остаться не «авторизованными», не окрашенными другим сознанием.

И уж, конечно, не в сознании Едигея возникает образ всей Земли и его собственный образ — образ человека, стоящего на коленях и молящегося.

Есть ли противоречие в том, что, с одной стороны, мы говорим о том, что структура повествования определена сознанием главного героя, а с другой стороны, отмечаем, что далеко не все в произведении пропущено сквозь призму этого сознания? Думается, что противоречия здесь нет.

Между автором и героем существуют те же отношения, что и на других уровнях романа. Сознания героя и автора тоже взаимодействуют, отражаясь друг в друге. Сознание Едигея становится как бы той призмой, сквозь которую Айтматов смотрит на мир, которая совершенно особенным образом преломляет реальность, привнося в нее очень значимый элемент субъективности. Автор использует сами принципы, особенности этого мышления, как бы ассимилируя его. Это и приводит к интересным открытиям в поэтике произведения, в том числе к внедрению в художественный мир романа мифологических структур. Ассимиляция сознания героя позволяет наметить те соответствия между современной и древней эпохой, которые с точки зрения обыденного мышления не могут возникнуть.

На тех же принципах взаимного отражения основана связь между сознанием Едигея и мифологемами романа. Именно их связь придает особенный характер всей концепции романа, делая его как бы новым мифом, сосредоточив в себе наиболее острые проблемы современности. Если бы не образ Едигея, мифологема романа остались бы лишь сказкой, не взяв на себя функции мифа. Не стал бы новым мифом рассказ о похоронах Казангапа, так как лишь отражение этого сюжета в зеркале мифологема романа придает ему новый, особенный смысл. Метафорические или зеркальные отношения взаимоотражения соединяют план мифа и план героя.

Таким образом, думается, можно говорить о тех художественных открытиях в области формы романа, которые оказываются возможными благодаря введению в повествование особого типа сознания. Такой путь в наше время представляется очень продуктивным: развитие младописьменных литератур предполагает обогащение советской литературы за счет исторического, нравственного, эстетического опыта народов, которые, не имея ранее даже собственной письменности, теперь являются полноправными участниками жизни, в том числе и культурной. Значение такого опыта трудно переоценить. Благодаря воссозданию на страницах романа сознания, в котором органично слиты современность и память человечества, откры-

ваются новые грани философской проблематики романного жанра, где бытие одной человеческой личности приравнивается по своей значимости к существованию человеческой цивилизации, а в одном лишь дне этого человека можно проследить историю его народа.



## СОДЕРЖАНИЕ

Захаров В. Н. К спорам о жанре (Петрозаводск) . . . . .	3
Мальчукова Т. Г. О жанровых традициях в элегии	
А. С. Пушкина «Воспоминание» (Петрозаводск) . . . . .	20
Чулков В. И. К вопросу о формировании жанра романтической поэмы (Богданович. Пушкин. Полежаев) (Ижевск) . . . . .	44
Киреева Н. В. Жанрово-композиционное своеобразие «Эды» Баратынского и проблема творческого метода поэта (Ижевск) . . . . .	60
Новинская Л. П. Соотношение метра и жанра в оригинальной лирике Ф. И. Тютчева (Петрозаводск) . . . . .	69
Яковлев В. В. Прозаический фельетон Н. А. Некрасова как жанр натуральной школы (Петрозаводск) . . . . .	80
Трофимов И. В. Предметный мир лирики Н. А. Некрасова (Дрогобыч) : : : : : . . . . .	91
Юделевич И. А. Поэтика заглавий Н. А. Некрасова (к вопросу о жанровой специфике) (Калининград) . . . . .	106
Черашняя Д. И. О жанровой специфике баллад А. К. Толстого (Ижевск) . . . . .	114
Зельцер Л. З. Особенности образа и композиции в романе Тургенева «Дворянское гнездо» (Комсомольск-на-Амуре) . . . . .	122
Иванов В. В. Традиции юродства в образе шута и «конклав» в структуре романа Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» (Петрозаводск) . . . . .	137
Старыгина Н. Н. Проблема цикла в прозе Н. С. Лескова (постановка вопроса) (Йошкар-Ола) . . . . .	146
Голубков М. М. Сюжет и композиция романа Ч. Айтматова «Буранный полустанок» («И дольше века длится день») (Москва) . . . . .	163

**ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ  
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

*Межвузовский сборник*

Редактор *Л. П. Соколова*  
Технический редактор и корректор *А. А. Кемпи*

Слано в набор 17.02.84. Подписано в печать 25.05.84. Е-03046. Формат бумаги 60×90<sup>1/16</sup>.  
Типографская № 3. Литературная гарнитура. Печать высокая. Усл. печ. л. 11, уч.-изд. 10.  
Тираж 1000 экз. Заказ 634. Изд. № 2. Цена 1 руб. 50 коп.

Темплан 1984, поз. 1523

Петрозаводский государственный университет  
им. О. В. Куусинена

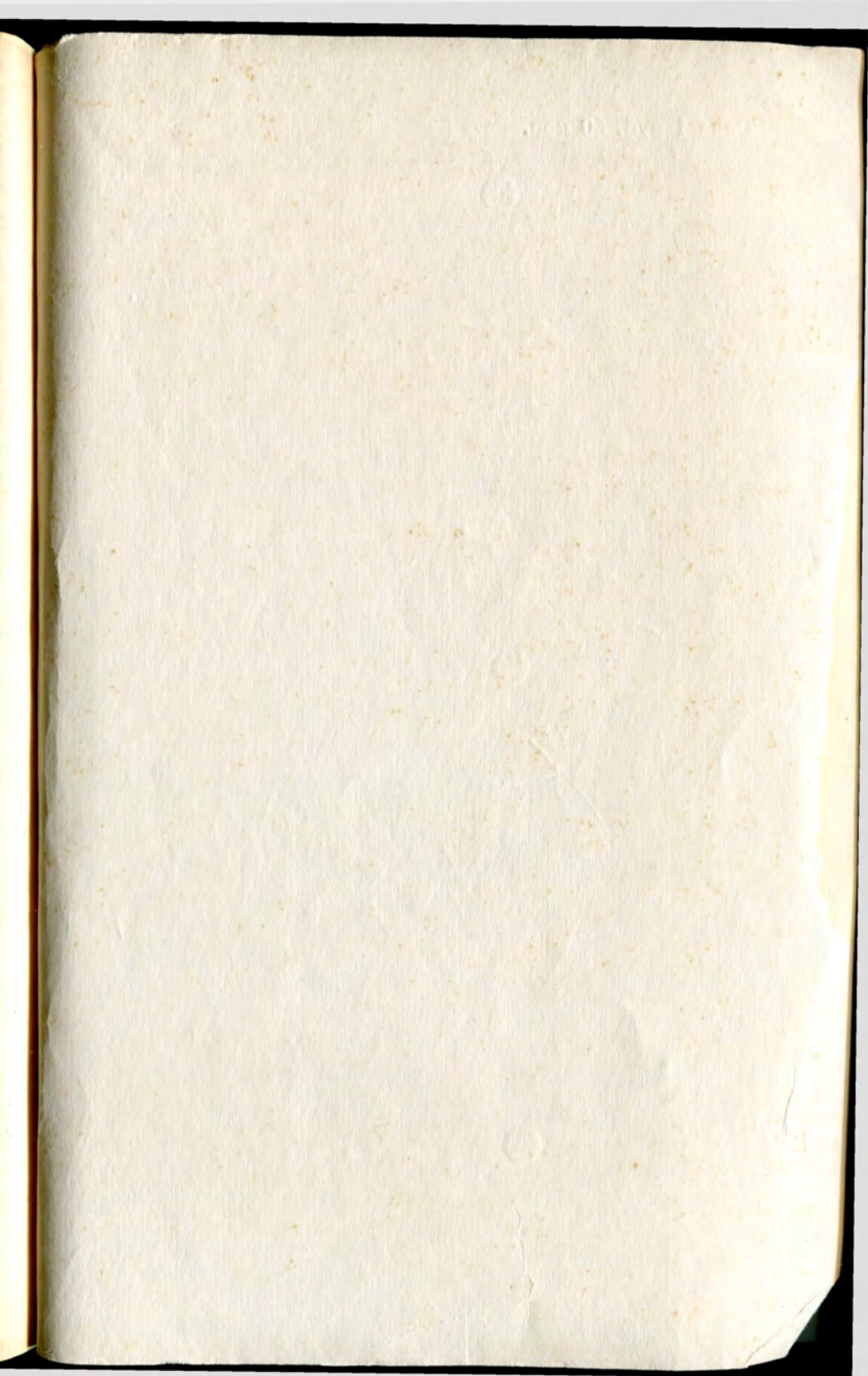
Петрозаводск, пр. Ленина, 33

Республиканская ордена «Знак Почета» типография им. Анохина  
Государственного комитета Карельской АССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли.  
185630, Петрозаводск, ул. «Правды», 4.

Ж 314 **Жанр и композиция литературного произведения:**  
Межвузовский сборник. — Петрозаводск, 1984. —  
176 с.

Межвузовский сборник «Жанр и композиция литературного произведения» включает в себя историко-литературные и теоретические статьи, рассматривающие в аспекте избранной темы творчество русских классиков и советских писателей (А. С. Пушкин, Ф. М. Достоевский, А. Н. Некрасов, Н. С. Лесков, Ч. Айтматов и др.) и некоторые другие темы.

Авторами статей являются профессора и преподаватели Петрозаводского университета, а также других вузов.



Цена 1 руб. 50 коп.