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

ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Межвузовский сборник

ПЕТРОЗАВОДСК

1988

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

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

© РИО Петрозаводского государственного университета им. О. В. Куусинена, 1988.

С. О. КАБАРДИН

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ЖАНРОВОГО МЫШЛЕНИЯ Г. Р. ДЕРЖАВИНА

Трактат Г. Р. Державина «Рассуждение о лирической поэзии или об оде» занимает видное место в истории русской эстетической мысли второй половины XVIII — начала XIX века. Это произведение, над которым поэт много работал в последние годы жизни, возникло в результате стремления Державина подытожить высказанное им ранее, подвести теоретический фундамент под давно выстроенное здание собственного творчества, помочь современникам и потомкам оценить и найти историческое место его, Державина, поэзии и осветить дорогу к поэтическому совершенству последующим поколениям, ознакомив их с особенностями лирики вообще и ее национальным своеобразием у различных народов.

Трактат частично был впервые напечатан в «Чтении в Беседе любителей русского слова»: 1-я часть в кн. 2 (1811 г.) и кн. 6 (1812 г.) посвящены характеристике оды как лирического жанра. В кн. 14 за 1815 г. помещен отрывок из 2-й части, в котором автор описывает жанры оперы и песни. В этом же объеме «Рассуждение о лирической поэзии или об оде» вошло и в VII том сочинений Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота.

Неизданной до сих пор остается значительная часть трактата, вполне подготовленная поэтом к печати. Она содержит рассуждения Державина о жанрах лирической поэзии: кантате, мадригале, сонете, триолете, рондо, серенаде, оратории, романсе, балладе и стансе. Сюда же вошел раздел «Рассуждения...», в котором поэт предлагает классифицировать лирическую поэзию не по жанрам, а по тематическому признаку, проводит исторический обзор форм композиции и стиха лирики (от древнегреческой до современной ему европейской, а также индийской, арабской, грузинской и даже китайской поэзии). Завершается трактат кратким очерком о русской метрике.

Характеристика литературных явлений дается в «Рассуждении...» по жанрам, поэтому оно создает достаточно полное представление о жанровом мышлении Державина, о том, какие качества литературных произведений побуждали поэта относить их к тому или иному жанру. В связи с этим назрела

необходимость издать этот трактат полностью и изучить как единое целое.

Определяя в «Рассуждении...» грани лирических жанров, говоря об истории их возникновения и развития, Державин, несомненно, использовал творческий опыт В. К. Тредиаковского, который в «Рассуждении об оде вообще» (1734) указал основные черты жанра оды, а трактатом «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» (1735, 2-е изд., 1752) утвердил в русской поэзии силлабо-тоническую систему стихосложения, новый тип ритмики, положил начало анализу лирических жанров в русском литературоведении XVIII века.

«Рассуждение о лирической поэзии или об оде» начинается словами Державина о том, что его работа является продолжением и развитием труда Тредиаковского: «Хотя еще в 1752[1] году покойный профессор Тредьяковский писал о сем предмете, но весьма кратко, показав только слегка свойство, назначение и главныя черты Оды; а о красотах ея, или о прямом достоинстве, равно и о противном тому, не изъяснил в подробности»[2].

«Рассуждение об оде вообще» Тредиаковского невелико по объему. Оно интересно тем, что здесь впервые в русской литературе дано определение оды как лирического жанра: «Ода есть совокупление многих строф, состоящих из равных, а иногда и неравных стихов, которыми описывается всегда и непременно материя благородная, важная, редко нежная и приятная, в речах весьма пиитических и великолепных»[3]. Главным достоинством оды Тредиаковский, вслед за Буало, считает «красный беспорядок» или лирический беспорядок. В доказательство этому автор приводит строки из «Поэтического искусства» (1674) Буало-Депрео:

Быстра в Оде слога часто есть отважен ход;
Красный беспорядок точно в ней искусства плод[4].

Желая приблизить новый для русской литературы XVIII века лирический жанр к сознанию современников, Тредиаковский сравнивает оду с псалмом, находя в них общие черты: «Всяк Российский охотник может приметить высоту слова, какова

[1] Трактат Тредиаковского «Рассуждение об оде вообще» впервые напечатан в 1734 г. в качестве приложения к «Оде торжественной о сдаче города Гданска». Державин имеет в виду собрание сочинений Тредиаковского в 2-х т., вышедшее в 1752 г., в которое вошел этот трактат.— Тредиаковский В. К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою.— СПб., 1752.— Т. 2.— С. 30—34.— В дальнейшем: Тредиаковский.— Т. 2.

[2] Державин Г. Р. Сочинения. С объяснительными примечаниями Я. Грота—СПб., 1872.—Т. VII.— С. 516—517.—В дальнейшем: Державин.—Т. VII.

[3] Тредиаковский.— Т. 2.— С. 30.

[4] Тредиаковский.— Т. 2.— С. 32.

приличествует Одам, в Псалмах... Увидит он тут и благородство материи, и богатство украшения, и великолепие изображений; увидит мудрое прерывание разума, а от разума не отходящее; увидит удивительное вознесение слога, и... неисчетное множество живых красот и одушевленных»[1].

Державин, идя в разработке теории оды вслед за Тредиаковским, опирался не только на его теоретические труды и оды, но и на творчество М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, а также на собственную поэтическую практику. Кроме того, автор «Рассуждения» использовал труды зарубежных эстетиков — Шарля Баттё, Иоганна Зульцера, Джона Броуна, советы и пожелания русского филолога, историка и библиографа Евгения Болховитинова. Все это дает Державину право в начале трактата сделать вывод о том, что в характеристике оды как лирического жанра он, несомненно, намерен идти далее Тредиаковского: «Здесь сочинитель, почерпнув из лучших писателей и из собственных своих долговременных в сем роде поэзии опытов, показывает все принадлежности изящной лиры»[2]. Об этом свидетельствует тот полный и всесторонний анализ художественных средств, составляющих достоинство высоких од и гимнов, который мы видим в первой части «Рассуждения...».

Если в «Рассуждении об оде вообще» Тредиаковский, говоря о художественных средствах, которыми должен пользоваться поэт для создания оды, упоминает лишь «красный беспорядок», то Державин в «Рассуждении» выделяет 27 тропов (фигур), которыми стихотворцу следует пользоваться для создания высокой оды: «...качество или достоинство высоких од и гимнов составляют: вдохновение, смелый приступ, высокость, беспорядок, единство, разнообразие, краткость, правдоподобие, новость чувств и выражений, олицетворение и оживление, блестящие картины, отступления или уклонения, перескоки, обороты, околичности, сомнения и вопрошения, противоположности, заимословия, иносказания, сравнения и уподобления, усугубления или усилия и прочия витийственныя украшения, нередко нравоучение, но всегда сладкогласие и вкус»[3]. Поэт дает определение каждому, показывает, как и когда лирик должен употреблять их, обильно приводит соответствующие примеры из произведений М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, В. К. Тредиаковского, М. М. Хераскова, Ю. А. Нелединского-Мелецкого, кн. Д. П. Горчакова, В. В. Капниста, И. И. Дмитриева и других русских поэтов XVIII — начала XIX веков, а также поэтов античности — Горация, Сафо, Анакреонта.

Вот отрывок из главы трактата, посвященной поэтическому

[1] Тредиаковский.— Т. 2.— С. 33.
[2] Державин.—Т. VII. – С. 517.
[3] Державин.—Т. VII. – С. 522.

вдохновению: «Вдохновение не что иное есть, как живое ощущение, дар Неба, луч Божества. Поэт, в полном упоении чувств своих разгорайся с вышним оным пламенем или, простее сказать, воображением, приходит в восторг, схватывает лиру и поет, что велит ему сердце. Не разгорячась и не чувствуя себя восхищенным, и приниматься он за лиру не должен»[1]. Поэт выделяет 15 видов вдохновения, приводит множество примеров, иллюстрирующих каждое из них[2].

Сравнивая определения оды у Тредиаковского и Державина, можно заметить, что последнее характеризует оду и как музыкальное произведение, описывая, как и в сопровождении каких музыкальных инструментов она исполнялась в древности и должна исполняться в новейшие времена. «Ода, — писал Державин, — слово греческое, равно как и Псальм, знаменует на нашем языке песнь... Составляется строфами, или куплетами, мерным слогом, разнаго рода и числом стихов; но в глубоком отдалении веков единообразных в ней строф не примечается. В древнейшия времена препровождаема была простою мелодиею; певалась с лирою, с псалтирью, с гуслями, с арфою, с цитрою, а в новейшия и с прочими инструментами, но более, кажется, со струнными. По лире, или по составу, к музыке способному, называется Ода лирическою поэзиею»[3].

Такой подход характерен для Державина при характеристике им всех лирических жанров, упоминаемых в «Рассуждении». Здесь явно чувствуется влияние, которое оказал на поэта трактат Джона Броуна «Рассуждение о поэзии и музыке», вышедший в 1763 году. Приложением к трактату Броуна служила его ода «Целение Саула»[4], в которой, по замыслу автора, хорошая поэзия должна сочетаться с хорошей музыкой. «Державин, много размышлявший над трактатом Броуна, не только прочел эту оду, но и перевел ее в стихах и, вслед за английским автором, попытался обрисовать могущественную власть музыкального воздействия, подкрепленного силой поэтического слова»[5].

Если Тредиаковский сравнивает оду с псалмом, то Державин стремится к более широким обобщениям. Ода, по мнению поэта, «... в древности носила на себе имя Гимна, Пеана, Дифирамба, Сколии, а в новейших временах иногда она то же,

---

[1] Державин.—Т. VII.—С. 523.

[2] Грозное, гневное, торжественное, радостное, спокойное, тихое, страстное, нежное, приятное, умилительное, унылое, печальное, утешительное, забавное, шутливое.

[3] Державин.—Т. VII.—С. 517.

[4] Державин Г. Р. Сочинения. С объяснительными примечаниями Я. Грота.—СПб., 1866.—Т. III.—С. 9—21.

[5] Английский трактат XVIII века о поэзии и музыке//Алексеев М. П. Из истории английской литературы.— М.— Л., 1960.— С. 252.

что Кантата, Оратория, Романс, Баллада, Станс и даже простая песня»[1].

Автор «Рассуждения» обосновывает идею равнозначности жанров, выдвинутую А. П. Сумароковым, еще в 40-е годы XVIII века заявившим о способности литературы отражать разнообразные человеческие чувства и уравнявшим песню в правах с одой.

В неопубликованной части второй половины «Рассуждения о лирической поэзии или об оде», посвященной характеристике жанров лирики, Державин продолжает развивать положения, выдвинутые Тредиаковский в трактате «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий», где автор, стремясь связать развитие русской поэтической культуры с развитием мировой лирической поэзии, уделяет большое внимание анализу лирических жанров: сонета, рондо, эпистолы, элегии, песни, мадригала, эпиграммы.

И в «Новом и кратком способе...», и в «Рассуждении» есть главы, посвященные описанию мадригала, сонета и рондо. Интересно сравнить их. Однако сделать это можно лишь ознакомившись с неопубликованной частью «Рассуждения», хранящейся в рукописном отделе ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина [2].

Определения лирических жанров в неопубликованной части трактата Державина более конкретны и лаконичны, чем у его предшественника. Если Тредиаковский связывает происхождение мадригала, сонета и рондо с эпиграммой, то Державин вообще о ней не упоминает. Он считает, что вышеперечисленные поэтические жанры произошли от кантаты. Глава «Рассуждения», посвященная кантате, оканчивается словами: «К сему же роду Лирических музыкальных Песен относятся Мадригаллы, Сонеты, Триолеты, Рондо, Серенады и прочие в Италии, Франции и Гишпании известные поющиеся стихотворения»[3]. Затем следуют главы, описывающие упомянутые жанры, после чего помещены стихотворения, относимые поэтом к каждому из них[4].

В отличие от Тредиаковского, Державин при характеристике

---

[1] Державин.—Т. VII.—С. 517.

[2] Архив Г. Р. Державина.—Т. V. «Разные бумаги, относящиеся к Беседе (любителей русской словесности)», листы 1—231. Шифр — ф-247.— В дальнейшем: Архив Державина, т. V.

[3] Архив Державина,—Т. V.— Л. 63.

[4] В неопубликованную часть «Рассуждения о лирической поэзии или об оде» Державин включил «Сонет № 8» А. П. Сумарокова: Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе.— М., 1781.— Ч. IX.— С. 113; мадригал И. И. Дмитриева «Нет, Хлоя, не могу я страсти победить!..»; Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений.— Л., 1967.— С. 342; рондо, имеющее в рукописи пометку «Из Лагарпа»: Державин. Стихотворения.—Л., 1933.—С. 384.

мадригала не причисляет этот жанр лирики к стихотворениям, материя которых «...всегда бывает благородная, важная и высокая...»[1]. Поэт считает мадригалами стихотворения, предназначенные преимущественно для описания и восхваления женской красоты: «У нас же называют Мадригаллами род небольших стихов, в честь или угождение кого-либо, а паче женщин писанные, в которых с замысловатою остротою в последнем стихе похваляется их красота, добродетель и прочее»[2]. Здесь Державин, несомненно, перекликается с Тредиаковским, считавшим, что для мадригала «...и конечная его острая мысль долженствует быть также благородная, важная и высокая»[3]. Тредиаковский, видимо, не связывает мадригал с прославлением женской красоты. Об этом свидетельствует мадригал собственного сочинения «...в похвалу богатой аудиенц-сале, построенной по указу ее императорского величества здесь в Санкт-петербурге...»[4], помещенный им в «Новом и кратком способе...». Более конкретно описывает Державин и правила построения мадригала, замечая, что это стихотворение, как правило, «...состоит из 5, 8, 11 и 16 строк. Содержание его, форма и мера стихов могут быть различны»[5].

В описании сонета у Тредиаковского и Державина особых различий нет, если не принимать во внимание, что последний подробнее описывает приемы создания этого лирического произведения. «Сонет, — пишет Державин, — итальянское произведение, род стихотворения, состоящего из 14 экзаметров, разделенных на два четырехстишия и на два трехстишия. В первых двух четырехстишиях женские и мужские рифмы чрез строку одинакия, а во вторых двух трехстишиях, два первые стиха с одинакими рифмами сряду, последние четыре стиха с особенными рифмами против первых четырехстишных чрез строку[6].

Определяя основные черты рондо, оба автора, напротив, обнаруживают прямо противоположные мнения. Если Тредиаковский говорит о том, что рондо «...состоит всегда и непременно из тринадцати стихов...»[7], то Державин утверждает: «Рондо, французская небольшая песня, сочиняется строфами, по восьми стихов каждая строфа...»[8]. Подробнее описаны в «Рассуждении» и правила рифмовки рондо: «...таким образом: в каждой строфе первой половины, первые два стиха повторяются

---

[1] Тредиаковский В. К. Избранные произведения.— М.— Л., 1963. - С. 415. — В дальнейшем: Тредиаковский.
[2] Архив Державина.— Т. V.— Л. 63.
[3] Тредиаковский.— С. 415.
[4] Там же.
[5] Архив Державина.— Т. V.— Л. 63.
[6] Там же.
[7] Тредиаковский.— С. 388.
[8] Архив Державина,—Т. V.— Л. 64.

на конце во второй половине; рифмы же сочетаются: первая с четвертой, пятой и седьмой, а вторая с третьей, с шестой и с осьмой...»[1]. Однако оба поэта считают отличительной чертой рондо повтор нескольких начальных строк в конце стихотворения. Так, по мнению Тредиаковского, «первое в нем речение, или иногда два и три, только не больше, долженствует дважды повторяться, однако так, чтоб то было кстати...»[2].

К тому же выводу приходит и Державин, заканчивая раздел, посвященный рондо, словами: «Ежели сие повторение натурально, само по себе выдет, что вторые стихи подкрепляют первые и делают песнопение весьма приятным»[3].

Приведенные здесь сопоставления дают материал для размышлений не только об особенностях жанрового мышления Державина, но и позволяют определить направления развития русской литературоведческой и литературно-критической мысли на протяжении второй половины XVIII века. Они помогают установить тесную связь литературы и методов ее теоретического осмысления, проследить, как эти методы, становясь все более глубокими и разносторонними, в свою очередь явились предпосылкой для того нового уровня, на котором поэтам предстояло решать уже чисто творческие задачи.

---

[1] Там же.
[2] Тредиаковский.— С. 388.
[3] Архив Державина.— Т. V.—Л. 64.

Т. Г. МАЛЬЧУКОВА

ПУШКИН-КРИТИК БАЙРОНА

Высказывания Пушкина о Байроне не раз привлекали внимание как дореволюционных историков литературы, так и советских литературоведов. Они были отправной точкой исследования В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин», монографии, написанной в 1924 г. и вышедшей вторым изданием в Ленинграде в 1978 г. с подзаголовком «Пушкин и западные литературы». Современное освещение этой же проблемы дал видный советский пушкинист Д. Д. Благой в обширной статье «Шагами великана. Пушкин в развитии мировой литературы», опубликованной в Москве в 1979 году в составе его книги «Душа в заветной лире». Названных исследователей, как и их предшественников, интересовала, главным образом, пушкинская рецепция английских образцов. Акцентируя влияние Байрона или оригинальность Пушкина, они рассматривали материал в плане истории литературы.

Задача этой статьи — осветить названный материал с точки зрения истории критической мысли, показать различные формы ее воплощения в творчестве Пушкина, оценить его высказывания о Байроне в связи с развиваемой им концепцией критики: «критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы, основанная на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своем произведении, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений», предполагающая «беспристрастие» и «любовь к искусству и художнику» (VII, 111)[1] ибо «нет истины, где нет любви».

Первое, что привлекает наше внимание при обозрении всех упоминаний, оценок, суждений и заметок о Байроне, рассеянных в творческом наследии Пушкина, — это прекрасная осведомленность русского поэта во всех вопросах, связанных с творчеством английского автора. Как автор биографической статьи о Байроне, к сожалению, незавершенной, Пушкин в подробностях представляет читателю жизнь поэта, причем не только

[1] Здесь и далее в тексте ссылки на произведения Пушкина даются по изданию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах.— 4-е изд.— Л.: Наука, 1977—1978. Римскими цифрами обозначается том, арабскими — страницы.

реальную, но и психологическую, так сказать, историю души, и прекрасно чувствует его личность, его наследственную гордость, его аристократическую оппозицию, полемический задор, свободу и величие духа (VII, 217 — 220).

Видно, что Пушкин знаком и с мемуарными свидетельствами современников и друзей Байрона, и с автобиографической прозой самого поэта: в статье (VII, 219) приводится выдержка из дневника Байрона по изданной Т. Муром книге «Мемуары лорда Байрона» (Париж, 1830, т. I, с. 31 — 33); еще в 1824 г. в письме к брату он просит прислать ему Conversations de Byron (X, 85).

Что касается поэзии Байрона, то с нею Пушкин познакомился гораздо раньше, по-видимому, еще в Петербурге, до ссылки, из разговоров с Вяземским и Жуковским и, может быть, из чтения французских переводов. Первый его поэтический отклик на стихи английского романтика — обозначенная самим поэтом как «подражание Байрону» элегия «Погасло дневное светило», которая была написана «ночью на корабле» при переезде из Феодосии в Гурзуф 18 — 19 августа 1820 г., вызвала такой отзыв Вяземского: «Не только читал Пушкина, но и с ума сошел от его стихов. Что за шельма! Не я ли наговорил ему эту „Байронщизну"»[1]. Годы южной ссылки — период наибольшего увлечения Байроном для русского поэта. Вспоминая их в 1830 году-уже зрелым мастером и поэтом действительности, Пушкин отмечает: «„Бахчисарайский Фонтан" слабее „Пленника" и, как он, отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сходил» (VII, 118).

В это время Пушкин — первоначально с Н. Н. Раевским[2] — читает Байрона уже по-английски. 1821 годом датируется его перевод начальных двенадцати строк «Гяура» — французский подстрочник и недоработанные русские стихи (И, 96, 364), подражание обычной «увертюре» восточных поэм — описанию южной природы[3] «Кто видел край, где роскошью природы» (II, 342), а также, по-видимому, отрывок «Вечерня отошла

[1] «Остафьевский, архив».— Т. II — СПб., 1899.— С. 107.

[2] См.: Грот Я. К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники.— СПб., 1899.—С. 52—53.

[3] См.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин.— Л.: Наука, 1978.—С. 170 и сл. Приведя на стр. 173—180 перечень схождений между «восточными» поэмами Байрона и южными поэмами Пушкина, в том числе и в описании южной природы, исследователь не учитывает, однако, материала лирики Пушкина и нигде не говорит о том, что в описании юга Байрон, собственно, развивает тему гетевской песни Миньоны, что, в частности, Пушкину было известно. Цитату из песни Миньоны «Kennst du das Land» с указанием на роман Гете «Wilh. Meist» Пушкин берет эпиграфом к стихотворному отрывку 1828 года «Кто знает край, где небо блещет» (III, 53, 438).

давно»[1], разрабатывающий сюжетный мотив «Гяура» — исповедь грешника монаху. Использовать этот мотив Пушкин советует и Дельвигу в письме от 23 марта 1821 года: «...напиши своего „Монаха". Поэзия мрачная, богатырская, сильная, байроновская — твой истинный удел» (X, 23).

Кроме «восточных» поэм и «Путешествия Чайльд-Гарольда» Пушкин в это же время начинает читать по-английски стихотворный сатирический роман Байрона «Дон-Жуан». «Что за чудо „Дон-Жуан", — пишет Пушкин Вяземскому уже из Михайловского в ноябре 1825 г. — Я знаю только пять первых песен; прочитав первые две, я сказал Раевскому, это chef-d'oeuvre Байрона, и очень обрадовался после, увидев, что W. Skott моего мнения» (X, 147). В 1823 г., сообщая Вяземскому о своих литературных занятиях, о начале работы над романом «Евгений Онегин», Пушкин пишет: «Я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница. Вроде „Дон-Жуана" — о печати нечего и думать» (X, 57).

Прочитав поэмы и драмы Байрона еще на юге, Пушкин, однако, не считал это первоначальное знакомство достаточным. Будучи в Михайловском, он просит брата прислать ему Conversations de Byron (X, 85), благодарит А. П. Керн за присланный том сочинений Байрона (X, 151), жалуется Вяземскому на невозможность в ссылке основательно учиться английскому языку (X, 147). Позднее в Петербурге, в 1828 году, Пушкин вновь обращается к изучению английского языка и вскоре начинает свободно читать английских поэтов в подлиннике и среди них — не в первый раз — Байрона. Можно быть уверенным, что в этом 1828 году Пушкин читал «Мазепу»: «Полтаве» он предпослал в качестве эпиграфа цитату из этого сочинения Байрона, другая цитата, не попав в печатный текст, осталась в рукописи поэмы в седьмом примечании.

Можно предполагать, что тогда же Пушкин перечитывал «Дон-Жуана», если не относить точную ссылку «на две пропущенные» в нем строфы, данную в статье 1830 г. «Опровержение на критики», только за счет памяти поэта (VIII, 122).

Тщательное, неоднократное прочтение произведений Байрона позволило Пушкину понять и те «общие» правила, коими «руководствовался» английский поэт (т. е. «художественный метод» автора, если использовать современную терминологию), и увидеть «красоты и недостатки» его драм и поэм.

В поэзии Байрона Пушкин находит «великие красоты поэтические», «бездну мыслей, чувств и картин» (VII, 59). Он потрясен

[1] 1821 годом в согласии с первыми издателями датируется этот отрывок в цитируемой книге Жирмунского (с. 410). В ПСС А. С. Пушкин в Атомах (М.—Л., 1937—1949) он датируется 1823 годом (II, 297, 813) без аргументации. Эта же датировка осталась в издании 1977—1978 гг. (II, 154).

его трагическим пафосом, пламенным воображением и художественной силой. «Должно быть Байроном, — пишет поэт о „Шильонском узнике", — чтобы с такой страшной истиной выразить первые признаки сумасшествия» (X, 39), показать «трогательное развитие сердца человеческого» (VII, 50). Пушкин отмечает «пламенное изображение страстей» в «Гяуре» и «Осаде Коринфа», «трагическую силу» «Паризины», «глубокомыслие и высоту парения истинно лирического» в третьей и четвертой песнях «Чайльд-Гарольда», «удивительное шекспировское разнообразие» «Дон-Жуана» (VII, 50), «широкую, быструю кисть», «пламенное создание», «ряд картин одна другой разительнее» в «Мазепе» (VII, 133). Пушкин выделяет доминанту байроновского творчества — образ героя, «являющийся во всех его созданиях» и наиболее ярко изображенный в «Корсаре», «мрачное, могущественное лицо, столь таинственно пленительное», чья судьба соотнесена с судьбой Наполеона и характер с личностью самого автора (VII, 50).

«„Байрон", — пишет Пушкин в 1827 году, — бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в себя. Он представил нам призрак себя самого. Он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром, издыхающим под схимою, то, наконец, странствующим посреди... В конце концов он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), все, кроме некоторых сатирических выходок, рассеянных в его творениях, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному» (VII, 37).

В этом характере, по мнению Пушкина, сила «очаровательной глубокой поэзии Байрона» и в нем же причина ее однообразия, в частности, неудачи его драматических произведений. «Когда же он стал составлять свою трагедию, то каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного и сильного характера[1] — и таким образом раздробил величественное свое создание на несколько лиц мелких и незначительных» (VII, 37).

Поэтому, по мнению Пушкина, «кажется, правы» «английские критики», которые «оспоривали у лорда Байрона драматический талант». «Байрон, столь оригинальный в «Чайльд-Гарольде», в «Гяуре» и в «Дон-Жуане», делается подражателем,

[1] Ср. эту же мысль, высказанную в письме к Н. Н. Раевскому еще в июле 1825 года: «Байрон, который создал всего навсего один характер (у женщины нет характера, у них бывают страсти в молодости, вот почему так легко изображать их), этот же самый Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера; одному он придал свою гордость, другому свою ненависть, третьему свою тоску и т. д. и таким путем из единого цельного характера, мрачного и энергичного, создал несколько ничтожных — это вовсе не трагедия» (X, 609).

коль скоро вступает на поприще драматическое: в Manfred'е подражает он «Фаусту», заменяя простонародные сцены и субботы другими, по его мнению благороднейшими; но «Фауст» есть величайшее создание поэтического духа; он служит представителем новейшей поэзии, точно как «Илиада» служит памятником классической древности. В других трагедиях, кажется, образцом Байрону был Alfieri. «Каин» имеет одну токмо форму драмы, но его бессвязные сцены и отвлеченные рассуждения в самом деле относятся к роду скептической поэзии «Чайльд-Гарольда» (VII, 37).

Эта же «бессвязность», по наблюдению Пушкина, характерна и для поэм Байрона. «Байрон мало заботился о планах своих произведений: несколько сцен, слабо между собой связанных, были ему достаточны для сей бездны мыслей, чувств и картин» (VII, 50). В истории Мазепы английский поэт «поражен был только картиной человека, привязанного к дикой лошади и несущегося по степям. Картина, конечно, поэтическая, — пишет Пушкин в статье „Опровержение на критики", — и зато посмотрите, что он из нее сделал[1]. Но не ищите здесь ни Мазепы, ни Карла, ни сего мрачного, ненавистного, мучительного лица, которое появляется во всех почти произведениях Байрона, по которого (на беду одному из моих критиков) как нарочно в „Мазепе" именно и нет. Байрон и не думал о нем: он выставил ряд картин, одна другой разительнее — вот и все: но какое пламенное создание! Какая широкая быстрая кисть!» (VII, 133).

Отмечая бессвязность и однообразие, бедность сюжета в «Мазепе», Пушкин обращает внимание и на общее недостаточно уважительное отношение английского поэта к историческому материалу. Оно проявляется в слабом знакомстве с источниками. «Байрон знал Мазепу только по Вольтеровской „Истории Карла XII"» (VII, 133). (Сам Пушкин, как известно, изучил множество источников при написании «Полтавы»). Оно проявляется также в невнимании к реальным жизненным трагедиям и судьбам: там, где сама жизнь создала характер мрачного, демонического героя, Байрон его не увидел.

Ошибки против истории и местного колорита и даже нарушение собственного правила никогда не «описывать страну, которой не видел собственными глазами» (VII, 42), Пушкин замечает и в трактовке русских эпизодов в «Дон-Жуане», хотя и отдает должное интересу английского поэта к России.

[1] Разрабатывая единственный сюжетный мотив, Байрон посвящает описанию «картины человека, привязанного к дикой лошади», девять глав — 424 стиха своей поэмы. Вряд ли сам Байрон предполагал здесь иронию, но его Карл засыпает, слушая этот многословный и однообразный рассказ Мазепы, хотя сам его о нем просил.

«Байрон много читал и расспрашивал о России. Он, кажется, любил ее и хорошо знал ее новейшую историю» (VII, 42).

В связи с последним (но не первым — ср. VII, 37) «кажется», которое встретилось нам в высказываниях Пушкина о Байроне, отметим их разумную осторожность, отсутствие самонадеянной безапелляционности в суждениях. А главное, оценим их объективность — умение Пушкина видеть и красоты, и недостатки литературных произведений, чувствовать их связь, обнаруживая диалектику творчества, подобно тому, как он, в отличие от большинства людей, не понимающих противоречий, их чувствовал и любил выявлять, обнажая диалектику жизни.

Наконец, отметим в суждениях Пушкина о Байроне то «глубокое изучение образцов» и «деятельное наблюдение современных замечательных явлений», которые сам поэт считал непременными свойствами научной критики (VII, 111).

Рассматривая поэзию Байрона в широком контексте предшествующей и современной европейской литературы, Пушкин как бы соединяет взгляд критика со взглядом ученого — историка и теоретика литературы, владеющего как историческим, так и типологическим методом исследования.

Пушкин представляет себе историческое место Байрона в противоречивом развитии английской словесности: «после Попа и Аддиссона — Байрон, Мур и Соуве» (VII, 16); более подробно это же в письме к Бестужеву: «У англичан Мильтон и Шекспир писали прежде Аддиссона и Попа, после которых явились Southey, Walter Skott, Moor и Byron — из этого мудрено вывести какое-либо заключение или правило» (X, 114). Позднее, однако, Пушкин находит объяснение упадку английской поэзии в XVIII веке — он видит его во французском влиянии: «Англия следует за Францией на поприще философии, Ричардсон, Филдинг и Стерн поддерживают славу прозаического романа. Поэзия в отечестве Шекспира и Мильтона становится суха и ничтожна, как и во Франции» (VII, 215).

И Пушкин ставит Байрона, автора «Беппо», в обширный типологический ряд «творцов шутливых повестей»: «Ариост, Бокаччио, Лафонтен, Каста, Спенсер, Чаусер, Виланд, Байрон» (VII, 129). Он замечает его предшественника в создании образа разочарованного героя: «Бенж. Констан первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона» (VII, 69). И среди множества бледных его подражателей выделяет Мюссе: «В повести Mardoche Musset первый из французских поэтов умел схватить тон Байрона в его шуточных произведениях, что вовсе не шутка» (VII, 146).

Пушкин сопоставляет слог Мура и слог Байрона: «Слог восточный был для меня образцом, насколько это возможно нам, благоразумным европейцам. Кстати еще — знаешь, почему не люблю я Мура? — потому что он чересчур уж восточен. Он

подражает ребячески и уродливо ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета. Европеец, и в упоении восточной роскоши, должен сохранить вкус и взор европейца. Вот почему Байрон так и прелестен в „Гяуре", в „Абидосской невесте" и проч.» (X, 107).

Пушкин сравнивает близких по трагической судьбе героев расиновской «Федры» и байроновской «Паризины» и обращает внимание на различие между благовоспитанной, вялой речью Ипполита и полным трагического пафоса монологом Уго: «Прочти всю эту хвалебную тираду и удостоверишься, что Расин и понятия не имел об создании трагического лица. Сравни его с речью молодого любовника Паризины Байроновской, увидишь разницу умов» (X, 66).

Одержимых пламенной, но одной страстью героев Байрона Пушкин уподобляет персонажам второго плана в романах Филдинга и сравнивает их с многосторонними характерами Шекспира: «Существует еще такая замашка: когда писатель задумал характер какого-нибудь лица, то, чтобы он ни заставлял его говорить, хотя бы самые посторонние вещи, все носит отпечаток данного характера (таковы педанты и моряки в старых романах Филдинга). Заговорщик говорит: *«Дайте мне пить,* как заговорщик — это просто смешно. Вспомните Озлобленного у Байрона *(ha pagato)* — это однообразие, этот подчеркнутый лаконизм, эта непрерывная ярость, разве все это естественно? Отсюда эта принужденность и робость диалога. Вспомните Шекспира. Читайте Шекспира, он никогда не боится скомпрометировать своего героя, он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежащую минуту и при надлежащих обстоятельствах он найдет для него язык, соответствующий его характеру» (X, 609 — 610).

Сопоставляя трагедии Шекспира с трагедиями Байрона — к явной невыгоде последнего («как мелок по сравнению с ним Байрон-трагик» — X, 609), Пушкин находит, что драматургия современного английского поэта не выдерживает сравнения и с другим гигантом европейской поэзии — с Гете: «Гете имел большое влияние на Байрона. Фауст тревожил воображение Чильд-Гарольда. Два раза Байрон пытался бороться с великаном романтической поэзии — и остался хром как Иаков» (VIII, 67)[1].

Наконец, Пушкин сравнивает Байрона с Байроном же и приходит к глубокому заключению об особом характере творческой эволюции английского поэта, столь разительно отличной от его

[1] Пушкин имеет в виду драмы Байрона «Манфред» и «Превращенный урод». «...В Manfred'е подражал он «Фаусту»; в последствии времени принялся вновь за «Фауста», подражая ему в своем «Превращенном уроде» (думая тем исправить le chef d'oeuvre)» (VII, 37).

собственной, которую Пушкин еще не формулировал, но уже сознавал[1]: «Гений Байрона бледнел с его молодостию. В своих трагедиях, не выключая и «Каина», он уже не тот пламенный демон, который создал «Гяура» и «Чильд-Гарольда». Первые две песни «Дон-Жуана» выше следующих. Его поэзия видимо изменялась. Он весь создан был навыворот, постепенности в нем не было, он вдруг созрел и возмужал — пропел и замолчал; и первые звуки его уже ему не возвратились — после четвертой пеони «Чильд-Гарольда» Байрона мы не слыхали, а писал какой-то другой поэт с высоким человеческим талантом» (X, 74).

Оценивая суждения Пушкина о литературе, исследователи критической мысли обыкновенно говорят об их полемической связи с современной поэту исторической и литературной ситуацией, об его участии в литературной борьбе, о защите им прогрессивных тенденций в искусстве, о его концепции романтизма, народности и проч.[2] Соглашаясь с ними, признавая всю громадную историческую ценность критической деятельности Пушкина, обратим внимание и на ее надысторическое, классическое значение. Проницательное, диалектически гибкое, разностороннее, исторически, психологически, эстетически осознанное понимание Пушкиным поэзии Байрона дает нам образец высшего «египетского» суда в республике словесности, показывая нам великого классика русской литературы также и эталоном, классиком критики.

Обратимся теперь к вопросу о жанровых формах критики Пушкина, который и рассмотрим по возможности наиболее кратко.

Уже в приведенных высказываниях о Байроне при всем их смысловом единстве чувствовались стилистические и жанровые различия. В эссеистической прозе Пушкина «Отрывки из писем, мысли и замечания», «Застольные разговоры» критические суждения о поэзии отличаются наибольшей сдержанностью и отвлеченностью. Более конкретен Пушкин в литературно-критических статьях «О драмах Байрона», «О трагедии Олина „Корсер"», «Опровержение на критики», здесь даются названия произведений и обоснование оценок. Наиболее раскован,

---

[1] Цитируемое ниже письмо Вяземскому датируется 24—25 июня 1824 года, а годом позже в письме к Н. Н. Раевскому Пушкин пишет: «Чувствую, что мои силы достигли полного развития, я могу творить» (X, 610).

[2] См.: Оксман Ю. Г. Пушкин-критик//Пушкин-критик.— М., 1950; Степанов Н. Пушкин-критик//Очерки по истории русской журналистики и критики,—Т. 1.—Л.: Изд-во ЛГУ, 1950. — С. 415—433; Мейлах Б. С. Пушкин-критик//История русской критики. — М.— Л.: Изд-во АН СССР, 1958.—С. 297—303; Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века.— М.— Л.: Изд-во АН СССР, 1959.— С. 161, 171, 173, 180—182, 205—220,231—236, 253—255; Кулешов В. И. На подступах к реалистической критике.1830-е годы, Надеждин. Пушкин. Гоголь//История русской критики.— М.: Просвещение, 1984.— С. 128—133.

откровенен в оценках и конкретен в аргументации Пушкин в письмах, здесь приводит он частые примеры и цитаты.

Отмеченное различие определяется, так сказать, степенью публичности названных жанров — расчетом на дружеский круг (письмо), на общество профессиональных литераторов (статья) или на читающую публику (эссеистика). Оно определяется также и различными художественными целями. Так, если в письмах Пушкин стремится воспроизвести непринужденность реальной дружеской беседы, то в афористической эссеистике он сгущает картину и заостряет мысль до парадоксальной формулировки.

Мы видим, таким образом, что вся деятельность Пушкина, в том числе и литературно-критическая, несет на себе печать его художественного таланта. Однако применительно к нашей теме — критике Байрона особенно важно сказать о собственно художественных ее формах — поэмах, драмах, лирике Пушкина, ибо, если справедливо говорят, что критика — это литература[1], то не менее справедливо будет сказать, особенно в нашем случае, что и литература — это критика.

Дело здесь не в отдельных критических замечаниях, введенных в художественный текст, как в романе «Евгений Онегин»: «Байрон — гордости поэт» или «Лорд Байрон прихотью удачной облек в унылый романтизм и безнадежный эгоизм». Дело в том, что Пушкин, первый всемирный гений русской литературы, не мог пройти мимо последнего слова европейской поэзии. Он должен был вступить с ним в диалог, в котором были и возражения.

Уже в южных поэмах Пушкина, которые, по его собственным словам, отзываются чтением Байрона, современники замечали «не- и антибайроновские» черты. Систематизировал их В. М. Жирмунский в своем обстоятельном исследовании: Пушкин ослабляет единодержавие главного героя, усиливая значение других персонажей, и, в первую очередь, героини; Пушкин ослабляет эстетическое единодержавие героя за счет подробной характеристики фона, нравов; Пушкин меняет стиль, отказывается от риторической эмфазы и от риторического многословия, но стремится к лаконизму и живописной конкретности.

Описание природы Кавказа, быта и нравов горцев в «Кавказском пленнике», женские образы в «Бахчисарайском фонтане», развенчание героя-индивидуалиста в «Цыганах», изображение «судьбы человеческой, судьбы народной» в «Борисе Годунове» и в «Полтаве», «энциклопедия русской действительности» в романе «Евгений Онегин», трагический конфликт личности и государства, превращение фона действия в его драматический элемент, благородная сдержанность и лаконизм, и в каждом

[1] Бурсов Б. И. Критика как литература. — Л., 1976.

слове бездна смысла, «бездна пространства» — вот те «новые миры»[1], которые открывались Пушкину в приближении и отталкивании от субъективно-индивидуалистической, многословной, патетической и вместе с тем яркой, новой, остропублицистической поэзии Байрона.

«Новые миры» Пушкин открыл не только в драме и эпосе, но и в лирике. Причем, если его эпос и драма, по примеру Байрона, проникаются лирическим началом, то в лирику — в противовес Байрону — он вносит эпические и драматические элементы. Это качество поздней лирики Пушкина проницательно отметил Н. В. Гоголь, писавший: «Его небольшая пьеса всегда стоит целой поэмы»[2]. Так что среди многообразных форм пушкинской критики творчества Байрона нужно иметь в виду и лирическую.

Краткий обзор таких рецензий следует начать с элегии 1820 г. «Погасло дневное светило». Она традиционно считается первым подражанием Байрону, отзвуком знаменитого прощания Чайльд-Гарольда. При этом, однако, остается незамеченным перенесение мотивов в иной жанр, по сути дела, возвращение элегических элементов байроновской поэмы к первоначальным ее истокам. Ускользнуло от внимания исследователей и происшедшее в связи с этим переосмысление образа главного героя в его отношении к автору: Чайльд-Гарольд — это alter ego Байрона, объективация личности автора, неназванный лирический герой стихотворения Пушкина — обобщенный элегический образ одинокого мечтателя. Подобную жанровую трансформацию героя находим и в элегии 1830 г. «Заклинание». На этот раз Пушкин использует такой характерный мотив «Гяура» и «Манфреда», как тоска по умершей возлюбленной, сохранено и имя байроновской героини — «Лейла»[3].

Разрабатывая темы байроновских поэм и трагедий в лирике, Пушкин обнаруживал и обнажал их лирическую природу,

---

[1] См. замечание Пушкина о «Фракийских элегиях» В. Теплякова, в которых он нашел подражание Байрону: «талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения» (VII, 287).

[2] Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине//Собр. соч.: В 7-ми т.— М.: Худож. лит., 1977—1978.— Т. VI.— С. 64—65.

[3] Невнимание к литературным истокам и источникам пушкинской лирики, непонимание жанровой специфики и тематики дало повод исследователям воспринимать эту элегию как самовыражение поэта и говорить о его некрофильских настроениях. Между тем сам Пушкин прекрасно сознавал условность элегических образов и ситуаций, как и возникающий (в связи с повествованием от первого лица) соблазн отождествить их с личностью поэта, и предостерегал против этой ошибки: «в оде, в элегии можем думать, что поэт выражал свои настоящие чувствования в настоящих обстоятельствах» так же, как «читая поэму, роман, мы можем забыться и полагать, что описываемое происшествие не есть вымысел, но истина» (VII, 146).

освобождая композицию от растянутости, повторений, гетерогенных элементов, добиваясь большей концентрации и единства выражения, и одновременно, чтобы уйти от «вялых (подчеркнуто мною. — *Т. М.)* подражателей Ломоносова и Баратынского» (VII, 36), он вносит в оду и элегию эпический сюжет и обогащает их патетическими красками драматической поэзии.

Так, в элегии 1828 г. «Воспоминание» в известном противоречии с античными традициями жанра появляются библейские образы, находящие аналогии в мистерии Байрона «Каин».

Думается, это же произведение присутствовало в творческом сознании Пушкина и при написании им оды «Пророк». Ее источником принято считать шестую главу книги пророка Исайи. В библейском тексте, однако, отсутствуют как образ взыскующего истины героя, так и эпизод его просвещения. И то, и другое Пушкин мог найти в мистерии Байрона: томимому тоской Каину Люцифер открывал тайны мироздания. Есть в этом использовании и элемент критики. Пушкин полностью освобождает сюжет от демонического, сатанинского начала, столь привлекательного для универсальной духовной оппозиции английского поэта.

Наиболее масштабным и интересным примером подобной рецепции и рецензии является пушкинское послание «К вельможе». Меняя традиционные акценты жанра, Пушкин дает в этом стихотворном письме не собственную исповедь, но портрет адресата, князя Н. Б. Юсупова, человека другого поколения, иного опыта, социального круга, наконец, имущественного положения. Исторически и социально детерминированное изображение екатерининского вельможи с показательными подробностями биографии, характера, вкусов, обстановки обобщает тему. Перед нами, как справедливо заметил В. Г. Белинский, «полная, дивными красками написанная картина русского XVIII века»[1]. Этим, однако, расширение темы не ограничивается. Глазами героя дана широкая панорама европейской жизни. Здесь открываются точки соприкосновения и отталкивания пушкинского стихотворения с панорамной поэмой Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда». Помимо отличий в образе путешественника, эпического героя у Пушкина и лирического — у Байрона, который в последних частях поэмы даже исчезает, сливаясь с образом автора, следует указать на различия в стиле, композиции и трактовке сюжета.

В «Паломничестве Чайльд-Гарольда» исторические воспоминания привязаны к месту, к пейзажу, прихотливо следуют за случайными перемещениями героя — отсюда дробность, отрывочность, повторения и возвраты, общая бессвязность поэмы

[1] Белинский В. Г. Собр. соч.: В 3-х т.—М.: ГИХЛ, 1948.— Т. 3.— С. 420.

Байрона. Пушкин подчиняет географию истории, даже философии истории и для этого сокращает и изменяет реальный маршрут героя. Вельможа посещает предреволюционную Францию: в Фернее знакомится с Вольтером, участвует в «шумных забавах» двора Марии-Антуанетты в Трианоне, в Париже слушает ученые речи энциклопедистов и внимает пророческим проповедям Дидро; в Лондоне он изучает английский государственный строй, работу парламента; проездом в Париже беседует с Бомарше об Испании; наслаждается роскошной природой, жизнью, деля время между любовными приключениями и веселыми праздниками в Севилье.

Весь рассказ занимает у Пушкина 50 строк. Здесь уместно вспомнить о разительном отличии скупого на слова пушкинского стиля от многословной поэтической риторики Байрона и привести в связи с этим знаменитые слова Н. В. Гоголя: «Здесь (в стихах Пушкина. — *Т.М.)* нет этого красноречия, увлекающего только многословием, в котором каждая фраза потому только сильна, что соединяется с другими, но если отделить ее, она становится слабою и бессильною. Здесь нет красноречия, здесь одна поэзия: никакого наружного блеска, все просто, все прилично, все исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не вдруг; все лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства. Каждое слово необъятно, как поэт»[1].

Пушкин дает настолько точные и емкие определения исторических лиц и событий, что они цитируются в учебной и научной литературе, в описании стран выделяет отличительные признаки национальной культуры, контрастные сцены чередует с шекспировским разнообразием и вместе с тем выявляет и подчеркивает дух времени, атмосферу эпохи; в результате получается совокупный портрет века Разума и Революции. Таким образом устраняется пестрота, отрывочность, случайность байроновских композиций; на ее месте оказывается продуманный отбор характеристических эпизодов и требующее особой силы ума расположение «частей в их отношении к целому» (VII, 30); но главное, внешнее, «географическое» движение байроновской поэмы заменено внутренним историческим драматизмом. Байроновский герой созерцает памятники и руины и с элегической грустью вспоминает о прошлом. Пушкинский герой это прошлое заново переживает, осмысляя его в перспективе будущего. В сценах европейской жизни акцентирован временной аспект: обреченное веселье французского двора, революционные пророчества просветителей, английская конституционная монархия

[1] Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7-ми т.—М.: Худож. лит., 1977—1978.— Т. VI.— С. 67—68.

как государственный строй, долженствующий прийти на смену обветшалому абсолютизму, даже испанский эпизод в композиции Пушкина воспринимается не как вневременной «земной Эдем», но как исторический антракт, предгрозовое затишье.

С известной долей художественной условности Пушкин делает своего героя зрителем наступившей исторической трагедии — французской революции, якобинского террора, возвышения и падения Наполеона. Условность здесь не только в том, что реально Юсупов свидетелем названных событий не был, прежде чем «омрачился политический горизонт», он возвратился в Россию[1]. Главное в том, что обобщенная картина исторического катаклизма, сокрушившего феодальный абсолютизм и открывшего новую буржуазную эру, вообще недоступна непосредственному наблюдению, она создается умозрением, художественным осмыслением происходящего и явно принадлежит поэту, автору послания и его лирическому герою. Но еще более ощутим лирический подтекст в изображении эпилога исторической драмы — современности. Характеризуя духовную атмосферу современной эпохи, Пушкин называет неизвестное вельможе, замкнувшемуся в мире аристократической культуры, непонятое новыми буржуазными поколениями с их культом пользы, делячества и наживы, но сыгравшее важную роль в формировании его собственной «поэзии действительности» творчество великого английского романтического поэта — «звук новой чудной лиры, звук лиры Байрона».

[1] Вацуро В. Э. «К вельможе»//Стихотворения Пушкина 1820—1830 годов. — Л.: Наука, 1974.—С. 199.

А. В. ДВОРЕЦКИЙ

КАТЕГОРИЯ РОДА В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ В. Г. БЕЛИНСКОГО

Статью «Разделение поэзии на роды и виды» Белинский начинает с размышления о том, что пробуждающемуся сильному критическому движению в литературе необходима разработка «систематического знания законов изящного и основанного на нем систематического знания истории отечественной литературы»[1]. Не раз обещанный читателям систематический труд по теории и истории словесности Белинский написать не успел, да и не считал, по-видимому, трудом первостепенной важности. Вся теория Белинского — в его критике, которая, в свою очередь, неотделима от его теоретических, эстетических воззрений. Белинский — теоретик литературы был прежде всего критиком, и различные аспекты теории разрабатывались им как необходимая методологическая основа научности критики. Поэтому и рассматривать все теоретические положения Белинского следует не изолированно, как сами по себе существующие дефиниции, а только в литературно-критическом «контексте», который дал им жизнь.

Определение лирического, эпического и драматического родов поэзии само по себе не имеет у Белинского ничего оригинального, оно — в духе эстетики Гегеля. И подобное отношение современного литературоведения к теории литературных родов Белинского[2] отчасти оправданно, если считать концепцией литературных родов собственно их сжатое определение в статьях «Разделение поэзии на роды и виды», «Горе от ума...» и некоторых других. Если же проследить, каким содержанием наполняется категория рода, на всем литературно-критическом материале Белинского, то можно увидеть существенные, достойные внимания черты, которые показывают совершенно особый подход к категории литературного рода, подход не исследователя-ученого, а критика. И интересен он уже тем, что рождает системное и последовательное в литературно-критическом опыте

[1] Белинский В. Г. Полное собрание сочинений.— М.: Изд-во АН СССР, 1953—1959.— Т. V.— С. 7. Далее цит. по этому изданию с указанием в тексте тома и страниц. Курсив Белинского, подчеркнуто мной.

[2] См., например: Дудучава М. И. Роды литературных произведений// Проблемы эстетики и теории литературы.— Тбилиси, 1979.— С. 152.

представление о важной категории литературоведения, которая до сих пор остается дискуссионной[1].

В первую очередь, необходимо кратко определить различные стороны содержания самого понятия «род». Белинский использовал этот универсальный (в духе русской традиции) термин, по крайней мере, в трех значениях: в общем классификационном, когда речь шла не только о литературе; для того, чтобы подчеркнуть существенный — воспроизводящий — признак какого-либо явления, выделяемого в литературе; наконец, для обозначения собственно рода поэзии, т. е. лирики, эпоса, драмы. В первом значении употребление Белинским термина «род» оправдано и понятно в конкретном контексте[2]. Об этом широком значении термина говорит, например, деталь в оценке поэзии Державина, которая, по мнению критика, несет на себе «все родовые признаки своего времени» (VII, 268). Во втором значении термин «род» в работах Белинского наиболее употребителен. Часто он соответствует современному термину «жанр», когда родом поэзии называются поэма, элегия, повесть и т. д. Однако соответствие это лишь формальное. «Жанр» — категория литературоведения нашего века, и наполняется она особым типологическим смыслом. Когда критик называет тот или иной тип произведения родом, то он, как правило, подчеркивает этим определенный, в данный момент интересующий его существенный признак. Наиболее отчетливо это наблюдается в оценках произведений, которые не принадлежат к «законным гражданам в области поэзии»: водевиль (I, 137), басня (II, 406), послания, эпиграммы (VII, 189, 294). Когда же Белинский называет родами поэзии роман и повесть, часто не разделяя их, то, как правило, подчеркивает именно то, что они — произведения эпические. Особенно это характерно для статьи «О русской повести и повестях Гоголя», где анализируется усиление эпического начала в русской литературе: «...роман и повесть суть единственные роды, которые появились в нашей литературе не столько по духу подражательности, сколько вследствие потребности» (I, 272). Специфика термина «род» в критике Белинского небезынтересна и заслуживает особого внимания. В данном случае упоминание о ней необходимо лишь во избежание путаницы в понятиях, поскольку речь пойдет о собственно литературных

[1] Достаточно указать основные работы последних десятилетий: Кожинов В. В. К проблеме литературных родов и жанров//Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы.— М., 1964.— С. 39—49; Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр.— М., 1968; Хализев В. Е. Понятие литературного рода//Вестник МГУ.— Сер. X— 1976 — № 2.—С. 3—15; Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики.— М., 1983.— С. 202—212.

[2] См., например: II, 136; IV, 379; VI, 39, 69, 135 и др.

родах, которых, по мнению Белинского, только три и больше быть не может.

Весьма существенно, что представление критика о литературных родах рождалось (под мощным влиянием эстетики романтизма) вместе с активным неприятием всяких классификаций в искусстве, в борьбе с нормативностью: «...для классиков хуже чумы те авторы, которые не выставляют на своих сочинениях слов: *поэма, трагедия, драма...* Для них это просто убийство!» (III, 430). Такое отношение было не только к нормативной типологии классицистов: это принципиальная позиция Белинского по отношению к классификациям как самостоятельному предмету науки о литературе. Уже в одной из ранних рецензий есть иронический пассаж, который критик завершает словами: «...я долго бы не кончил, если бы вздумал вычислять все *роды* и *виды романа,* ибо классификация романа, по своей обширности, ничем не уступит классификации растений или насекомых» (I, 143 — 144). Однако подобные высказывания ни сколько не противоречат тому, что в терминологии Белинского слово «род» весьма распространенное, что все большие статьи и многие рецензии начинаются с родовой характеристики произведений, не противоречат и категоричному утверждению, что литературных родов только три и больше быть не может.

Категория литературного рода у Белинского-критика рождалась не из стремления разделить литературу на классы, а из идеи познать и критически оценить поэзию как единое целое в безграничном многообразии форм. Именно в таком контексте появляется понятие рода в «Литературных мечтаниях»: «Да — искусство есть выражение великой идеи вселенной в ее бесконечно разнообразных явлениях! Прекрасно было где-то сказано, что повесть есть краткий эпизод из бесконечной поэмы судеб человеческих! Под это определение повести подходят все роды художественных созданий» (I, 34). В этой статье понятие «род» еще слабо очерчено, но ясно, что оно связывается, по представлению Белинского, с выражением «великой идеи вселенной» и обусловливается, с одной стороны, бесконечностью и всеобщностью «жизни природы», отражающейся в искусстве как нечто единое в своем существе, и с другой стороны — конкретной неповторимостью «предображения» бесконечно разнообразных ее проявлений: «Ведь в мощных строфах богатыря Державина и в разнообразных напевах Протея Пушкина предображается та же самая природа, что и в поэмах Байрона или в романах Вальтера Скотта, а в сих последних та же самая, что и в драмах Шекспира и Шиллера» (I, 79).

Такое понимание рода будет развернуто и конкретизировано Белинским в статье «Разделение поэзии на роды и виды». Характерно, что критик здесь мало заботится об исчерпывающем определении каждого из трех литературных родов,

оставаясь верным русской научной традиции, наиболее ярко выраженной еще в 1825 году А. И. Галичем[1]. Но, в отличие от Галича, Белинский исходит не из специфических «способностей» духовной деятельности человека, с которыми сообразуется искусство в своих формах[2], а из самой сущности поэзии, которая осуществляет «смысл идеи»: эпос — во внешнем (объективном событии), лирика — во внутреннем (субъективном), драма — в синтезе субъективного и объективного (в развивающемся действии). Основываясь на этом традиционном положении, Белинский в дальнейшем не занимается разработкой теории каждого отдельного рода, поскольку сам по себе литературный род для критика — категория самая общая, в большой степени абстрактная, как результат «искусственного действия разума». Все внимание переводится на систему взаимодействия — взаимосвязи, взаимовлияния, взаимообогащения — литературных родов, в которой он видел отражение живых процессов литературного развития: и национально-историческую почву, и специфику художественно отраженной действительности, и особенности таланта конкретного поэта, и уровень этого таланта, степень художественности его творения. В живом этом процессе Белинский видел постоянное «стремление» конкретных поэтических форм к всеобщности и целостности отражения жизни, то, о чем писал, рассуждая о родах поэзии, еще в «Литературных мечтаниях»: «Все искусство поэта должно состоять в том, чтобы поставить читателя на такую точку зрения, с которой бы ему видна была вся природа в сокращении, в миниатюре» (I, 34). Понимая проблему литературных родов как процесс, уже в самой статье «Разделение поэзии па роды и виды» Белинский придаст принципиальное — родовое — значение терминам «лирическое, эпическое, драматическое начало» (или «элемент», «стихия»).

Отвергая мысль Ж. П. Рихтера о первичности поэзии лирической в историческом аспекте, Белинский соглашается с ним в том, что «лирическая поэзия есть основная стихия всякой поэзии... Вот почему драмы Шекспира — эти по преимуществу *драматические* создания высочайшей творческой силы — так богаты лиризмом, который проступает сквозь драматизм и сообщает ему игру переливного света жизни... Без лиризма эпопея и драма были бы слишком прозаичны и холодно равнодушны к своему содержанию», — обобщает критик, но непременно добавляет: «...точно так же, как они становятся медленны, неподвижны и бедны действием, как скоро лиризм делается преобладающим

[1] Галич А. И. Опыт науки изящного...— СПб., 1825.— С. 151—235. Рамки данной статьи не позволяют остановиться подробно на характеристиках каждого конкретного рода в статье Белинского, которые совпадают с характеристиками Галича, за исключением гегелевской терминологии, которая входила в научный обиход в тридцатые годы XIX века.

[2] Галич А. И. Указ. соч.— С. 159.

элементом их» (V, 14). Важно здесь то, что Белинский не только отмечает необходимое влияние лирического элемента в драме и эпосе, но делает акцент на гармоническом единстве родовых стихий, основанном на доминирующем родовом элементе, который и позволяет отнести произведение к тому или иному роду — заметим — «по преимуществу»1.

В этой же статье Белинский говорит о взаимодействии эпического и драматического начал, подчеркивая в нем критерий художественности: «Эпическое произведение не только ничего не теряет из своего достоинства, когда в него входит драматический элемент, но еще много выигрывает от этого» (V, 22). Отсутствие драматизма в некоторых романах В. Скотта и Ф. Купера критик считает их недостатком, выделяя как лучшие те, которые проникнуты драматическим элементом (V, 26 — 27). В этой же статье приводятся примеры эпического в драме: античная трагедия, пьесы Шекспира, «Борис Годунов» Пушкина.

Наиболее очевидно взаимодействие родовых стихий в таких произведениях, которые Белинский называет лирическими поэмами и лирическими драмами. Художественное их достоинство и содержательное богатство связаны, по мнению критика, с гармонической уравновешенностью взаимодействующих лирики и эпоса, лирики и драматизма.

То, что эпический элемент может быть органичным и для лирики, показывает критик в комментарии такого, казалось бы, чисто лирического произведения Пушкина, как «Для берегов отчизны дальней...»: «Это мелодия сердца, музыка души, непереводимая на человеческий язык и тем не менее заключающая в себе целую повесть, которой завязка на земле, а развязка на небе» (V, 50). И слово «повесть» имеет здесь не какой-то метафорический, а вполне конкретный для специальной статьи о литературных родах смысл.

В этой же статье Белинский обращает внимание и на конкретно-историческую обусловленность взаимодействия родовых стихий поэзии, своеобразно отражающего развитие художественного самосознания народа: «У греков все роды поэзии, не исключая и самой лирики, отличаются характером более или менее эпическим: ибо вся жизнь этого народа выразилась преимущественно в пластической созерцательности» (V, 28).

Таким образом, программная теоретическая статья Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» посвящена, по сути, не разделению поэзии, а рассмотрению на самых различных примерах системного взаимодействия ее родовых начал. И можно воспринимать в качестве вывода мысль о том, что эпопея нашего времени — «эпопея смешанная, проникнутая насквозь

[1] Драматургом «по преимуществу», независимо от жанра, Белинский называет Шекспира неоднократно: II, 256; V, 21.

и лиризмом и драматизмом и нередко занимающая у них и формы» (V, 43).

Современным литературоведением, при разногласиях в вопросе о литературных родах и жанрах, этот подход Белинского, на наш взгляд, недооценивается. «Категория рода, широко соотнесенная Белинским с художественным опытом, — пишет В. Е. Хализев, — как бы распалась на два самостоятельных, не зависимых друг от друга понятия. Эпический и драматический «характер» произведения предстал не в качестве функции повествования и «чистых» монологов и диалогов действующих лиц, а как сущность, не имеющая с последними однозначных, обязательных связей»[1]. Категоричность такого обобщения, закрепленного и в «Краткой литературной энциклопедии»[2], представляется спорной. Во-первых, Белинский никогда не говорил, что не существует никаких соответствующих родовому началу форм, но неоднократно замечал, что эпос, например, взаимодействуя с лирикой и драмой, «нередко занимает у них формы» (V, 43). Во-вторых, уже сам опыт Белинского-критика убедительно доказывает, что сущность литературного рода далеко не исчерпывается функцией конкретного типа организации художественной речи, что рассматривать явление литературных родов необходимо как живой творческий процесс[3].

В других исследованиях, в частности, касающихся диалектического метода Белинского, лишь упоминается о том, что критик допускал возможность синтеза, или «диффузии», литературных родов[4]. Подобное упоминание тоже, по-видимому, недостаточно, поскольку идея Белинского связывалась не с каким-то частным «свойством» поэтического рода, когда, например, лирика становится неким «стилистическим» лиризмом в эпосе или драме, но имеет характер концептуальный.

Эта идея (как и все теоретические идеи Белинского) принципиально чужда априорности. Широкое соотнесение категории рода с художественным опытом, что отметил В. Е. Хализев, осуществлялось уже в ранних критических статьях, т. е. задолго до появления статьи «Разделение поэзии на роды и виды». В «Литературных мечтаниях», оценивая драмы Хомякова,

---

[1] Хализев В. Е. Понятие литературного рода // Вестник МГУ.— Сер. X.— 1976.— № 2.— С. 5.

[2] Краткая литературная энциклопедия.— Т. 6.— М., 1971.— С. 320—321.

[3] О проницательности Белинского свидетельствует богатый опыт литературы 20 века. Исследователь современной литературы, в частности, пишет: «Одной из характерных тенденций современной литературы является взаимопроникновение жанров и родов, образование нетрадиционных синтетических жанровых форм, которые пока еще мало изучены». (Бальбуров Э. А. Поэтика лирической прозы. — Новосибирск, 1985. — С. 3).

[4] См., например : Лаврецкий А: Эстетика Белинского. — М., 1959. — С. 290; Фридлендер Г. М. Литература в движении времени. — М., 1983. — С. 145—146.

Белинский так объясняет их главный недостаток: «Отличаясь многими лирическими красотами высокого достоинства, она (т. е. драма. — *А. Д.)* очень мало имеет драматизма» (I, 100). Первые восторженные отзывы о произведениях Гоголя были также связаны с определением их родового признака. Органичное соединение в повестях Гоголя трех родовых стихий и обусловливает, по представлению критика, неисчерпаемые возможности в изображении богатства внутреннего мира человека в определенную эпоху, в раскрывающихся ярких событиях, в исполненных драматизма конфликтах, в непрерывном борении страстей. Все это критик видит в повести «Тарас Бульба»: «...эта дивная эпопея... огромная картина в тесных рамках, достойная Гомера... Описывая подвиги... кровавой мести, автор возвышается до лиризма и, в то же время, делается драма тиком в высочайшей степени» (I, 298).

В огромном количестве критических и часто резко отрицательных оценок произведений текущей словесности можно встретить одобрительные отзывы Белинского о повестях Панаева и Соллогуба. О «Дочери чиновного человека» Панаева есть, в частности, такое суждение: «Как и все его повести, она согрета живым, пламенным чувством и, сверх того, представляет собою мастерскую картину петербургского чиновничества... Содержание повести просто, и тем приятнее, что при этом она богата потрясающими драматическими положениями» (III, 188. Статья 1839 г.). Через три года в одной из статей Белинский вновь обратится к этому свойству повестей Панаева для того, чтобы сравнить с ними повести Соллогуба, недостатком которых Белинский считал отсутствие лирического элемента (VI, 536).

Критик не мыслил истинно высокого создания поэзии без драматического в нем элемента. Его мысль о том, что драматическая поэзия «есть высшая ступень в развитии поэзии и венец искусства», была не случайной. Она основывалась на том, что драматизм — это воплощенный в произведении «поэтический элемент жизни», который «заключается в столкновении и сшибке (коллизии) противоположно и враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос» (VII, 507). Поэтому, например, самые высокие и восторженные отзывы о произведениях Пушкина всегда связаны с оценкой их драматизма. «Истинно драматическая черта» (VII, 559), «исполнен драматизма» (VII, 416), «как все тут драматически» (VII, 425) — подобные оценки в статьях о Пушкине нередки. И так же, как в первых статьях (см. I, 100), Белинский анализирует драматическое начало в произведениях любой художественной формы. Так, о «Скупом рыцаре» читаем: «...как резко обрисованы в ней характеры, сколько драматического движения в жизни!» (VII, 556).

Интересны примеры, когда критик оценивает драматический элемент, который поднимает до уровня поэзии произведения, не являющиеся «достойными ее гражданами». Так, в одном предложении он оценил достоинства записок генерала Орлова «Капитуляция Парижа»: «Очевидец и действователь в этом знаменитом событии, он описал его живо, увлекательно, драматически» (VI, 489). Такое же достоинство увидел критик и в заметках Ковальского «Странствователь по суше и морям» (VII, 610 — 612).

Обосновывая в критике свое отношение к драматизму, Белинский постоянно боролся с пониманием его как формального элемента. На протяжении многих лет выступая резко критически против «знаменитых драматургов Александрийского театра» Полевого, Ободовского и др., в одной из статей он писал: «У них, как у истинных гениев, своя логика и своя эстетика. Собственно «драматизм», по этой оригинальной логике и глубокомысленной эстетике, в внезапных встречах отцов с детьми, мужей с женами, любовников с любовницами... Составив такой замысловатый рецепт из таких простых и дешевых снадобий, сии достойные драматурги много уже составили по нем прекраснейших «драматических представлений» (VI, 577).

Взгляд Белинского на литературный род принципиально не менялся на протяжении всей литературно-критической деятельности. В статье «Разделение поэзии на роды и виды» критик утверждал, что истинный поэт современной эпохи соединяет в своем произведении и лирику, и эпос, и драматизм. Эту же мысль он подчеркивает и в 1848 году, определяя сущность и значение для современной эпохи романа: «Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным. В нем соединяются все другие роды поэзии — и лирика... и драматизм... Роман и повесть дают полный простор писателю в отношении преобладающего свойства его таланта, характера, вкуса, направления» (X, 315 — 316). Это положение не дает никаких оснований выделять роман в качестве отдельного (четвертого) рода поэзии, поскольку взаимодействие родовых начал — это универсальное ее свойство, .наиболее ярко осуществляющееся, по мнению Белинского, в романе и повести (!) как главных представителях эпоса современной эпохи. Мысль эта, ставшая, по сути, последним — и весьма характерным — «аккордом» в теории литературных родов, утверждает безграничные возможности поэзии в осуществлении бесконечно разнообразных художественных форм на основе живого взаимодействия ее родовых начал.

Таким образом, принципиальный подход Белинского к явлению литературного рода мы видим в том, что категория эта не наполняется никаким нормативным типологическим содержанием; что взаимодействие родовых стихий понимается не как

частное (или формальное) их свойство, а как органичный для всей поэзии процесс образования и развития художественных форм как бы в «трехмерном измерении» родовых начал, которые воплощают «поэтические стороны жизни» и потому неразрывны в своем существе.

Такой подход Белинского дает, по крайней мере, заслуживающий внимания пример системного преломления категории рода в литературной критике, в оценке текущего процесса художественного развития и яркий пример диалектического метода в исследовании духовной культуры. Сущность его сам критик выразил в статье «Сочинения Державина»: «Все сферы высшего сознания так родственны и тесно связаны между собою, что только через искусственное действие разума можно разделить их; показать же точно их границы так же трудно, как и показать, где в человеке оканчивается тело и начинается душа, где конец чувства и начала ума» (VI, 587).

С. Л. ГОНЧАРОВ

О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ ВТОРОГО ТОМА «МЕРТВЫХ ДУШ» Н. В. ГОГОЛЯ

Второй том «Мертвых душ», как известно, остался формально незавершенным. Вероятно, именно в связи с этим он никогда не подвергался анализу как некое жанровое целое. Немногочисленные работы, посвященные второму тому, рассматривают лишь отдельные его аспекты, такие, например, как творческая история, отдельные черты поэтики или системы персонажей[1]. Однако при том, что отдельные звенья сюжета отсутствуют, ощущение сюжетной завершенности и даже исчерпанности второго тома все-таки появляется. Это ощущение обусловлено несколькими обстоятельствами: во-первых, общей архитектоникой поэмы и наличием первого тома; во-вторых, особенностями жанровой организации второго тома и законами восприятия, ими продиктованными, позволяющими полноценно воспринимать текст в данном его виде.

Имея все это в виду, рассмотрим основные жанровые особенности второго тома (помимо «плутовской» линии Чичикова) и постараемся установить их функции.

Второй том открывается риторическим пейзажным описанием российского «закоулка». Если в первом томе повышенной символичностью отмечен «конец», то во втором — «начало» сюжета, задающее особую перспективу всему повествованию. Как отмечает повествователь, этот «закоулок» — особого рода. Его описание легко соотнести с описанием «утопического» пространства в древнерусской литературе. Такое пространство обычно имеет отчетливо выраженную «границу», роль которой выполняют естественные или искусственные ограждения — стены, труднопроходимые горы, лесные массивы, водные преграды. Аналогичным образом отмечена эта граница и в «Мертвых душах»: «Как бы **исполинский вал** какой-то бесконечной **крепости**, с **наугольниками** и **бойницами**, шли извиваясь на тысячу

[1] См., например: Гольденберг А. Х. О некоторых особенностях поэтики второго тома «Мертвых душ» Гоголя//Структура литературного произведения: Межвуз. сб.— Владивосток: Изд-во ДВГУ, 1978, вып. 2; Его же. К вопросу о фольклоризме второго тома «Мертвых душ»//Проблемы языка и стиля в литературе: Сб. статей.— Волгоград, Волгогр. пединститут, 1978, и другие.

с лишним верст горные возвышения»[1]. Во внутреннее пространство, «как к неприступной крепости, нельзя было и подъехать отсюда» (361).

Пейзаж, как отмечают исследователи[2], отчетливо делится на две симметрические части, варьирующие в двух перспективах одно и то же пространство. Используется характерная для дидактических жанров средневековья движущаяся «высотная» точка зрения, которая позволяет свободно комбинировать общий и крупный план за счет свободной смены ракурса и своеобразного «наезда». Весь описываемый мир буквально «возносится» к небу — горы «великолепно **возносились»** (359), деревья **«карабкались** во всей горе, от низу до верху», церковь **«возносилась свыше всего»,** «казалось висело на воздухе ничем не поддержанное, сверкавшее горячими червонцами золото» (360). Эту «вертикаль» пересекают организованные природой своеобразные «пояса» — ограждения (луга, рощи, за ними «в несколько поясов зеленели леса; за лесами... желтели пески. И вновь... леса и вновь пески», затем «меловые горы» — 361). «Вертикаль» пересекается с горизонтальной перспективой. Такое пересечение создает своеобразный оптический «крест».

В этом описании отчетливо проступают обычные для древнерусской риторической традиции черты «земного рая»[3]. Огражденность «простора» особой границей, подробный перечень растительности, райская формула — «вечное солнце», сгущенное употребление световой символики христианства, испытавшей влияние неоплатонической метафизики света, «тишина», «соловьи» и т. д. — все это соответствует традиционной «райской» топологии. На это указывает и логика создания сакрализованного центра — им оказывается церковь с **пятью** куполами, которая «возносилась свыше всего», «казалось, висело на воздухе ничем не поддержанное, сверкавшее... золото». Ср. в «Житии св. Андрея Юродивого»[4] сакральный центр в описании рая: «Престол страшный, он висел на воздухе, никем недержимый, пламень исходил от него».

Функция подобных описаний, которые в древнерусской традиции представляют топос locus amoenus[5], различная: 1) этот

---

[1] Гоголь Н. В. Собр. худож. произведений: В 5-ти т.— 2-е изд.— Т. 5.— М.: Изд-во АН СССР, 1960.— С. 359. Далее страницы указаны в тексте. (Подчеркнуто мною.— С. Г.).

[2] См., например: Гольденберг А. Х. О некоторых особенностях поэтики второго тома «Мертвых душ» Гоголя.— С. 56.

[3] Ср., например, пейзажные описания в проповедях Кирилла Туровского, Григория Богослова, природный мир в апокрифических описаниях рая и др.

[4] Житие св. Андрея Юоодивого//Великие Минеи Четьи.— СПб., 1870, 2 окт.— С. 80—237.

[5] Подробнее об этом топосе см.: Curtius E. R. Rhethorische Naturschil-derung/Mittelalter — Romanische Forshungen, 1942, Bd. 56, S. 219—256.

топос входил в дидактические жанры (поучение, слово, проповедь), утверждая разумность и красоту божественного миропорядка; 2) он фигурировал как развернутая метафора при описании души «кроткого» человека[1]; 3) он составлял часть описания рая в апокрифических хождениях, видениях и других структурах с идеей нравственного пути и спасения. Таким образом, художественное пространство второго тома окружается сакральным ореолом. В этой перспективе и разворачивается сюжет.

Такой колорит готовит и соответствующие обозначения изображаемого: «Судьба назначила мне быть обладателем земного рая...», — говорит Тентетников. С этого момента мотив «земного рая» постоянно варьируется во втором томе, но появляется он только в особых, локальных пространствах — у Тентетникова, Костанжогло, Василия Платонова, а в трансформированной форме — у Петуха и Кошкарева. Это своеобразные варианты утопий, находящиеся между собой, можно сказать, в «диалогических» отношениях. Заданная с самого начала пространственная перспектива божественного миропорядка по-разному деформируется человеческим существованием. В результате пространство второго тома предстает внутренне неоднородным.

В первом томе сюжетно-композиционное строение вызывает ассоциации с апокрифическим «хождением» Павла «по аду». Во втором томе организуется «хождение» по своеобразному «раю». Странствующий Чичиков последовательно включается в разные типы пространства. Все утопические пространства находятся на возвышении и подчеркнуто отделены от других: горами, «стенами» лесов (по дороге к «утопической» деревне Костанжогло «три раза проехали, как сквозь ворота стен, сквозь леса» — 430) и т. д. Для такого пространства обычно характерны мотивы веселья, света, радости, ликования, «райского пения», символизирующие природную полноту бытия (394). Этим райским описаниям сопутствует мотив «божьего сада»: «Ни одна травка не была здесь даром, все как в божьем мире, все казалось садом» (461) и т. д. Природный мир, представляющий трансформацию апокрифического рая-сада, выступает основным источником идеальных символических смыслов. Именно по утопической логике создается особое, идеальное наполнение ландшафта. И то, что невозможно с точки зрения реальной действительности, возможно в пределах этого пространства. Так, невозможно естественное скопление в одном месте столь различных пород деревьев. Невозможны одновременно пение перепелок, коноплянок, жаворонков и «курлыканье журавлей». Описание идеального ландшафта строится, как уже отмечалось, с использованием риторических приемов (короткие

[1] См.: Малинин В. Десять слов Златоструя 12 века.— СПб., 1910.— С. 94.

предложения, синтаксический параллелизм, беспредикативная компоновка блоков, паратаксия и т. д.) и традиционной метафорики[1].

В прекрасном мире рая-сада особенно отчетливо выявляется высокое назначение человека — быть творцом, земным аналогом божества. Обоснование и раскрытие «философии дела» связано с несколькими фигурами второго тома, прежде всего, с помещиком Костанжогло и «миллионщиком» Муразовым, которые выступают идеологами и носителями патриархально-утопического учения о мире и человеке.

Именно в описании Костанжогло и его усадьбы наиболее полно выразилась традиция патриархальной утопии. Его деревня как «город какой, высыпалась она множеством изб на трех возвышениях, увенчанных тремя церквями, перегражденная повсюду исполинскими скирдами и кладями» и т. д.[2]. Появляется и фольклорно-утопический мотив: «...видно, что здесь именно живут те мужики, которые гребут, как поется в песне, серебро лопатой». Вводится традиционный для утопии мотив исключения: «Не было тут английских парков и газонов...» (431 — 432). Подчеркивается обычная для некоторых утопий простота обстановки (432). Хозяин — «землевед», дан в ореоле утопического сакрального персонажа: «Как царь, в день торжественного венчания своего, сиял он весь, и казалось, как бы лучи исходили из лица его». Подключается обычный для утопии прием мифологизации, устанавливающий отношения аналогии между утопическим правителем и божеством. Такая аналогия создана высокими формульными определениями («изумительный муж») и совпадениями функций творца мира и человска-«хозяина», который тоже «блаженство всей земли сеет»: он «причина... творец всего», от него «как от какого-нибудь мага, сыплется изобилье и добро на все» (453). Пожалуй, впервые в русской литературе категория труда получает такое многогранное и высокое звучание.

«Проповедь» Костанжогло совмещает в себе элементы ортодоксально-христианского представления о труде (труд приобретает, как и в позднем средневековье, теологический смысл)[3] с элементами народных представлений об аграрном труде «как интегральной части круговорота природы»[4]. Как подчеркивает А. Гуревич, «земледелец включен в природные ритмы, и отношение между людьми и природными явлениями мыслится в виде

---

[1] Grunter R. Der Paradisus der Wiener Genesis/ Euphorion. Zeitschrift fur Literaturguschichte.— Heidelberg, 1955. Bd. 49, Hft 2, S. 121—144.

[2] Для второго тома характерно изменение числовой символики — в первом томе используются только числа «1», «2», во втором томе — «3» и «5»— числа, символизирующие гармонию.

[3] О категории труда в средневековье см.: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры.— М.: Искусство, 1984.

[4] Там же.—С. 274.

взаимодействия и даже взаимной помощи»[1] (подч. мною. — *С. Г.).* Аналогичные представления отражены и во втором томе — в рассуждениях Костанжогло: «Трудно, трудно. Но зато потом, как расшевелите хорошенько землю, да станет она помогать вам сама, — так это не то, что какой-нибудь миллион, нет, батюшка, у вас, сверх ваших каких-нибудь 70-ти рук будут работать 700 невидимых. Все вдесятеро. У меня теперь ни пальцем ни двигнут — все делается само собой» (465 — 466). Последнее предложение как бы варьирует, рационально его мотивируя и смягчая, широко распространенный мотив народных утопических легенд о странах типа Кокейн и Шларафенланд, идущих из античности от мифа о «золотом веке». Ср.:

Также от дани вольна, не тронута острой мотыгой,
Плугом не ранена, все земля им сама приносила...[2].

На все это наслаивается ощутимое влияние просветительских идей. Высокая оценка труда (и прежде всего земледельческого) активно распространялась в XVIII веке. Но преломлялась она своеобразно, связываясь с обоснованием социальной значимости низшего сословия. Так, например, М. Чулков в «Горькой участи» подчеркивал: «Крестьянин, пахарь, земледелец, все сии три названия по преданию древних писателей, в чем и новейшие согласны, означают главного отечеству питателя во время мирное, а в военное крепкого защитника, и утверждают, что государство без земледельца обойтися, так, как человек без головы, не может...». Аналогичным образом начинает звучать эта тема и в пении «райской птички» — Костанжогло: «Да, хлебопашец у нас всех почтеннее... Дай бог, чтобы все были хлебопашцы» (447). Но акцент смещается: во-первых, хлебопашество осознается как всеобщее, межсословное состояние человечества, т. е. как некое утопическое состояние; во-вторых, обосновывается «опытом веков», что «в земледельческом звании человек нравственней, чище, благороднее, выше» (448). Именно с «любовью к труду» связывается возможность обретения полноты жизни, избавления от болезней века — скуки, расслабленности, лени, сна. Важно, что труд — это особенное занятие, «истинно возвышающее дух» (452).

Подобные тенденции в осмыслении этой категории, хотя и недостаточно последовательно развитые, находим и у других русских просветителей конца XVIII века — Радищева и Карамзина, например. Категория труда имеет большое значение во всех социальных утопиях рационалистического типа, однако место этой категории обусловлено прежде всего социально-политической

[1] О категории труда в средневековье см.: Гуревич А. Я. Категория средневековой культуры.— С. 274.
[2] Овидий. Метаморфозы // Овидий. Любовные элегии. Метаморфозы.Скорбные элегии.— М.: Худож. лит., 1983.— С. 100.

структурой утопического общества, поэтому функция труда (воспитательная и экономическая) выступает как подчиненная и не имеет того глобального философско-нравственного значения, какое приобретает она в «Мертвых душах». Труд у Гоголя нагружается не только нравственным смыслом: ведь человек в процессе труда становится «подобным творцу» (454). В труде человек обретает единство и связь с божественной природой, «ведь тут человек идет рядом с природой, с временами года, соучастник и собеседник всего, что совершается в творении» (452).

В русских просветительских утопиях XVIII века труд обычно не рассматривался как конкретная сфера деятельности, сближающая имущих и неимущих в процессе нравственно-экономического перерождения (осмысленного в ореоле божественной жизни). Даже в романах В. Т. Нарежного «Российский Жил-блаз» и «Аристион», наиболее близких к «Мертвым душам» по жанрово-стилевой организации и сюжетно-композиционному строению, чувствуется сковывающее действие просветительского рационализма и абстрактной утопической схемы, хотя вместе с тем чувствуется и ее колебание. Путь исправления или способ нейтрализации «страсти» у Нарежного — самовоспитание и познание самого себя.

Гоголь глубже и последовательнее решает эту проблему. Аналитизм первого тома выявляет в скрытой форме причину «греховного» состояния мира в связи с субъективным (хотя и не всецело) человеческим фактором: забвение и нарушение этических норм, утрата высших ценностей подрываются действием различных «страстей». Во втором томе на первый план выдвигается изображение уже других «болезней» русской жизни, — каковы лень, расслабленность, сон. Возможно, это происходит под влиянием И. Киреевского, который названные состояния считал основными болезнями времени[1]. (Ср. просветительскую концепцию этой «болезни»[2]). У Гоголя однозначного объяснения таким «болезням» нет, частные мотивировки («в праздности приходит искушение» — 492 и т. д.) совмещаются с универсальными. Таково общее состояние мира в восприятии Муразова — «шумный мир и все его обольстительные прихоти... все в нем враг, искуситель, предатель» (510). Эта установка поддерживается в заключительной речи князя. Чичиков конкретизирует те же универсалии: «Демон-искуситель сбил, совлек с пути, сатана, черт, исчадие» (510).

[1] Киреевский И. Библиография//Москвитянин.— 1845.— № 1.— Ч. 1. Здесь же автор разворачивает программу особого воздействия на «чувства» и «разум» человека «подкрепительного слова современного нам пастыря» (с. 7).

[2] Карамзин Н. М. Сочинения: В 2-х томах.— Т. 2.— Л.: Худож лит., 1984,—С. 86.

При этом ощутимо дает себя знать категория «долга». «Долг» выступает как трансцендентный императив. На таком фоне отчетливее вырисовываются жанровые черты утопии с обязательным для нее контрастным двоемирием и указанием конкретного пути к воскресению «мертвой души». Этот путь и намечен гоголевской концепцией труда. Труд является конкретной формой спасения человека и образования мировой гармонии [1].

Полемические мотивы, связанные с социальной утопией, филантропизмом, мистицизмом и «донкишотством», постоянно всплывают во втором томе. Своеобразный народный вариант утопии представлен в описании поместья Петуха. Не случайно здесь происходит сгущение фольклорных ассоциаций и реминисценций. Гостеприимство, гастрономическое изобилие, веселье и беззаботность, праздность, опоэтизированная песней, изображают особый вариант полноты жизни[2] и вызывают ассоциации со «Сказанием о роскошном житии и веселии» и сказочными утопиями, в которых «социальная утопия... окрашивается прежде всего стремлением наесться и напиться вволю»[3]. Но и этот вариант «полноты» жизни изнутри подвержен разрушению.

Резко пародийно выстраивается утопия Кошкарева, который заботится и говорит о том, «как привести людей к благополучию» (434). Здесь уже видна полемика Гоголя с современными социальными утопиями. Совершенно не случайно

---

[1] Категория «труда», связанная у Гоголя с идеей «поприща», тяготеет к философским идеям русской барочной культуры, центральным положением которой становится учение о возможности спасения «делами» (С. Полоцкий, Ст. Яворский и др.). Подробнее об этом см.: Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века.— Л.: Наука, 1973.— С. 167—208. Впервые на это указал Ю. Самарин в магистерской диссертации 1843 г., с которой был знаком Гоголь. В этой же связи важно отметить интерес Гоголя к творчеству и личности Ст. Яворского, в том числе и к его трактату «Камень веры», в котором содержится обоснование идеи — «благие дела — путь ко спасению». Гоголевская «теология труда», призванного быть средством достижения идеальной жизни, имеет точки соприкосновения и с концепцией «сродного труда» украинского философа-просветителя XVIII века Г. Сковороды (подробнее о концепции «сродного труда» см.: Иваньо И. В. Очерк развития эстетической мысли Украины.—М.: Искусство, 1981; Иваньо И. В., Шинкарук В. И. Философское наследие Григория Сковороды//Сковорода Г. Сочинения: В 2-х т.— М: Мысль, 1973.— Т. I.—С. 5—54). В рамках западноевропейской утопической мысли сходным образом решал эту проблему Фурье. (См.: Зильберфарб И. Социальная философия Ш. Фурье и ее место в социалистической мысли первой половины XIX века.— М.: Наука, 1964). О восприятии идей Фурье в России I половины XIX века см.: Идеи социализма в русской классической, литературе.—Л.: Наука, 1969.—С. 87—91 и др.

[2] Гольденберг А. Х. К вопросу о фольклоризме второго тома «Мертвых душ».

[3] Трубецкой Е. Иное царство и его искатели в русской народной сказке.—М., 1922.— С. 13.

появляется пародийно вывернутый мотив «золотого века» — Кошка-рев «ручался головой, что если только одеть половину русских мужиков в немецкие штаны, — науки возвысятся, торговля подымется, и золотой век настанет в России» (439). Путь к «благополучию» своеобразен — Кошкарев создает маленькое утопическое «государство» с целой системой учреждений, которые обеспечивают, по мнению Кошкарева, «органическое, правильное устройство хозяйства» (444). В результате кошкаревских мероприятий и рассуждений получается «каша и никакого толка» (441).

Визит Чичикова к Кошкареву и его «путешествие» по комиссиям дублируют сюжетную ситуацию первого тома — хождения Чичикова по канцелярии в губернском городе. Однако во втором томе эта ситуация имеет открыто обозначенный дидактический смысл: «Он нужен затем, что в нем отражаются карикатурно и видней глупости всех наших умников, — вот этих всех умников, которые, не узнавши прежде своего, набираются дури в чужи» (444 — 445), — говорит о Кошкареве Костанжогло.

В мире персонажей второго тома Чичиков встречает ряд положительных персонажей, идеализация которых сориентирована на древнерусский тип подвижников и проповедников. Функции этих персонажей также обусловлены дидактическим заданием — обосновать в риторическом диалоге перед лицом «грешных» персонажей и читателей подлинный смысл жизни, способствуя тем самым преображению тех и других. Однако мир второго тома находится в «пограничном» состоянии, на пороге преображающего движения.

Замысел Гоголя предусматривал трехчастное строение поэмы. Учитывая основные жанровые тенденции второго тома (оформление утопической и дидактической систем), можно предположить, что третья часть разворачивалась бы как патриархальная утопия, основанная на евангельских принципах общежития. Однако возможность изображения уже не локальных утопических пространств, а идеального состояния всей России мыслилась Гоголем, писателем-практиком, в тесной связи с процессом изменения самой жизни. При этом основная роль в преображении отводилась самим же «Мертвым душам». Процесс восприятия «поэмы» должен был побуждать читателей к новой жизни, а очередность появления ее томов должна была совпадать с коренными нравственными сдвигами в национальном бытии[1].

Практически создавая национальную *утопию*[2],

---

[1] Письма Гоголя 1840-х гг. пронизаны ожиданием перелома, который должен завершить «переходное» время.

[2] Подробнее о создании национальной утопии у Гоголя см.: Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы: Очерки и характеристики.— Л.: Наука, 1976.— С. 297—300.

Гоголь имел в виду совсем другое — соответствие художественного мира самой действительности, которая будет двигаться одновременно и в одном направлении с «Мертвыми душами». По существу Гоголь впадает в эстетический утопизм[1], предпосылки которого формировались ближайшим контекстом — романтическим пониманием задач словесного искусства и его способности непосредственно, «теургически» пересоздавать мир, а также типологически сходными идеями, более отдаленными во времени — средневековой эстетикой слова и концепцией писателя-пророка, подвижника, орудия божественной энергии, направленной на пересоздание мира. Именно в связи с эстетическим утопизмом бытовое поведение Гоголя 1840-х годов ориентировано на тип древнерусского подвижника, с одной стороны, и, отчасти, на тип «грешника», — с другой. Целенаправленность эволюции его личности, сознательно сориентированная, в частности, на «Подражание Христу» Фомы Кемпийского[2], стремление представить современникам свою частную жизнь в качестве конкретно-исторической культурной модели, внутри которой происходит нравственное движение от «грешника» к «праведнику», — все это призвано было создать своеобразную жизненно-практическую параллель и своеобразный комментарий к «Мертвым душам». Поэтому так настойчиво звучат в письмах Гоголя заявления о своей близости к героям поэмы. Публичное «строение» себя движется параллельно с поисками особого слова[3].

В **художественном** тексте второго тома такое слово, потрясающее и преображающее душу героев, найдено. Таким словом, исходившим из знания «природы человека», обладал идеальный воспитатель юношей — Александр Петрович: «в самых глазах необыкновенного наставника было что-то говорящее юноше: вперед! это словцо, знакомое русскому человеку, производящее чудеса над его чуткой природой» (368). Состояние «болезни души» может быть излечено «пробуждающим криком» (383). Отсюда проблема, обозначенная в начале тома: «Где же тот, кто бы на русском языке русской души нашей умел бы нам сказать это всемогущее слово: вперед? кто, зная все силы и свойства и всю глубину нашей природы, одним чародейным мгновением мог бы устремить нас на высокую жизнь?..» (383).

---

[1] О некоторых чертах эстетической утопии Гоголя см.: Zenkovskij V. Die asthetische Utopie Gogol's. — Zeitschrift fur slawische Philologie, 1936, Bd. 13, S. 1—34.

[2] Параллель Гоголь — Фома Кемпийский рассматривает Х. Шрайер. См.: Schreier H. Gogol's religioses Weltbilt und sein literarisches Werk: Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz. — München, 1977, S. 24—70.

[3] «Может быть главное для Гоголя в этот момент найти слово, соединяющее людей»,— отмечает Е. Анненкова (Анненкова Е. И. Гоголь и Аксаковы: Лекция—Л., ЛГПИ, 1983,—С. 20).

Дальнейшее развитие сюжета обнаруживает такого «мужа» и такое «слово» (Костанжогло, Муразов, князь). Именно особое слово Костанжогло («сладкие» речи, «пение райской птички») наводит на душу Чичикова «обаятельное расположение», ибо «есть для всякого человека такие речи, которые как бы ближе и родственней ему других речей» (455).

Дальнейшее развитие намеченной темы связано с образом и сюжетной функцией Муразова. Литературная генеалогия этого персонажа в пределах данной жанровой конструкции восходит к «учителям морали» в плутовском романе и патриархальной утопии. Именно с Муразовым в наибольшей степени связано проявление в «Мертвых душах» также и древнерусской традиции поучения и проповеди. Все его речи «сотканы» из «высоких» парафраз и пронизаны древней моральной риторикой. Так, например, фрагмент «Взгляните на всякое творенье божье: всякое чему-нибудь да служит, имеет свое направление. Даже камень, и тот затем, чтобы употреблять на дело, а человек, разумнейшее существо, чтобы оставался без пользы. Статочное ли это дело?» (493) является парафразой распространенного топоса учительной литературы (ср., например, «О твари божией» Иоанна Златоуста).

Весь второй том риторичен по построению, особой силы этот композиционный принцип достигает в заключительной главе. В пей контрастным образом сочетаются жанрово-стилистический пласт авантюрно-плутовского романа (махинация Чичикова и линия Самосвистова) с риторикой проповеди и поучения. Сочетание двух начал — эмпирической реальности, демонстрирующей отклонение (Хлобуев) или резкое нарушение (Чичиков) границ нормативного идеала, и рефлексии, порожденной этим отклонением и утверждающей вневременные нормативные представления, — в своей совокупности организует традиционно двучленную дидактическую структуру. Моралистическая риторизация текста (преобладание риторического монолога и диалога, функция которых — раскрыть истину и приобщить к ней героев и «внетекстовых» слушателей-грешников) объединяет полярные эффекты, создаваемые различными жанровыми моделями. Это приводит к преображению второго тома в развернутую проповедь.

Признаки именно такого жанрового целого вполне отчетливы. Можно отметить не только дидактическую (практическую) функцию текста, но и особый характер начала и конца: в начале — образное утверждение божественности мироздания (идеальный ландшафт), в конце — призыв к «обращению», так как «гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплеменных языков, а от нас самих» (529), поэтому каждому необходимо «рассмотреть ближе свой долг и обязанности земной своей должности» (530). Императив, перволичная форма

(«я обращаюсь...», «я приглашаю вспомнить долг...» и т. д.), место обращения в структуре целого, его завершающая роль, тема, синтаксис, ключевые понятия, ситуация высказывания и т. д. — все это жанровые черты проповеди[1]. Они наталкивают на сопоставление с конкретными образцами жанра. Возможна, например, параллель с «Посланием к Римлянам» ап. Павла, в котором также речь идет о необходимости «разумного служения» («Итак, умоляю вас, братия, милосердием Божиим, представьте тела ваши в жертву живую, святую, благоугодную Богу, для разумного служения вашего»), далее — о необходимости «обновления ума», чтобы каждый на своем месте, «отвращаясь от зла, прилепляясь к добру», выполнял свой долг: «Имеешь ли служение, пребывай в служении; учитель ли, — в учении; увещеватель ли, увещевай; раздаватель ли, раздавай в простоте; начальник ли, начальствуй с усердием» (гл. 12) и т. д.

Канонизация риторического «слова» подкрепляется сюжетно. Например, от речей Костанжогло у Чичикова, по его собственному признанию, «дух воздвигается» (466). Более того — слово Костанжогло вносит в душу Чичикова ощущение своеобразного душевного рая (454) [2]. Это состояние дано в окружении символических деталей, в своей совокупности обладающих повышенной суггестивностью: «веселые свечки», «звезды, блиставшие над вершинами», «добродушное выражение... умного хозяина», «смех миловидной хозяйки», «весенняя ночь, глядевшая к ним оттоле, облокотясь на вершины дерев, осыпанная звездами» (454 — 455). А «слово» Муразова на какой-то миг вообще преображает Чичикова: «Вся природа его потряслась и размягчилась...»; «...буду трудиться, буду работать в поте лица в деревне и займусь честно, так, чтобы иметь доброе влияние и на других» (513) [3]. Аналогичное состояние после беседы с Муразовым испытывает и Хлобуев (498).

Любопытно, что в зоне такого речевого контакта и слово самого Чичикова резко преображается. Ориентация на собеседника

---

[1] О жанровой организации проповеди и проповеднической традициив России см. работы Я. Амфитеатрова, Антония (Вадковского), Н. Барсова,С. Жебелева, П. Заведеева, А. Орлова, В. Певницкого.

[2] Замечание повествователя переключает сюжетную судьбу Чичикова в символический сюжет средневековых «странствований». «Родная крыша» символизирует и небесную отчизну души, ран — конечную точку странствия (ср. «Странствие паломника» Беньяна), и крышу родного дома в сюжете о блудном сыне, история которого входит в сознание Чичикова.

[3] Но это «пробуждение сил души» быстро проходит. Сюжетная судьба Чичикова (напоминая о стиле плутовского романа) испытывает ритмические колебания под воздействием двух полярных сил, трансцендентируемых сюжетными аналогиями и отождествлениями (слово Муразова — «указание божие»). Мистериальная коллизия как бы опрокидывается в душу самого Чичикова.

риторизует его: Чичиков переходит на «высокий» книжный язык, хотя в нем иногда ощущается игровая «двуголосость». Так, например, в разговоре с Костанжогло Чичиков своеобразно использует один из традиционных риторических топосов проповеднической литературы, так что получается пародийная парафраза соответствующего места из «Ничтожности человеческих познаний» Б. Паскаля. Ср.:

Чичиков	**Паскаль**
«**Уму непостижимо! каменеет мысль от страха.** Изумляются мудрости промысла в **рассмотрении букашки**; для меня более **изумительно** то, что в руках смертного могут обращаться такие громадные суммы» (457).	«Тот, кто посмотрит на себя, как на песчинку, поставленную между **ничтожеством** и бесконечностью, — тот **задрожит от ужаса**, созерцая это зрелище. Он **почувствует**, что **не в силах понять все это чудо**: его **пытливость обратится в изумление...**»

В других случаях Чичиков использует распространенные мотивы и целые обороты из агиографической и проповеднической литературы (преимущественно из Иоанна Златоуста, Василия Великого). Такая ориентация и такие «словесные маски» (термин Ю. Н. Тынянова) традиционны для словесного «поведения» плута. Однако во втором томе ситуация «речения» такова, что маска порой «прирастает» к подлинному лицу и состоянию героя.

Таким образом, одна из центральных проблем, которую решает автор во втором томе, — поиски и обретение проповеднического слова, способного преобразить персонажа и читателей. Здесь-то и обозначилось противоречие между спецификой художественной формы, содержанием которой выступает действительность, и самой действительностью. Автономность художественного мира, даже размыкаемая особой поэтикой первого тома, дидактикой и риторическим диалогом второго, тщательно продуманным механизмом включения в него читателей, все-таки приводит к тому, что он остается сферой эстетической, неспособной практически воздействовать на жизнь каждого гражданина России.

Поэтому у Гоголя возникает попытка установить прямой контакт с гражданами отечества, учитывая профессиональную и сословную дифференцированность общества. Как отмечает В. Ш. Кривонос, «средством единения с читателем оказывается для Гоголя проповедническое слово, обличающее и наставляющее каждого отдельного человека»[1]. И вот параллельно с работой

[1] Кривонос В. Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя.— Воронеж: Изд-во Воронеж, ун-та, 1981.— С. 18

над вторым томом «Мертвых душ» создается идеологический «экстракт» поэмы — «Выбранные места из переписки с друзьями», построенные по типу учительного сборника. Этот факт ставит перед литературоведами новую проблему — проблему соотношения «Выбранных мест из переписки с друзьями» с текстом «Мертвых душ».

А. В. ПИГИН

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОЭТИКИ РАССКАЗА НАТУРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Рассказ является одним из ведущих жанров в творчестве многих современных советских писателей (С. П. Антонов, В. И. Белов, Ю. М. Нагибин, В. М. Шукшин и др.). Такой пристальный интерес к этому жанру требует глубокого научного осмысления и прежде всего — большего внимания к изучению самой природы жанра рассказа, его истории.

Интересным в этом отношении является обращение к рассказу натуральной школы (40-е годы XIX века), поскольку именно в этот период происходит становление русского реалистического рассказа, формирование многих существенных черт его поэтики.

Разработанный в русской литературе еще в 20 — 30-е годы XIX века жанр рассказа получает окончательное признание в творчестве писателей натуральной школы: И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, В. И. Даля, Д. В. Григоровича, Е. П. Гребенки, Я. П. Буткова и др. и становится заметным явлением литературной жизни середины века. Интерес писателей 40-х годов к этому жанру не был случаен. Идейная ориентация натуральной школы на «действительность» и «общественность» требовала от искусства особой достоверности изображения, следования правде жизни — жанр рассказа как нельзя лучше соответствовал поставленным задачам. Будучи изначально устным жанром, рассказ перенес в литературу особый колорит живого слова, стихию устной речи, эффект «рассказывания». Стремление писателей натуральной школы рассказать о жизни простых людей как можно более правдиво (причем очень часто рассказать именно их языком) во многом определило лицо жанра в 40-е годы. Повествование в большинстве рассказов 40-х годов построено как сказ и ведется от лица рассказчика,[1] как правило, представителя демократической среды. Исповедальность стала одним из наиболее характерных признаков жанра. История жизни простого человека рассказывается им самим, создавая тем самым особый эффект правдивости, неоспоримости,

[1] См. у Ю. Н. Тынянова: «Я докопался до жанрового определения «рассказа» в 20—50-е годы (XIX века.— *А. П.)*. «Рассказом», оказывается, называется жанр, где непременно был рассказчик». (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино.— М., 1977.— С. 527).

даже документальности. Читатель превращается в слушателя. Иллюзия авторского присутствия, непосредственного общения рассказчика и читателя (слушателя), возможности ответить, посочувствовать герою являлась одним из основных жанровых средств художественного воздействия на читателя, учила его прислушиваться к слову простого человека, быть более внимательным к частной человеческой судьбе.

Однако такой локальной тематикой (частная человеческая судьба) натуральная школа не могла ограничиться. Социальной задаче — поведать о жизни «всего народа» — соответствовала особая направленность искусства натуральной школы к типизации, к изображению, как писал В. Г. Белинский, «не какого-нибудь одного водовоза, а *всех в одном»*[1]. Писателям 40-х годов нужно было не только рассказать читателю о частной судьбе, но и доказать ее типичность, найти ее место в бесконечном море явлений и человеческих судеб. Для рассказчиков натуральной школы характерно стремление в рамках самого произведения соотнести «частное» содержание рассказа (отдельная судьба, эпизод, случай) с каким-то более «общим» явлением и тем самым придать этому «частному» характер типического, общественно значимого.

Одним из важнейших путей обобщения частного содержания в рассказах 40-х годов являлась циклизация этих рассказов. Самые известные рассказы писателей натуральной школы, на которые ориентировалась остальная русская новеллистика, входили в состав циклов: «Записки охотника» И. С. Тургенева, «Рассказы бывалого человека» Ф. М. Достоевского (точнее, «осколок» задуманного им цикла[2]), «Петербургские вершины» Я. П. Буткова, «Картины из русского быта» В. И. Даля — цикл, включающий как рассказы, так и очерки. Достоинство такого приема для создания картин широкого социального обобщения очевидно: типичность каждого отдельного события, отдельной человеческой судьбы подтверждалась целой цепью подобных событий, галереей похожих судеб.

Наряду с этим общежанровым принципом обобщения — циклизацией — в 40-е годы существовал целый ряд других, более частных, приемов, использовавшихся в качестве «рассказовых клише» отдельными писателями. Анализ этих приемов жанрового «завершения» позволяет говорить о существовании двух «полюсов» в жанре рассказа в 40-е годы[3].

---

[1] Белинский В. Г. Поли. собр. соч.: В 13-ти т.— М., 1954.— Т. 5.— С. 603.

[2] См. об этом: Достоевский Ф. М. Поли. собр. соч.: В 30-ти т.— Л., 1972.—Т. 2.—С. 482.

[3] О различении двух «тенденций» в жанре рассказа XIX века см. также: Шубин Э. А. О национальном своеобразии русского рассказа//Русский советский рассказ. Очерки истории жанра.— Л,, 1970.—С. 16.

Первый полюс рассказа в самом методе подхода к действительности близок физиологическому очерку, «репрезентативному» жанру натуральной школы, и часто сливается с ним [1]. Для рассказов этого полюса характерны особый аналитизм, интерес к обыкновенному, повседневному, к «новости в сцеплении будничных фактов»[2], чаще всего сказовый характер повествования, отсутствие острой фабулы, медленное развитие действия, и как следствие стремление обобщить всякое частное содержание — через возведение героя к социальному разряду (очерковый прием), открытое морализирование — показать читателю его не случайный, а закономерный характер. В такой манере написаны некоторые рассказы И. С. Тургенева, рассказы В. И. Даля, Я. П. Буткова, Е. П. Гребенки, Г. Основьяненко, очерки-рассказы В. Толбина и целого ряда других малоизвестных и анонимных авторов, печатавших свои произведения главным образом в журнальных отделах «Смесь» и «Нравоописатель».

Несмотря па очевидное предпочтение писателями натуральной школы рассказа «аналитического», близкого к очерку, в новеллистике 40-х годов ощущается и другая тенденция — к «раскрепощению» рассказовых форм, к «снятию» обобщающего эффекта. Читателю как бы предоставлено право самому сделать обобщение, вывод, «узнать» рассказанный случай, частную историю. Рассказы этого, второго, полюса обладают, как правило, более стремительным развитием действия; стихия устной речи (рассказ, сказ) уступает в них место изображению, «показу» — соответственно упрощаются образы автора и рассказчиков: не «пересказанный» пли «записанный» рассказ, предполагающий сложное взаимодействие слов и точек зрения ряда рассказчиков, а повествование из одного источника — от лица «нейтрального» автора. Представляющие часто па суд читателя веселый анекдот, «гостинодворскую сценку» с похищенным бобровым воротником (В. Толбин. «Бобровый воротник»), любовную интригу с неверной женой и обманутым мужем (А. Н. Плещеев. «Енотовая шуба») или иное «невероятное» событие, в самой «неожиданности» которого проявлялась зачастую «непредугаданность», неоднозначность человеческого характера, рассказы второго полюса подготавливали, а в лучших своих образцах и давали возможность увидеть в человеке не только его социальную природу, но и через нее открыть в нем яркую индивидуальность, «человека в человеке».

---

[1] О взаимосвязях очерка и рассказа в 40-е годы см.: Костелянец Б. О. Вступ. статья в кн.: Русские очерки: В 3-х т.— Т. 1.— М., 1956.— С. XXV— XLII; Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века.— М., 1982 — С. 95—96.

[2] Скобелев В. П. Поэтика рассказа.— Воронеж, 1982.— С. 52.

Постоянной нацеленностью на второй полюс рассказа в 40-е годы характеризуются «пробы» в этом жанре Ф. М. Достоевского, чье творчество в этот период во многом ознаменовало собой процесс «разложения» натуральной школы[1], перенос акцентов с изображения человека в его социальной заданности, в его детерминированности действительностью на «анализ непреоборимых стремлений человеческой души, человеческого «я» к самоутверждению»[2].

Рассказы Я. П. Буткова из цикла «Петербургские вершины» близки жанру физиологического очерка и своей аналитичностью, и дидактичностью, и самим стремлением придать всякому «частному» характер закономерного и всеобщего. Это стремление проявляется даже в топографическом построении, которым Бутков открывает свое «Назидательное слово о петербургских вершинах». Желая создать для повествования как можно более общий фон, автор начинает с очень далекой перспективы: «столицы древнего и нового Мира». Постепенно укрупняя план (Петербург — как одна из этих столиц; острова Петербурга; здания на островах; этажи; верхние этажи — «петербургские вершины»), писатель создает иллюзию «вкладывания» каждого нового, меньшего по размерам, круга в уже готовый. События, изображенные в рассказах, должны, таким образом, приводить в движение всю эту концентрическую модель мира, отражаться, подобно брошенному в воду камню, во всех ее кругах.

В строго системные отношения вступают и герои рассказов. Бутков создает своеобразную иерархическую лестницу, где бытие каждого героя определяется его принадлежностью к тому или иному социальному разряду: «почтенный человек», «порядочный человек», человек «с ваканцией» или без нее, «ерш», «битка», «рак» и т. д. Сами же герои — Чубуков, Чубукевич, Самсон Самсонович, Евтей, Евсей и др. — являются лишь иллюстрацией этого разряда, типа, частным его проявлением. Как писал В. Н. Майков, «Евтей и Евсей (рассказ «Первое число». — *А. П.)* — не люди, а идеи г. Буткова, постоянно оправдывающие самих себя, и больше ничего»[3].

И все же единство «части» и «целого» в «Петербургских вершинах» не является абсолютным: у Буткова герои могут переходить из одного разряда в другой. Так, Чубукевич (рассказ «Порядочный человек»), будучи первоначально просто «лошадью» (бедным чиновником), выигрывает в карты большую сумму денег и становится «порядочным человеком». Подобные

---

[1] См.: Манн Ю. В. Философия и поэтика «Натуральной школы»//Проблемы типологии русского реализма.— М., 1969.— С. 286—305.
[2] Там же.— С. 304.
[3] Майков В. Н. Литературная критика. Статьи. Рецензии.— Л., 1985.— С. 253. См.: Манн Ю. В. Философия и поэтика «Натуральной школы»//Проблемы типологии русского реализма.— М., 1969.— С. 286—305.

же превращения испытывают и некоторые другие герои (странствие «по этажам» между «низовьем» и «петербургскими вершинами», предполагающее изменение социального статуса героев). В этой минимальной свободе, которую получают герои Буткова, намечается своеобразный отход от физиологического метода: в центре оказывается часто не просто статичный социальный тип — «всякий купец», «всякий чиновник», а человек «с амбицией», стремящийся преодолеть очерченные вокруг него границы социального штампа (например, образ Михея из рассказа «Сто рублей»).

Если в «Назидательном слове о петербургских вершинах» Буткова «целое» — это буквально «весь мир», его модель, то в ряде других рассказов писателей 40-х годов обобщение частного содержания достигается иными средствами: это уже не «вся» действительность, а очень емкие «формулы» отдельных ее сторон. В соответствии с дидактической направленностью искусства натуральной школы такими «формулами» являлись, как правило, различные назидания, поучения, морализированное начало или концовка рассказа. По такому образцу написаны некоторые рассказы В. И. Даля: так, изображенное в рассказе «Вор» событие иллюстрирует обрамляющие этот рассказ идеи о том, что «красть грешно», и в то же время «вор вору рознь». В рассказе Г. Основьяненко «Пидбрехач» приводится забавный анекдот, доказывающий изначальную мысль рассказа: «лгать нехорошо». Рассказ Я. П. Буткова «Первое число» открывается «философией первого числа», дня, когда все петербургские чиновники (в том числе и герои рассказа) получают жалованье. «Философия первого числа» — «...это что-то вроде теоремы, которую потом автор объясняет примером»[1], — писал рецензент «Финского вестника».

Такой прием обобщения частного содержания (возведение его к назидательной основе, выведение его «философии») был характерен, впрочем, не только для произведений писателей натуральной школы и не только для рассказа: он проникал в самые различные жанры и направления русской беллетристики, являлся чуть ли не обязательным элементом каждого второго рассказа, очерка, фельетона, статьи. Так, рассказ К. Авдеевой «Страшная гроза», имеющий, по-видимому, мало общего с проблематикой натуральной школы, построен по такому же образцу — как иллюстрация одного библейского изречения. «Богатейка» Хавронья Семеновна становится причиной смерти своей работницы Анны. Через несколько лет свершается «божье возмездие»: во время грозы погибает дочь Хавроньи Семеновны. Вся эта притчеобразная коллизия завершается сентенцией богомольной старушки: «Да не хвалится сильный силою своею

[1] Финский вестник.— 1846.— № 11. Библиографическая хроника.— С. 49.

и богатый богатством своим»[1]. Все содержание, таким образом, оказывается «частным» по отношению к этому морализированному заключению.

Особое значение для создания обобщающего эффекта в рассказах 40-х годов имела, пользуясь понятием Б. О. Кормана, «субъектная организация»[2] этих рассказов — взаимодействие субъектов речи. Образ автора, образы рассказчиков, их точки зрения, оценки могли вступать подчас в сложные, неоднозначные отношения. Одной из наиболее характерных жанровых разновидностей рассказа в 40-е годы являлась форма «пересказанного» или «записанного» рассказа. Услышанные от приятеля и пересказанные «признания» (Г. Анненский. «Злоключения нежного сердца»), написанная со слов рассказчика история (Ф. М. Достоевский. «Честный вор») — эти и некоторые другие подобные приемы лежат в основе большинства рассказов 40-х годов. Как правило, начальный вариант «рассказа», слова первого рассказчика даны в «оправе чужих слов»[3] — слов «автора» или близкого автору рассказчика — и тем самым существенно обобщены, оценены.

Последнее слово остается, таким образом, за автором, за тем, кто «пересказал» или «записал» рассказ. Автор или близкий автору рассказчик подводит итоги, делает морализированный вывод из пересказанной только что истории, объясняет читателю, как нужно понимать ее [4].

В рассказах, близких второму полюсу жанра («снимающих» обобщающий эффект), традиционная форма «пересказанного» или «записанного» рассказа часто утрачивает свою оценочную, обобщающую функцию. В результате традиционная форма рассказа оказывается подвержена в ряде произведений «разрушению» (Ф. М. Достоевский. «Ползунков»), а рассказчик становится зачастую поистине «жанровым рудиментом»[5].

Особое место в новеллистике натуральной школы занимают «Записки охотника» И. С. Тургенева — это художественная вершина жанра в 40-е годы. «Нецелеустремленность» повествования у Тургенева давно отмечена исследователями[6]: рассказчик наблюдает, но почти никогда не вмешивается в происходящее,

---

[1] Отечественные записки.— 1848.— № 5.— Отд. 8.— С. 33.
[2] Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения.— М., 1972.— С. 43.
[3] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского.— 4-е изд.— М., 1979.—С. 68—69.
[4] Иногда такую функцию берет на себя рассказчик-герой (первый рассказчик), как, например, в «Честном воре» Ф. М. Достоевского. Однако в этом случае «с рассказчика как бы срывается его маска», «лик автора, его образ выступит или проступит в сказе непосредственно» (Виноградов В. В. О языке художественной литературы.— М., 1959.— С. 142)
[5] Тынянов Ю. Н. Указ соч.— С. 527.
[6] См.: Лебедев Ю. В. У истоков эпоса.— Ярославль, 1975.— С. 48—49.

не торопится высказать свое отношение к нему. Однако все, что происходит вокруг него, оформляется и получает свой высший и конечный смысл именно в его сознании, в его особом поэтическом внутреннем мире. В этом смысле читательское сознание не свободно: читатель видит мир глазами рассказчика. В рассказах Тургенева почти нет ни морализированных аккордов, ни прямых авторских обобщений, выводов — функцию «целого» здесь выполняет особый лирический настрой, удивительно богатое мироощущение рассказчика. В нем хранятся первопричины всех вещей и явлений, сходятся все начала и концы, упорядочиваются и образуют неповторимый целостный мир, при соприкосновении с которым в каждом вновь увиденном человеке, событии, повороте дороги угадывается «вся Русь».

Художественные открытия во втором, «разомкнутом», полюсе рассказа в 40-е годы связаны прежде всего с исканиями в области этого жанра Ф. М. Достоевского. Отталкиваясь от традиционных приемов, тщательно разработанных целой плеядой писателей-рассказчиков 40-х годов, Достоевский находил новые художественные возможности старых форм, переосмысливал их, а часто и преодолевал.

Наиболее традиционными с точки зрения поэтики рассказа натуральной школы являются «Рассказы бывалого человека» («Отставной», «Честный вор»). Рассказы эти еще сохраняют отчетливый очерковый «отпечаток». Так, в «Отставном» Достоевский использовал традиционный прием предварительной зарисовки «отставного» как социального типа, «всех отставных» вообще. Герой рассказа, Астафий Иванович («отставной»), как характер, индивидуальность оказывается, таким образом, уже предопределен обобщающей его характеристикой. Достоевский делает, правда, оговорку: Астафий Иванович — не просто «отставной», а «отставной особого рода», т. е., может быть, и «исключение» из «всех отставных». Однако стремление к обобщению немедленно сказывается вновь: из разряда «всех отставных» Астафий Иванович мгновенно попадает в другой разряд — «бывалых людей». И эта наклейка уже не оговаривается рассказчиком, она узаконена общим названием произведения: «Рассказы бывалого человека».

В «Честном воре» «общее» и «частное» контрастируют уже в большей степени: по принципу «непринадлежности», «исключения» конкретного образа из общего разряда строится вся коллизия произведения. Более того, этот «контраст» заключен даже в оксюморонном сочетании названия рассказа[1].

[1] Показательно, что именно эти, «очерковые», рассказы подверглись в дальнейшей редакции наиболее существенным перестройкам: Ф. М. Достоевский полностью убрал «Отставного» и снял морализированное заключение в «Честном воре».

В рассказе «Ползунков» изображена ситуация сосуществования рассказчика от автора и рассказывающего свою историю героя. Рассказчик, сказав свое «вступительное слово», полностью уступает сцену герою (Ползункову), предоставляет ему возможность самостоятельно (не в пересказе) поведать о себе миру, а сам оказывается среди слушателей, воспринимает рассказ Ползункова одновременно со всеми (в том числе и с читателем). При этом данная герою в начале рассказа (во «вступительном слове» рассказчика) характеристика «комического мученика» в какой-то степени опровергалась последующим рассказом героя: проявление «живого» человека в конкретном жизненном случае оказывалось богаче любой обобщающей этого человека «формулы»[1]. В результате — отчетливый «шов» в рассказе, свидетельство переосмысления традиционной формы: доминанта слова рассказчика, аналитичность начала неожиданно уступают место игре, лицедейству, живой стихии рассказа героя.

Рассказы «Чужая жена» и «Ревнивый муж», эти «поэтические эксперименты»[2] Достоевского 40-х годов, еще в большей степени тяготеют ко второму полюсу жанра. В них наблюдаются дальнейшие «упрощения» рассказа: Достоевский снимает рассказчика и ведет повествование «драматическим» способом (от лица «нейтрального» автора). События и герои, изображенные в рассказах, оказывались, таким образом, более «открытыми»: не опосредованно — через «чужое слово» рассказчика, а непосредственно доведены до сознания читателя. Стихия устной речи («рассказ») уступает здесь место изображению, «показу», а исчисленное и обобщенное происшествие — неисчисленному, а потому и «необыкновенному»[3].

Писатели-рассказчики натуральной школы в рамках, казалось бы, небольшого по объему жанра создавали картины широкого социального обобщения, убеждали читателя в ценности каждой отдельной человеческой личности, приобщая русского читателя к злободневным общественным проблемам и подготавливая тем самым выход жанра рассказа на одно из ведущих мест в жанровой системе как русской, так и советской литературы.

---

[1] О сложности и неоднозначности образа Ползункова свидетельствует и тот факт, что этот герой послужил в качестве первоначального эскиза для ряда романных образов Достоевского. См. об этом: Достоевский Ф. М. Поли. собр. соч.: В 30-ти т.— Л., 1972.— Т. 2.— С. 474. См. также: Злочевская А. В. Образ антигероя в повестях и рассказах Ф. М. Достоевского//Филологические науки.— 1983.— № 2.— С. 22—29; Нельс С. М. «Комический мученик». (К вопросу о значении образа приживальщика и шута в творчестве Достоевского)//Русская литература.— 1972.— № 1.— С. 125—133.

[2] Захаров В. Н. Система жанров Достоевского.— Л., 1985.— С. 57.

[3] Рассказ «Ревнивый муж» имеет подзаголовок «Происшествие необыкновенное».

В. В. ЯКОВЛЕВ

О СВОЕОБРАЗИИ КОМПОЗИЦИИ РОМАНА Н. А. НЕКРАСОВА «ЖИЗНЬ И ПОХОЖДЕНИЯ ТИХОНА ТРОСТНИКОВА»

Роман Н. А. Некрасова «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» — один из первых опытов создания большой формы в натуральной школе — остался незавершенным, и, надо полагать, не только из цензурных соображений: видимо, автор в целом остался недоволен результатом своего труда. Однако роман представляет несомненный интерес как этап в становлении натуральной школы. И пожалуй, именно потому, что он незавершен, путь, по которому шел автор в своих поисках, обнаруживается особенно наглядно.

В работе над романом Некрасов опирался на разные традиции, но прежде всего он учитывал опыт физиологического очерка, опыт натуральной школы в малых жанрах (как свой, так и соратников). Обращая внимание на эту ситуацию перехода от малых форм к большим в натуральной школе, В. И. Кулешов писал: «Если принять физиологический очерк за единицу измерения, то в эволюции прозы натуральной школы можно заметить обогащение очерковой основы новыми усложняющимися элементами, из которых складываются рассказ, повесть, роман»[1]. Нам представляется, что таким «усложняющимся элементом» в поисках Некрасова была, прежде всего, композиция: отдельные части произведения, его элементы должны были взаимодействовать, взаимоотражаться, образуя новое качество. Поэтому в данной работе анализ тех или иных судеб или ситуаций не самоцелей, но должен помочь выявить взаимосвязи, возникающие в тексте. Остановимся на некоторых из них.

В литературе уже указывалось на то, что в романе мы имеем дело с разными вариантами концепции социальности, и если рассматривать их в русле эволюции натуральной школы, они словно в свернутом виде отражают ее[2]. При этом можно выделить разные уровни этой концепции: есть разделение на некоторые основные варианты, которые включают в себя более частные случаи.

---

[1] Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века.— М., 1982.— С. 297.

[2] Манн Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы»//Проблемы типологии русского реализма.— М., 1969.— С. 284—286.

По-видимому, наиболее простой вариант воплощения концепции социальности представлен в «Петербургских углах». На первом плане здесь фатальная предопределенность судеб социальными условиями; но в обрисовке разных судеб общая концепция варьируется, поворачивается разными гранями. Например, тяжелое положение дворового человека определяется во многом его подневольным положением, он крепостной. Но судьба Кирьяныча убеждает нас, что и свободного человека несправедливые законы могут привести на «дно».

Значительно сложнее характер социальной детерминации в образе «зеленого господина». Причина его падения, на первый взгляд, в нем самом: его губит пагубная страсть к вину. Однако истоки ее нужно искать не в какой-то патологической предрасположенности и не в узколокальных причинах (конкретные лица или частные обстоятельства), но в личности, характере «зеленого господина» и его взаимоотношениях с действительностью в самом широком смысле слова. Он мнил себя поэтом, но его стихи никому не нужны: такая поэзия была уместна лишь в прошлом XVIII веке; это человек «опоздавший», не пришедшийся ко времени, он повержен в столкновении не со средой, но с веком. Такое объяснение причин трагедии личности свидетельствует, что Некрасов осознавал сложность взаимодействия личности и общества, не сводил его к жесткому (и обедняющему реальные отношения) детерминизму.

В характеристике Тихона Тростникова, главного героя романа, автор выделяет уже два плана: логику судьбы героя (ее внешний рисунок), то есть то, что было в «Петербургских углах», и его внутренние изменения под влиянием среды и ее требований. Некрасов вскрывает сложный характер эволюции личности под воздействием обстоятельств. Эти изменения автор показывает ступенчато, фиксируя этапы вынужденного сползания героя, постоянно подчеркивая, что к этому его толкают социальные условия, которые здесь понимаются шире, чем локальные условия среды. Недаром преодоление одних препятствий не приближает героя к цели, так как перед ним тут же возникают новые.

До сих пор в изображении взаимосвязи человека и общества доминировали социальные условия. Но Некрасов попытался выделить в личности и то, что противостоит давлению обстоятельств. В образе Параши это стремление автора привело к противопоставлению судьбы и души человека. Он подчеркивает контраст между жестоким и несправедливым уделом героини и ее истинным дарованием, которое она сумела сберечь и развить, вопреки всем внешним препятствиям. Впрочем, не все здесь у автора сошлось, героиня вышла слишком идеальной. И своего рода продолжением начатой темы становится появление новой героини Агаши. Она знает, на что она способна,

она практична и деятельна, и потому она не просто жертва социальных противоречий, она, в отличие от многих других героев, противостоит обстоятельствам. И это не идеальное противостояние «души высокой и прекрасной»[1] (Параша), словно и неподвластной влиянию жизни, но противостояние человека, прочно стоящего на земле.

Итак, мы видим, что решение проблемы социального детерминизма в романе неоднородно. Это в какой-то мере разные варианты концепции: порой выделяются отдельные стороны взаимосвязи человека и общества, то есть преимущественное внимание уделяется роли среды или активности личности; изменяется характеристика детерминирующих факторов: они могут рассматриваться не только как влияние близлежащего окружения, по и опосредованное влияние всей системы социальных и исторических условий. И в то же время это не просто перебор различных вариантов и версий. Характеристики всех персонажей взаимосвязаны: они дополняют друг друга, порой уточняют или оказываются полемичными по отношению друг к другу. Здесь мы имеем дело не с суммой, а с попыткой системного решения проблемы социального детерминизма, в котором недостатки и просчеты одной версии должны сниматься в многостороннем рассмотрении.

Определенная вариативность проявилась в точке зрения па предмет изображения. Название романа подготавливает пас к тому, что мы знакомимся с жизнеописанием Тихона Тростникова. Сам герой, выступающий в первых двух частях романа рассказчиком, заявляет, что в первой части он большее внимание обращал на жизнь внешнюю, предметом же второй части будет жизнь внутренняя. Пожалуй, такого строгого разделения мы в романе те встретим, но есть в этом декларативном заявлении и определенный резон. Действительно, в первой части романа на первом плане социально детерминированные судьбы, во второй — смятение Тихона Тростникова перед открывшейся ему картиной литературного мира, раздираемого противоречиями, продажного, а также характеристика Параши — все это можно отнести к изображению жизни внутренней.

Помимо указанного героем различия, вторая часть решительно отличается еще и потому, что в первой части воздействие социальных закономерностей проявлялось все-таки в отдельных судьбах, здесь же мы имеем дело с характеристикой этих же закономерностей в их массовом проявлении — в литературной среде, то есть изменяется и предмет изображения.

[1] Некрасов Н. Л. Поли. собр. соч. и писем: В 15-ти г.— Л., 1984.— Т. 8.— С. 126. Здесь и далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием в скобках страницы.

Некрасов показывает ее как внутренне противоречивую, развивающуюся, движущуюся, что, в свою очередь, в новые условия ставит и главного героя. Ранее он в основном был объектом социального воздействия, его формировали обстоятельства, а самый выбор его был просто фикцией: он должен был либо приспосабливаться к подлости, либо просто погибнуть. Теперь же он действительно выбирает и в этом выборе в условиях общественной борьбы формирует себя как личность.

Наконец, в третьей части в роли рассказчика выступает уже сам автор. Это приводит к целому ряду последствий. Во-первых, значительно изменилась характеристика главного героя. Его непрактичность, романтическая экзальтированность, порой даже позерство, увиденные со стороны, стали более очевидными, нежели когда мы имели дело с его автохарактеристикой. Во-вторых, такая переоценка героя заставляет нас критичнее отнестись к некоторым его суждениям в первых двух частях романа, не опровергая их вовсе, но внося в них элемент относительности, делая само продвижение к истине диалогичным, возникающим из совмещения разных точек зрения. В-третьих, автор, в отличие от героя, обращается не просто к отдельным судьбам или к общей характеристике какой-либо среды в ее реальном состоянии, он пытается понять причины социальной несправедливости, и именно он ставит в причинную связь бедность одних и богатство других (250).

Стремясь к более широкому, многостороннему освещению материала, автор, заменивший в роли рассказчика своего героя, вовсе не собирается совершенно отказываться от изображения тех или иных событий в восприятии своих персонажей, он просто лишил этой привилегии, как исключительной, Тихона Тростникова. Так, в третьей части в роли рассказчика выступает и Агаша, и это происходит в один из критических моментов ее судьбы, когда ее отводят в полицейский участок, а затем она должна решить, как ей жить дальше без поддержки тетки.

Итак, мы видим, что, изменяя угол зрения на предмет, автор стремится дать нам разные варианты решения каких-то общих проблем, дать нам новые срезы действительности, и в целом такое многоголосие романа создает более полную картину действительности.

Наконец, нужно обратить внимание на взаимодействие отдельных героев и ситуаций, не связанных фабульно, но во многом дополняющих друг друга.

Так, своеобразным «дополнением» к Тростникову является «задумчивый сотрудник» из второй части романа. Можно выделить разные уровни взаимодействия этих персонажей. Внешне положение этих героев различно: Тихон Тростников уже материально обеспечен, «задумчивый сотрудник» бедствует. Но это различие весьма условно. Переход Тростникова из нищенского

состояния в хорошо обставленную квартиру начинающего литератора — это чисто механическое перенесение героя в новую жизненную сферу, и невесть откуда взявшиеся двадцать пять тысяч лишь чисто внешне объясняют эту метаморфозу, но ничего не прибавляют к познанию законов социального бытия. В известной мере реальная судьба «задумчивого сотрудника» восстанавливает тот наиболее реальный путь, по которому пришлось пройти бы Тростникову, если бы не привалившее ему наследство. С тем же персонажем связано и пародирование счастливого поворота судьбы Тростникова. «Задумчивый сотрудник» пишет водевиль, в котором изобразил бедственное положение литератора: в сущности, это пьеса о нем и о возможной судьбе Тростникова. Финал же пьесы особенно не понравился Тростникову, хотя он напоминал ему его собственную судьбу: «...в том самом месте, где... только что начиналась глубокая внутренняя драма, явился какой-то нелепый дядя из провинции с огромным брюхом и вывел героя из положения, на котором могла бы завязаться очень интересная и глубокая драма» (189).

Видимо, Некрасову непременно нужно было ввести своего героя в литературный мир человеком мало-мальски обеспеченным, чтобы поставить его перед новыми коллизиями, перед новым выбором, отличным от того, который уже был подробно рассмотрен в первой части. Но как это сделать? В конце концов, Некрасов сам из «углов» прорвался в литературный мир, и рассказать, как это происходит, он, наверное, мог. Но, видимо, его собственный путь не представлялся ему достаточно типичным; возможно, этот материал еще не отстоялся в твердых формах художественного сюжетосложения, и Некрасов прибег к такому искусственному ходу. Но он тут же сам его и спародировал. Таким образом, водевиль «задумчивого сотрудника» — это и восполнение недостающего звена в типической судьбе литератора, и пародия на, возможно, вынужденный, искусственный ход в развитии судьбы Тихона Тростникова.

Через эту же пару героев можно выйти и на иные сопоставления. В частности, в такой характерной для натуральной школы тенденции, как деромантизация образа художника, Тростников и «задумчивый сотрудник» выполняют в известной мере одну функцию. Как это происходит у последнего, ясно: этому свидетельство — вся его горестная судьба. Но и Тростников своим поведением развенчивает миф об исключительности натуры художника, ибо наивно полагает, что быть поэтом — значит «иметь такую же квартиру, с письменным столом и этажеркой, с красивой библиотекой и полками, на которых бы в небрежном беспорядке разбросаны были раскрытые книги и рукописи, — словом, со всеми кабинетными принадлежностями записного литератора» (153), или пытается перед зеркалом с помощью

различных манипуляций обнаружить в себе признаки поэтического дарования: «...закидывал назад курчаво-завитые волосы и погружался при помощи указательного пальца в измерения своего лба; пристально вглядывался в глаза, придавая им попеременно разного рода выражения, — глубокомысленное, беспечное, меланхолически-задумчивое...» (154).

Некоторые параллели можно выявить и во взаимоотношениях Тихона Тростникова и Матильды, с одной стороны, и «задумчивого сотрудника» и Амалии — с другой. И тот и другой влюбляются в идеальных дев, ибо принадлежат «к числу тех людей, которые смотрят на женщину как на поэтическое создание, на святыню» (208). Оба они становятся жертвами обмана. В сущности, эти две несвязанные ситуации разоблачают романтические иллюзии и шаблоны изображения любви в художественной литературе.

Эпизод с Амалией перекликается еще с одним сюжетным поворотом во второй части романа. История Параши получилась у Некрасова довольно условной. И сам автор это, по-видимому, чувствовал. В известной мере поэтому в третьей части появляется новая героиня из народа. Но уже во второй части Некрасов нашел ход, который выявляет и пародирует условность образа Параши. Ведь Амалия и ее мать явились «задумчивому сотруднику» людьми бедными, но гордыми, сохранившими «душу», несмотря на ужасные условия их существования. На самом деле это был спектакль, разыгранный бессовестными обманщицами, но «задумчивый сотрудник», воспитанный на высмеянной Белинским литературе, представляющей «картины бедности, но бедности опрятной, умытой, выражающейся скромно и благородно...»[1], поверил в этот фарс. И Некрасов, далее разрабатывая эту тему, выявляет причины такой непроницательности. Оказывается, «задумчивый сотрудник» имел обыкновение «прогуливаться по отдаленным петербургским улицам и заглядывать в окошки нижних этажей» (203) — так он знакомился с жизнью, так собирал материал для своих фельетонов. И то, что метод этот не открывал ему истины, блистательно подтверждает обман Амалии. Его ошибка заставляет нас быть внимательнее и к некоторым оценкам Тростникова (например, по дороге в Петербург: тут он продемонстрировал полное незнание жизни простого народа), и мы начинаем чувствовать относительность оценок героя и понимаем возможность иной точки зрения, что ведет к более диалектическому и всестороннему познанию действительности.

Кроме рассмотренной параллели: Тихон Тростников —

[1] Белинский В. Г. Поли. собр. соч.: В 13-ти т.— М.— Л., 1958.—Т. 10.— С. 297.

«задумчивый сотрудник» можно выделить и другие. Так, в первой части история «молодого человека» подготавливает нас к изменениям, которые произойдут в Тихоне Тростпикове.

И наконец, поведение героя, порой удивляющее нас своей странностью, становится попятным во взаимосвязи с другим эпизодом в его же судьбе. Например, Тихон Тростников в третьей части, увиденный со стороны, кажется поначалу не похожим на себя: слишком тщеславным, слишком позером. Но если вспомнить вскользь оброненное им признание о его кривляниях перед зеркалом во второй части романа, попятной станет и дальнейшая метаморфоза героя.

Итак, мы видим, что на разных уровнях Некрасов стремился добиться взаимодействия частей произведения. Он сталкивает разные варианты концепции социальности, различные трактовки взаимодействия личности и общества, пытается показать жизнь в разных ракурсах, некоторые сюжетные ходы в рамках произведения подвергаются переосмыслению и даже пародированию. Диалогичность — качество его продвижения к истине, постижения ее, определившееся в его поэзии, по крайней мере, со стихотворения «В дороге» (1845)[1], он пытается воплотить и в этом романс.

Путь этот был вполне правомерен. Почему же тогда роман не был завершен? Видимо, он все-таки не удовлетворял автора. В целом создавалось впечатление, будто некий объект пронизывают разными лучами, стремясь из сопряжения отдельных проекций создать целостную картину. И казалось, это был шаг вперед: если ранее в натуральной школе общество изображалось по частям, словно бы заполнялись некие ячейки[2], то теперь, наряду с прежним подходом, предпринята попытка дать разнонаправленные срезы общества в целом. Однако в понимании самого объекта была какая-то недостаточность: он воспринимался статично. А требовалось уже иное понимание социальных отношений и закономерностей, назревала необходимость целостной динамической картины мира. Да и просто-напросто не сходились порой эти разные проекции, противоречили друг другу. Недаром была дискуссия о третьей части романа: не является ли она вообще новым началом романа,

---

[1] О диалогичности поэзии Некрасова см.: Гайденков Н. М. Поэтическое своеобразие лирики Некрасова 40-х и начала 50-х годов//Учен. зап.' Моск. гос. под. ин-т им. В. И. Ленина.— 1969.— Т. 160.— С. 83—104; Гиппиус Вас. Некрасов в истории русской поэзии XIX века//Литературное наследство.— М., 1946.— Т. 49—50.— С. 1—46; Корман Б. О. Лирика Некрасова.— Ижевск, 1976.

[2] См.: Манн Ю. В. Указ. соч. — С. 271; Мельник В. Н. Натуральная школа как историко-литературное понятие: Автореф дис . . канд филол. наук.— Л., 1978.—С. 19—20.

«вариантом Б»? И Некрасов, который уже выходил на новый уровень художественного отражения мира в поэзии (там он нашел более экономичные средства для воплощения движущейся картины мира), мог просто отказаться от публикации романа, не соответствовавшего его новому пониманию действительности и задач ее художественного отражения.

С. Ф. ВАСИЛЬЕВ

О КОМПОЗИЦИИ РОМАНА А. К. ТОЛСТОГО «КНЯЗЬ СЕРЕБРЯНЫЙ»

Определяя задачи своей «повести», А. К. Толстой писал: «Представляемый здесь рассказ имеет целию не столько описание каких-либо событий, сколько изображение общего характера целой эпохи и воспроизведение понятий, верований, нравов и степени образованности русского общества во вторую половину XVI столетия» (3, 161).[1] Между тем «Князь Серебряный» до предела насыщен событийной динамикой, что несколько противоречит выдвинутому писателем тезису. Из этого следует, что Толстой либо намеренно пытался заострить внимание на «физиономии очерченной им эпохи», скрадывая тем самым в глазах читателя функциональную избыточность действия, либо цель его состояла в том, чтобы придать самому действию характеризующие черты.

Логика сюжета такова, что почти все герои и события романа тяготеют к нескольким смысловым полюсам, концентрирующим вокруг себя событийное время-пространство и находящимся друг к другу в отношениях контраста: царь — разбойники, царь — слуги, царь — Серебряный, Серебряный — разбойники; Александрова слобода противопоставлена Москве и, по-иному, разбойничьему стану, земли татар — русским, церковь — миру. Временные характеристики также неоднозначны: время основных событий повествования противопоставлено будущему (скачок через семнадцать лет — приезд делегации Ермака) и прошлому («Князь провел целых пять лет в Литве» — 3, 163). Кроме того, эмпирическая последовательность исторического времени осложнена метафорическим развертыванием темы «золотого века»: «Все русские люди любили Иоанна всею землею. Казалось, с его праведным царствием настал на Руси новый золотой век...» (3, 165), а эта последняя противопоставлена «апокалипсису» («...в одну жестокую зиму, в январе месяце, к ужасу жителей, нашла на Александрову слободу черная туча, спустилась над самым дворцом и разразилась над ним громовым ударом, от которого запылали терема и вся Слобода

[1] Здесь и далее ссылки даются по изданию: Толстой А. К. Собрание сочинений: В 4-х т.— М., 1963—1964, с указанием тома и страницы в скобках. Разрядка в цитатах наша.

обратилась в пепел» — 3, 446)[1]. Восприятие читателя наталкивается сначала на одну, потом на другую метафорическую полярность.

Помимо этого, в большинстве случаев исходные установки повествователя разрушаются последующим ходом событий. Встреча опричников Серебряным по пути в Москву ложно приравнивается к встрече с разбойниками, в то время как настоящие разбойники (Ванюха Перстень и Коршун) идентифицируются с простыми мирянами, что опять оказывается ложным. Полное отождествление опричников с этическим злом также осложняется — из состава опричников выпадает сын Малюты. Серебряный находит своего духовного брата не в стане разбойников или мирян, как следовало бы по логике вещей, а в стане опричников. С другой стороны, при всей идеализации разбойников, в своей массе они оказываются далеко не однородны (см. главу «Бунт станичников»). Наконец, действия царя полностью непредсказуемы, хотя логически оправданны. Подобная многоплановость сюжетно-композиционного строения и самой семантики текста, с одной стороны, дезориентирует читателя в выборе необходимых этических критериев, а с другой — создаст семантическую избыточность, способную формировать логический потенциал дальнейшего действия.

Чтобы проникнуть в логическую подоснову полисемантичности сюжетных линий, необходимо более детально рассмотреть такие центры произведения, которые концентрируют вокруг себя метафорические смыслы и организуют смысловое ядро «Князя Серебряного», в свою очередь, динамичное. Таких центров условно можно выделить два — «Александрова слобода» (или просто «Слобода») и «лагерь разбойников», куда стягиваются все сюжетные линии. Динамический потенциал этих центров обусловливается пространственными перемещениями героев (царя: Москва — Слобода, разбойников: лес — Слобода — Сибирь), совмещения событийного времени (встреча царевича с разбойниками, разбойников — с царем), а также частичным перенесением того или иного «основного» смысла на персонажи, занимающие промежуточное положение между

[1] Ср. финал «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, появившийся через восемь лет (1870) после выхода «Князя Серебряного»: «Через неделю (после чего?),— пишет летописец,— глуповцев поразило неслыханное зрелище. Север потемнел и покрылся тучами; из этих туч нечто неслось, буровя землю, грохоча, гудя и стеня и по времени изрыгая из себя какие-то глухие, каркающие звуки. Хотя оно было еще не близко, воздух в городе заколебался, колокола сами собой загудели, деревья взъерошились, животные обезумели и метались по полю, не находя дороги в город. Оно близилось, и по мере того, как близилось, время останавливало бег свой. Наконец, земля затряслась, солнце померкло... глуповцы пали ниц. Неисповедимый ужас выступил на всех лицах, охватил все сердца. (...) История прекратила течение свое»//Салтыков-Щедрин М. Е. Полное собрание сочинений.—Л., 1934.—Т. IX —С. 126.

обоими центрами и являющие собой принадлежность обоим станам (Серебряный, мельник, Максим).

Тема «Слободы» задана с первой главы (возвращение Серебряного из Литвы) и тут же обрастает дополнительными метафорическими атрибутами: темой «золота»[1] и «изобилия»: «Множество церквей и колоколен подымали свои золоченые головы к небу. Подобно большим зеленым и желтым пятнам виднелись между домами густые рощи и покрытые хлебом поля (...) Особенно весело было смотреть на монастыри, которые, с белыми оградами и пестрыми кучами цветных и золоченых голов, казались отдельными городами» (3, 180 — 181). Характерно, что повествователь омонимично обыгрывает понятие золота в двух вариантах: первоначальная установка на золото как атрибут «золотого века» (Москва) разрушается постепенной переакцентировкой золота как атрибута ада (Слобода): «Золото, серебро, цветные изразцы, как блестящая чешуя покрывали дворец сверху донизу» (3, 205)[2] Совмещаясь с темой «золота», постепенно нарастает тема «изобилия», тоже варьируясь в описании усадьбы и сада Морозова, богатства Александровой слободы и пира Грозного.

Параллельно этому развивается иной семантический пласт — мотив «хаоса». В полуденной Москве, где стояла мертвая тишина, и православные «покоились в своих опочивальнях, и не было никого, кто бы гневил бога, гуляя по улицам, ибо бог и человеку, и всякой твари велел покоиться в полуденную нору; а грешно идти против воли божией...» (3, 184), Серебряный встречает пьяных опричников: «Все были пьяны; иной, лежа на голой земле, проливал па платье чарку вина, другой силился хриплым голосом подтягивать товарищам, но издавал лишь глухие, невнятные звуки» (3, 184). Определение контуров данной семантики будет достаточно четким, если вспомнить, что архимандрит благословил князя, едущего к царю как па верную смерть (3, 203). Кроме того: «Верстах в трех от Слободы

---

[1] Общеизвестна связанность золота с потусторонним миром. Ср., к примеру: «Следует далее отметить связь загробного царства с золотом; как констатирует Пропп, в русских сказках «все, сколько-нибудь связанное с тридесятым государством, может принимать золотую окраску», и, наоборот,— все, что окрашено в золотой цвет, этим самым выдает свою принадлежность к иному царству. Золотая краска есть печать иного царства».— Успенский Б А. Филологические разыскания в области славянских древностей.— М.: Изд-во МГУ, 1982.— С. 60.

[2] Сравнение поверхности дворца с золотой чешуей впоследствии переходит в развернутое сравнение со змеем: «Страшен казался темный дворец, со своими главами, теремками и гребнями. Он издали походил на чудовище, свернувшееся клубом и готовое вспрянуть. Одно незакрытое окно светилось, словно око чудовища» (3, 227). Ср.: «...мифологический Змей, который представляет собой прообраз восточнославянского Волоса, непосредственно связан со смертью и обитает у входа в загробный мир».— Успенский Б. Л. Филологические разыскания...— С. 57—58.

стояла на заставе воинская стража и останавливала проезжих, спрашивая каждого: кто он и зачем едет в неволю?» (3,203).

Характерно, что номинативная метафора «слобода — неволя» (слово «слобода» соотносится А. К. Толстым с понятием «свобода») усиливает символизацию всего повествования и переводит его в иную плоскость. В этой плоскости сцены отравления боярина на пиру и негласное разрешение царя на незаконные действия Вяземского, так же как и суд Грозного, демонстрируют нарастание темы «хаоса» и полное разрушение темы «золотого века». Одна и та же логика объединяет в единую цепь описание змееподобного дворца (3, 227), пророчества мамки Онуфревны (3, 233), ночной кошмар Иоанна с мертвецами, зовущими на Страшный суд (3, 236), ночное шествие, также отождествленное со змеей: «Потом огни образовали длинную цепь, и шествие потянулось змеею по наружным переходам, соединявшим дворец со храмом божиим» (3, 238).

Полисемия семантического комплекса «Слобода» дополняется тем, что Иоанн совмещает в себе несовместимое: глава государства, верховный судья и наместник бога и одновременно — носитель дьявольского начала, дезорганизующий жизнь государства. Явно деструктивный характер носит и подмена царского звания званием игумена. «Он хотел даже обратить дворец в монастырь, а любимцев своих в иноков: выбрал из опричников 300 человек, самых злейших, назвал их братиею, себя игуменом, князя Афанасия Вяземского келарем, Малюту Скуратова параклисиархом; дал им тафьи, или скуфейки, и черные рясы, под коими носили они богатые, золотом блестящие кафтаны с собольею опушкою; сочинил для них устав монашеский и служил примером в исполнении оного» (3, 204). Аналогична и этическая переориентация: «Игумен, то есть царь, обедал после, беседовал с любимцами о законе, дремал или ехал в темницу пытать какого-нибудь несчастного. Казалось, что сие ужасное зрелище забавляло его: он возвращался с видом сердечного удовольствия; шутил, говаривал тогда веселее обыкновенного» (3, 204).

Если иметь в виду избыточную семантику, формирующую символическую основу сюжета, вряд ли стоит сомневаться в отождествлении Грозного с Антихристом [1]. В этом плане следует отметить строгую иерархичность распределения смысла. Поскольку царь является Антихристом, поскольку слуги его –

[1] Сближает царя с дьяволом юродивый, обращаясь к Грозному: «Аль завидно тебе, что не будешь с нами, царь Саул, царь Ирод, царь кромешный?» (3, 405). Ср.: «...Курбский во многих местах своих писаний называет приверженцев и слуг царя Ивана, и в частности опричников, «полком сатанинским», из чего вытекало или подразумевалось, что царь Иван уподоблялся сатане».— Веселовский С. Б. Исследования по истории опричнины.— М., 1963 —С. 14.

слуги дьявола: «...слово опричнина означает как «отдельное, стороннее», так одновременно и «кромешное», и тем самым связывается с потусторонним — изнаночным, бесовским началом; соответственно, в опричниках видят именно «кромешников» (ср.: тьма кромешная как обозначение преисподней), т. е. своего рода ряженых, принимающих бесовский облик и бесовское поведение»[1]. Вся эта семантика отчетливо выявлена в «Князе Серебряном». Отсюда и нарушение установленного богом порядка в полдень, и целование креста «накриве», и связи с колдуном (мельником), и пляски в личинах, и идентификация «рыжего пса» Малюты с дьяволом («...сатана ты этакой...» (3, 235), прямооценочные эпитеты: «дьявол», «кромешник», «сатана», сравнение Морозовым Слободы с «пещью пламенной» и т. д. С этим кругом значений связывается стремление выработать новую языковую норму (Слобода, то есть свобода – неволя, качели — виселица), ввести новые социальные институты (опричнина) с соответствующей символикой (метла, собачья голова), реорганизовать институты старые (ср. профанацию церкви царем и его опричниками) и т. д. Примеры нетрудно умножить, по важно отметить, что семантика характеризуемого композиционного центра здесь далеко не исчерпана. Кроме вышеотмеченных особенностей существуют многочисленные переклички с иным смысловым центром — «лагерем разбойников».

Рассматривая этот второй семантический центр, следует обратить внимание на почти зеркальное отражение им структуры первого. В качестве семантико-композиционной величины он также вводится с самого начала (освобождение Серебряным Ванюхи Перстня). Однако, если Александрова слобода занимает центральное место в культурном пространстве, то столица разбойников - это их лагерь, расположенный в лесу, т. е. на периферии культурного пространства (на что указывают целостные системы характеристик: дворец царя окружен рвом —

[1] Успенский Б. А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен//Художественный язык средневековья.. – М., 1982.— С. 213. Устойчивую ассоциацию «опричник — слуга дьявола» можно увидеть в хорошо известной А. К. Толстому «Истории государства Российского» Карамзина: «Опричник или кромешник—так стали называть их, как бы извергов тьмы к р о м е ш н о і — мог безопасно теснить, грабить...» (с. 86). Разделение на земщину и опричнину привело к тому, что «первые были ловом, последние ловцами» (с. 86—87). Цитаты даны по кн.: Карамзин Н. М. История государства Российского.— СПб., 1821.— Т. IX. По вполне понятным причинам Карамзин не мог ввести прямооценочную аналогию Иоанн — Антихрист, почему такая аналогия проведена скрыто, хотя и весьма ощутимо. Устойчивости ассоциации способствует и выделение Карамзиным соответствующего смыслового пласта: «кромешник», «ловец», «собачья голова», «метла», «грызть», «мести», «неволя». Об исчезновении наименования опричнины Карамзин пишет: «По крайней мере исчезло сие страшное имя с его гнусным символом...» (с. 207).

лагерь разбойников окаймлен природной преградой — лесом; дорогам соответствует бездорожье и т. д.).

Социальная иерархия разбойничьего стана также аналогична иерархии Слободы. Во главе отряда стоит Ванюха Перстень, имеющий неограниченную власть, функции разбойников приравниваются к функциям опричников[1], равно как и специфичное понимание веры: «Кто может богу молиться, молись, а кто не может, так ложись!» (3, 293). Поскольку разбойники находятся на периферии культурного пространства, постольку они ближе стоят к стихийным, неупорядоченным силам. В этом смысле показательна прямая и тесная связь разбойников с мельником — колдуном[2], показательно наличие у них зооморфных имен и кличек (Дятел, Саранча, Коршун и др.). Судьба Коршуна оттеняется параллелизмом с убитым коршуном. Характерно, что синонимичная замена имени Ванюха Перстень именем Иван Кольцо сохраняет семантику круга, которая, к примеру, может обыгрываться как колесо фортуны. Разбойничий хронотоп — территориальная периферия, обеспечивающая непосредственную связь с чужим (татары) миром, впоследствии к тому же отодвинутая далеко на восток. В последнем случае можно, правда, говорить о своеобразном включении «пограничного» пространства разбойников в культурное целое — государство.

Совмещение (но не слияние) двух семантических центров «Слобода» и «лагерь разбойников» в Слободе (освобождение Серебряного) носит деструктивный характер (пожары, убийства и т. д.). Хаос вносят разбойники при появлении у царя в опочивальне, на поединке Морозова с Вяземским. Даже спустя 17 лет делегация Ермака во главе с Иваном Кольцо, по сути, вносит своей неожиданностью замешательство как в государственные дела (присоединение Сибири), так и в личные (мотив узнавания героев царем).

Обращает на себя внимание упорство, с каким автор стремится представить разбойников носителями положительного начала (постоянные услуги Серебряному, помощь Морозову, битва с татарами, народная речь, песни, поговорки и т. п.). Вспомним, что «государевы люди», опричники, напротив, низведены в этическом плане до уровня разбойников — слуг дьявола. Естественно

---

1 Если опричники призваны «искоренять измену», а реально — грабят, то станичники, которые должны грабить, реально способствуют укреплению нарушенных царем и его «кромешниками» нравственных заповедей.

2 Рациональное истолкование этого персонажа повествователем не снимает его волшебных качеств. Ср. замечание И. А. Гончарова по этому поводу, которое приводит А. К. Толстой в письме от 15 июня 1864 года: «И зачем в «Серебряном», которого он (Гончаров.— *СВ.)* ставит очень высоко, сбываются предсказания мельника» (4, 163). Об амбивалентности смысла подобных персонажей см.: Лотман Ю. М. О семиосфере // Труды по знаковым системам,—Т. XVII.—Тарту, 1984.—С. 10.

считать, что подобная переориентация прямого смысла «разбойничества» также обусловлена стремлением повествователя спровоцировать читателя на этический поиск и дезориентировать его в отношении нормативных критериев. Поэтому первоначальная установка восприятия и оценки («разбойник») и последующее ее снятие («благородный разбойник») служит той логической основой, которой и обусловливается семантический выбор из всего многообразия возможностей.

Следует сказать, что семантика обоих вариантов при этом не нейтрализуется — повествователь дает почувствовать, сколь реально и то, и другое (скажем, убийство Коршуном женщины и ребенка и его помощь Серебряному в Слободе)[1]. Такова семантическая подвижность второго композиционного центра.

Обильный обмен смыслов, происходящий между обоими семантическими центрами, говорит о том, что семантика их стремится к постоянному захвату чужой смысловой области. Вместе с тем соотношение «слободы» и «лагеря разбойников» таково, что позволяет выделить буферную зону взаимодействия обоюдонаправлеиных смыслов, а также ряд персонажей (Серебряный, Морозов, Елена, Максим, колдун-мельник[2]), прикрепленных к этой зоне, т. е. не принадлежащих полностью пи тому, пи другому полюсу. Обращает на себя внимание тот факт, что все эти персонажи гибнут[3]. Строго говоря, в конечном счете метафорическая смерть ждет и оба полярных лагеря: вспомним разделение разбойников и смещение «разбойничьего» центра в Сибирь с последующим включением его в культурное пространство (получение статуса государственных земель, а их представителями — официальных государевых слуг); на другом полюсе — уничтожение опричнины, вследствие чего и уничтожается весь апокалиптический ореол царя и его окружения. Можно говорить об «обновлении» семантических функций обоих центров и их слиянии, однако это происходит уже в эпилоге, что сопровождается дистанцией — временной и эстетической (ссылка на предание).

Таким образом, выделенные семантические центры произведения

---

[1] Вряд ли следует понимать Перстня и его сподвижников чересчур прямолинейно-положительно. Скорее, положительная оценка—лишь одна из возможных. Ср. хотя бы оценку разбойников Михеичем: «Тьфу, тетка их подкурятина! — сказал наконец сам про себя .Михеич,— что за народ: Словно вьюны какие! Думаешь, вот поймал их за хвост, а они тебе промеж пальцев!» (3, 172).

[2] Фигура мельника требует особого анализа, что не входит в рамки статьи.

[3] Физическая смерть Елены замещается вариантом мирской смерти-уходом ее в монастырь. Метафора смерти дублируется и сменой имени: Елена - сестра Евдокия.

обладают смысловой избыточностью, позволяющей актуализировать дополнительные смыслы. Одной из функций этих дополнительных смыслов является указание на принадлежность обоих полярных семантических центров потустороннему миру[1]. Естественно считать, что буферная зона и будет той зоной, за счет которой происходит необходимое расширение семантики. Вот почему дезориентация прикрепленных к ней героев на пересечении «сфер влияния» семантических центров обнаруживает их стремление сохранить исходный этический статус и показывает их неспособность адаптации к новым социальным требованиям, возникшим при введении опричнины. Все эти герои выполняют этически консервативную функцию: стремление во что бы то ни стало сохранить свой положительный этический потенциал в ущерб социальной активности в конечном счете оборачивается заботами об устройстве личной жизни. Однако, находясь в пространстве, раздираемом противоречиями двух группировок, шире, в инфернальном пространстве, подобные герои обречены на гибель. Так, стремление Максима найти лучшую долю приводит его сначала в монастырь, а потом к разбойникам, среди которых он и погибает. Путь Максима дублируется сходным путем Елены (Москва — мельница — монастырь), приведшим ее к уходу из мира. В нравственном тупике оказывается и Серебряный, вынужденный с остатками станичников уйти в Жиздру и найти там свою смерть.

По-видимому, нужно отметить еще одну особенность выделенных нами «промежуточных» героев — их неспособность к внутреннему изменению. Если вспомнить, что романтики изображали мир нетождественным самому себе, то здесь налицо как раз обратное. Все эти герои несут четко выраженный смысл, не допускающий семантической вариативности. Отсутствие семантической динамики в таком случае явственно противоречит более широким законам художественной действительности, воссозданной в романе. Особенности их художественной характеристики свидетельствуют о стремлении автора выделить их из общей картины. Учитывая, что все они — носители положительного начала, можно считать, что именно они в большей степени, чем другие герои, являют собой тот нравственный критерий, на который ориентирован автор. Но выделенность этих героев внутри художественного мира оказывается и одновременно их самым слабым местом — так же как и слабым местом авторской концепции. Очевидна неспособность этих героев к творческой

[1] Не случайно слово опричник «этимологически связано с укр. о п р и шок «разбойник», что отвечает связи разбойников с кромешным, колдовским миром (ср. широко распространенную ассоциацию разбойников с колдунами)».— Успенский Б. А. Царь и самозванец...— С. 227.

реорганизации действительности[1]. Вот почему попытка создать положительного героя, консервативного в отношении окружающего мира, потерпела неудачу. Вот почему все они объективно получают в романе трагедийный оттенок.

[1] Ср., например, некоторых положительных героев В. Скотта. Таковы главный герой и Ревекка из «Айвенго», сэр Кеннет из «Талисмана», Бертрам из «Гая Маннеринга» и др. Все они постоянно нуждаются в помощи, которую предоставляют «волшебные» помощники, тем самым напоминая героев волшебной сказки со всеми их особенностями.

М. М. ГИН

МИР И ЖАНР ЩЕДРИНСКОЙ СКАЗКИ [1]

4. Единство многообразия

Щедринская сказка росла из метафоры. В литературе, преимущественно советской, накопилось немало сведений об источниках отдельных сказок, но, как правило, почти никогда не удавалось связать ту или иную сказку Щедрина с каким-либо одним литературным или фольклорным источником. Высказывалось даже убеждение в бесперспективности этой работы. Н. К. Пиксанов писал, что щедринская сказка «так оригинальна, так непохожа на сказки литературные и народные в своем существе, элементы традиции так в ней переработаны, что теряет остроту вопрос, откуда именно позаимствовал Салтыков те или иные элементы художественной формы для своих сказок»[2].

Вряд ли, однако, эти слова можно принять безоговорочно. Стремление прикрепить тот или иной щедринский сюжет к конкретному литературному или фольклорному источнику — задача действительно почти бесперспективная. Но изучение генезиса щедринской сказки в широком плане, для выявления истоков не отдельных элементов формы, а ее идейно-художественной природы в целом, полезно и необходимо, поможет глубже ее понять.

А. С. Бушмин на большом материале прослеживает и убедительно демонстрирует, как из зоологических уподоблений, сравнений, метафор вырастают сюжеты щедринских сказок о животных, т. е. вырастают по существу из речевых метафор, ибо все эти зооуподобления генетически восходят к обычным речевым метафорам[3]. С этим согласен и другой исследователь, специально изучавший генезис щедринской сказки, — Б. Я. Бухштаб: «Именно на развитии животных метафор <...> строится один из самых поздних щедринских жанров — животная сказка»[4].

---

[1] Окончание. Начало статьи опубликовано в сборнике «Жанр и композиция литературного произведения».— Петрозаводск, 1986.

[2] Сказки Салтыкова // Пиксанов Н. К. О классиках.— М., 1933.— С. 181—182.

[3] Бушмин А. Сказки Салтыкова-Щедрина.— 2-е изд.— Л, 1976.— С. 7—89.

[4] Бухштаб Б. Я. От пародии к сатирической сказке (История одного замысла Щедрина) // Жанр и композиция литературного произведения.— Петрозаводск, 1978.— С. 47. Ср. его же: Сказка Щедрина «Верный Трезор»// Бухштаб Б. Я. Библиографические разыскания по русской литературе XIX века.— М., 1966.— С. 173.

[4а] Тексты Салтыкова-Щедрина с указанием в скобках тома, полутома и страницы цитируются по изданию: Салтыков-Щедрин М. Е Собр. соч.: В 20-ти т.— М.: Худож. лит., 1965—1977.

Добавим: и не только животная. Метафора лежит в основе каждой сказки Щедрина, и путь от речевой метафоры к сюжету можно наблюдать и в сказках, не имеющих никакого отношения к животному эпосу. Героиня первой повести Салтыкова «Противоречия» (1843) Таня отказывается «истребить и выбросить <. . .> из сердца как негодную и ненужную мне тряпку чувство сострадания» (1, 84)[4]. В сущности этот образ, эта речевая метафора ляжет в основу сюжета сказки «Пропала совесть»: совесть — в образе «негодной и ненужной тряпки», от которой разные лица стремятся избавиться, — к этому ведь и сводится содержание и весь сюжет сказки, выросшей из речевой метафоры.

Что, кроме раскрытия речевой метафоры, можно обнаружить в сюжете такой сказки, как «Недреманное око»? «Недреманное око», «всевидящее око», «царское око» — не просто употребительные выражения, но формулы, сопряженные с определенным смыслом, несущие определенную идеологическую нагрузку. Торжественное *око* — глаз бога, царя или его верных слуг — мыслилось как око всевидящее, во все проникающее, от которого ничего не может скрыться. В. И. Даль приводит пословицы: «Царское око видит далеко», «Царский глаз далече сягает» (т. е. достигает), «Одно око, да видит далеко», «Видит око далеко, а ум (думка) еще дальше». Тут же объясняется: «Всевидящее око, промысл божий, всеведение, изображаемое оком в лучах, среди треугольника».[1]

Эпитет «недреманный» у Даля — только к слову «надзор», в значении — бдительный, неусыпный, беспрерывный. Выражение «недреманное око», как и «царево око», восходит уже не к народному языку, а к официально-бюрократическому: в таком приподнято-торжественном стиле говорили о бдительных, верных и неусыпных слугах самодержавия. Именно этот смысл имеет в виду Щедрин, в таком смысле это выражение употреблено и в его сказке «Соседи», где Иван Бедный к Набольшему собирается обратиться со словами: «Ты у нас око царево!» (16, 1, 151). Показывая, как легко и удобно орудовать мошенникам, казнокрадам и ворам, пока Прокурор Куралесыч воюет с «подрывателями авторитетов», с мнимой угрозой семье и собственности, сатирик вскрывает подлинное содержание выспренней

[1] Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка.— М., 1955.— Т 2.— С. 516; Его же. Пословицы русского народа.— М., 1957.— С. 244.

бюрократической формулы, демонстрирует ложь и лицемерие ее и всего ее идеологического багажа[1]. Это и есть сюжет сказки.

Ниже мы убедимся, что Салтыков обычно включал в текст сказки пословицу, из которой вырос ее сюжет. Так и здесь — приведенные пословицы варьируются в сказке, в словах Прокурора Куралесыча: «А ты видел, какое у меня око? Одно оно у меня, но — ах, как далеко я им вижу!» (16, 1, 138).

Пословица и поговорка в качестве важнейшего источника щедринской сказки также ведет нас к метафоре. Речь идет не просто об употреблении пословиц, это тоже важно, но о генетической связи ряда сказок Щедрина с пословицами, о пословичности их содержания и происхождения, не раз отмечавшейся исследователями[2]. В разных работах в этой связи назывались такие сказки, как «Вяленая вобла», «Карась-идеалист», «Верный Трезор», «Коняга», «Кисель», «Соседи».

Генетическая связь щедринской сказки с пословицей иногда видна и невооруженным глазом, лежит на поверхности, как, например, в «Вяленой вобле», весь смысл и пафос которой в том, чтобы вскрыть порочность консерватизма, выраженного пословицей «Выше лба уши не растут» и ей подобными. Содержание сказки — осмысление, интерпретация пословицы. Никакого другого сюжета в ней нет.

К пословице и поговорке ведут и сказки, близкие по жанровой природе к притче, басне (последняя, по слову Белинского, «высший род» по отношению к пословицам и поговоркам[3], нередко вырастала из них).

Иногда пословица в щедринской сказке соперничает со сказочным сюжетом, вытесняя его. Показательна только что упомянутая сказка «Соседи». Внешне она, как давно замечено, воспроизводит схему народной сказки, а по существу интерпретирует пословицу, тут же приведенную: «Живем богато, со двора покато; чего не хватись, за всем в люди покатись» (16, 1, 152). Вся жизненная судьба Ивана Бедного — иллюстрация этой пословицы, это с его двора все «покато», ничто не задерживается. И в противоположность создается образ другого двора, Ивана Богатого: по слову «мудреца» Ивана Простофили, он «у самого стека», так что «ручьи с богачеством» как

---

[1] Ср. «верного Трезора» из одноименной сказки: он также сторожил купеческий амбар «недреманным оком» и также пропускал в него воров, поднимая трезвон по поводу случайных прохожих.

[2] См. об этом: Соколов Ю. Из фольклорных материалов Щедрина// Литературное наследство.— М., 1934.— Кн. 13—14.— С. 501; Эльсберг Я. Стиль Щедрина.— М., 1940.— С. 416; Филиппов В. С. «Сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина и народное творчество // Учен. зап. Ставропольск. пед. ин-т.— Ставрополь, 1951.—Т. VII.— С. 155—156.

[3] Белинский В. Г. Поли. собр. соч.— Т. IV.—М.: Изд-во АН СССР, 1954.— С. 149.

притекут к нему, так «тут и застрянут» (16, 1, 154). На первом плане здесь оказалась пословица. Нечто подобное можно сказать и о сказке «Карась-идеалист», где также на первом плане интерпретация пословицы «На то и щука в море, чтобы карась не дремал», тоже приведенной в тексте.

И поскольку в основе пословицы обычно метафора, поскольку пословица метафорична по своей природе, естественно, что и сказки или притчи, вырастающие па ее основе, оказываются сказками-метафорами или притчами-метафорами. Конечно, имеются и сказки более сложные по сюжету, в частности литературного происхождения, — их не сведешь к какой-то одной определенной метафоре. Однако метафоричность в щедринской сказке всегда ощущается. Ее генезис, собственно говоря, во многом аналогичен генезису гротескного образа у Щедрина. В книге Д. Николаева приводится ряд наблюдений, показывающих превращение речевой метафоры в гротесковый образ[1].

Метафоричность дает себя знать и в сказках-аллегориях, и в сказках-символах («Богатырь», «Кисель»), практически в любой сказке Щедрина. Это, конечно, неслучайно. Пошехонье с его злым волшебством по существу является большой метафорой. Большой и сложной, ибо охватывает разные стороны и проявления всей современной автору действительности. А разные стороны и проявления требуют разных форм выражения.

Мы уже имели возможность убедиться, что не все может быть выражено в пределах животного эпоса. Отдельными сторонами человек и его жизнь могут уподобляться животному, но человек в целом и его социальные отношения слишком сложны, не вмещаются в животный примитив. Премудрый пискарь — прекрасно найденный образ для создания определенного социального типа, очень характерного для 80-х годов — обывателя — труса, охваченного животным страхом. Но когда понадобилось показать эволюцию российского либерализма — сложного социального явления, которому невозможно найти аналогию в животном мире, — Щедрин создает сказку «Либерал», герой которой — человек, а не животное, и это дало, как известно, блестящий результат: маленькая сказка достойно завершает тему всего творчества сатирика, а формула «применительно к подлости», выражающая последнюю ступень деградации российского либерализма, вошла в язык, ею не раз пользовался В. И. Ленин.

В разных обличьях предстает в книге сказок реакционная и беспринципная печать. В «Орле-меценате» — Снегирь, «малый шустрый», издающий без предварительной цензуры газету «Вестник лесов»: «Только никак приноровиться не мог. То чего-

[1] Николаев Д. Сатира Щедрина и реалистический гротеск.— М., 1977.— С. 99—102. 112—123. Ср. с 74 (о «прорастании» «элементов гротеска» «из сравнений, метафор, олицетворений» в ранних повестях

нибудь коснется — ан касаться нельзя; то чего-нибудь не коснется — ан касаться не только можно, но и должно. А его за это в головку тук да тук» (16, 1, 74). «Свободный и трезвенный лай» «Верного Трезора» олицетворял уже не просто реакционную прессу, а такого ее виднейшего представителя, как М. Н. Катков (см. упоминавшуюся работу Б. Я. Бухштаба об этой сказке). И, очевидно, тот же Катков обрисован в другой сказке в образе гиены, «которая днем в человеческом виде дорогих гостей принимает, а чуть смеркнется, берется за перо и начинает — в гиенском образе — „газету писать”...» (16, 1, 195). А несколько раньше, в «Добродетелях и Пороках», Катков в образе Отца Лжи «на Срамном бульваре» (редакция «Московских ведомостей» и «Русского вестника» Каткова находилась на Страстном бульваре) «из лавочки клеветой распивочно и на вынос торговал» (16, 1, 48).

Все эти образы друг с другом соотносятся, друг друга дополняют, но не могут быть взаимозаменяемы, ибо каждый необходим своим содержанием, символическим или аллегорическим смыслом, которые входят в общую характеристику социального явления, раскрывая его с разных сторон. Вместе с тем в качестве образов животного эпоса каждый из них и все вместе они обладают определенной ограниченностью. Когда сатирику понадобилось коснуться такой сложной сферы как взаимоотношение прессы и читателя, показать лжеца и демагога газетчика и оболваниваемую им публику, он писал произведения, где действуют люди, а не животные — «Обманщик-газетчик и легковерный читатель», «Приключение с Крамольниковым».

И это не единственный пример. Одно и то же социальное явление в разных сказках воплощает разные образы. Самодержавие, например, олицетворяется образами Льва («Медведь на воеводстве»), Орла («Орел-меценат») и Богатыря из одноименной сказки.

В конце 70-х годов Щедрин задумал большой цикл о людях-куклах — «Игрушечного дела людишки». Первый очерк с подзаголовком «Вступление» был опубликован в январе 1880 г. в «Отечественных записках». Но дальше этого очерка работа над задуманным циклом не продвинулась, а некоторое время спустя автор включает его в... книгу сказок. Почему это оказалось возможным? Ведь каждая книга Щедрина — определенное идейно-художественное и тематическое единство. Как оказалось возможным введение к одной книге включить в другую, не нарушая ее единства? Чтобы ответить на этот вопрос, надо понять, каково соотношение между тематикой первой и второй из этих книг.

«Несказочность» рассказа «Игрушечного дела людишки» бросается в глаза с самого начала. Повествование ведется в нем от первого лица, и начинается он датой и биографическими

сведениями об авторе. О 40-х годах, к которым относится молодость автора, говорится как о «временах патриархальных», по сравнению с сегодняшним днем. Сегодняшние заботы все время в центре внимания. Фантастика здесь чисто условна и условна грань между реальным и фантастическим. Это, конечно, не сказка, а сатирический рассказ, в который включены фантастические картины — кукольный театр. Фантастично само кукольное «представление». Автор излагает, по его собственным словам, «сценарий этих представлений» (16, 1, 111). Перед читателем проходят герои кукольных представлений — «Мздоимец», «Лакомка», «Гордец», «Индюшка», мужик, в которых без напряжения угадываются современные «подьячие» и лица, обреченные иметь с ними дело.

Именно современные. На протяжении всего повествования — переходы от кукол к живым, параллели между деревянными куклами и живыми людьми. Куклы-взяточники побуждают напомнить о сегодняшних взяточниках и их художествах. В связи с народом и его положением автор касается сегодняшнего состояния общины. Деревянный коллежский асессор «едет на усмирение» (16, !, 111), совсем как его живые коллеги. Само поведение и «чувства» деревянных марионеток мастер Никанор Изуверов и автор разгадывают и понимают только потому, что хорошо знают современных живых кукол.

Исполнен глубокого смысла финал рассказа: «Может быть, в тех бесчисленных принудительных сферах, которые со всех сторон сторожат человека, совсем не в редкость те потрясающие „кукольные комедии", в которых живая кукла попирает своей пятой живого человека? Может быть, Изуверов является совсем не изобретателем, а только бледным копиистом того, что уже давно изобретено жизнью?

Кто возьмет на себя смелость утверждать, что это не так? И кто не согласится, что из всех тайн, раскрытие которых наиболее интересует человеческое существование, „тайна куклы" есть самая существенная, самая захватывающая?» (16,1,116).

Эти слова не оставляют сомнения в том, что «тайне куклы» — омертвению человека, превращению его в бездушный автомат, в человека-машину — сатирик придавал первостепенное значение. Живые куклы — куклы-бюрократы и дамочки-куколки не раз привлекали к себе его внимание, появлялись на страницах его книг: Брудастый и Угрюм-Бурчеев в «Истории одного города», Ольга Персиянова в «Господах ташкентцах», кузина Машенька в «Благонамеренных речах», Натали Неугодова в «Круглом годе», Наденька в «Письмах к тетеньке», «Ангелочек» в «Мелочах жизни»[1]. Такой же куколкой является

[1] О мотиве кукольности у Щедрина см.: Гиппиус В. В. Люди и куклы в сатире Салтыкова , Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока.— М—Л.: Наука, 1966.— С. 295—330; Эльсберг Я. Вопросы теории сатиры.— М.: Советский писатель, 1957.— С. 263—268; Бушмин А. Сказки Салтыкова-Щедрина.— С. 40—58; Николаев Д. Сатира Щедрина и реалистический гротеск.— С. 286—295.

и канарейка из сказки «Чижиково горе», «куклой бесчувственной» называет ее чижик (16, 1, 130).

В задуманном кукольном цикле и рассказе, предназначавшемся быть введением к нему, действуют уже не живые куклы и не воплощающие их зоологические образы, а самые настоящие куклы, деревянные, образующие в совокупности кукольный театр, кукольные представления. И конечно не потому, что деревянная кукла более емкий или более перспективный образ. Предпочтение, отданное ей, следует объяснить, очевидно, тем, что, полнее соответствуя существу изображаемого явления, марионетка-кукла дает возможность глубже и ярче его выразить. «Тайна куклы», кукольность мыслились сатириком как одно из характернейших проявлений современной ему действительности, того самого Пошехонья, которое находилось в центре внимания в его книге сказок. Естественно, что произведение, наиболее полно и глубоко раскрывающее это явление, могло и должно было войти в эту книгу. Оно не только не нарушало ее целостности и единства, но, наоборот, оказывалось в ней органической составной частью, компонентом, существенно дополняющим другие произведения книги.

Разнообразие не ограничивается системой образов, книга вбирает в себя — тоже ее отличительная особенность — художественные произведения, различные по типу. Уже отмечалось, что наряду с произведениями, близкими сказке, здесь еще больше произведений типа притчи или басни. Те и другие аллегоричны, причем аллегория иногда перерастает в символ («Коняга», «Богатырь», «Кисель», тряпица, олицетворяющая совесть в сказке «Пропала совесть»). А рядом рассказы и очерки, в которых нет ничего ни сказочного, ни басенного.

Мы далеко не исчерпали жанровый репертуар книги сказок, но совершенно очевидно, что ее отличительная особенность — жанровое многообразие, причем это многообразие — не стихийно возникшая и произвольная пестрота, оно запрограммировано самим замыслом произведения. Все эти притчи, сказки, символы, аллегории, очерки, рассказы призваны были с разных сторон и в разном ключе раскрывать и живописать такое сложное многообразное явление, как Пошехонье, злое пошехонское волшебство, «сказочность» действительности в том смысле, какой вкладывал сатирик в это понятие.

Произведения однотипные, одножанровые, скажем, типа сказки о животных или. какого угодно другого типа, не могли бы выполнить возложенную на них миссию — дать

представление о пошехонском волшебстве во всей сложности и многообразии его проявлений. Тема произведения, входившего в книгу сказок, социальное явление, которому оно посвящено, определяло и содержание, и образную систему, и тип (жанровую природу) произведения, и жанровое многообразие книги в целом.

Каждое из произведений, составляющих книгу, так или иначе связано с ведущим образом-метафорой, раскрывает те или иные его стороны или особенности и само в конечном счете является повествованием-метафорой, рассказом-метафорой. Микромир рассказа-метафоры с макромиром книги соотносился как часть с целым, но, будучи частью целого, отдельный рассказ-метафора обладал и определенной самостоятельностью, определенным суверенитетом — в той мере, в какой самостоятельны были его содержание и проблематика.

То обстоятельство, что тип и характер произведений, составляющих щедринскую книгу сказок, конструировался всякий раз в соответствии с содержанием и проблематикой каждого из них, вело не только к жанровому многообразию, но и к сложности жанровой природы каждого рассказа-метафоры. При отмеченной близости отдельных групп произведений к сказке или притче трудно указать хотя бы один образец, вполне выдержанный в традициях того или иного жанра. Даже притчи. Это особенно важно подчеркнуть.

Выше упоминалось о предпринятой в свое время В. А. Десницким попытке сблизить щедринскую сказку с народнической сказкой-притчей, в разных работах назывались в этой связи «Сказка о Копейке» и «Мудрица Наумовна» С. Кравчннского, «Хитрая механика» В. Варзара, сказки Л. Тихомирова, А. Барыковой, Ф. Волховского и других народников-пропагандистов. Внешне такое сближение как будто представляется убедительным, ведь и в том и в другом случае имеется притча, имеется аллегория, но если мы учтем отмеченные особенности щедринской сказки, то станет ясно, что и в традиции народнической сказки-притчи она не укладывается.

При всем ее пропагандистском характере, при всей ориентированности на задачи современности содержание и смысл народнической притчи ограничиваются обычно той аллегорией, ради которой она написана. Щедринская же сказка-притча, сохраняя самостоятельность, подчинена раскрытию ведущего художественного образа книги. За нею не просто определенное мировоззрение, но определенный идейно-художественный мир, определенный образ мира, с которым она неразрывно связана, частью которого является. Народническая притча не имеет такого глубокого тыла, такого подтекста. По сравнению с щедринской сказкой она элементарна. Нельзя поэтому такие качественно неоднородные явления, как щедринская сказка и народническая пропагандистская сказка-притча, рассматривать в одном

ряду, хотя народники могли пользоваться и пользовались щедринскими сказками в своей пропаганд[1].

Связь микромира каждой щедринской сказки с макромиром всей книги, части с целым в конечном итоге оказывалась связью с современностью, ибо пошехонское волшебство и было образом современной автору действительности. Современность так активно вторгается в щедринское повествование (ниже, касаясь стиля, мы еще не раз получим возможность убедиться в этом), что об отождествлении щедринских сказок и притч или сказок-притч с традиционными не может быть и речи. Ибо мир сказки, не только фольклорной, но и литературной, всегда особый, не сливающийся с миром современности, и аллегория притчи не имела прямых и непосредственных контактов с современностью, ее связи с современностью всегда косвенные, ассоциативные, опосредованные. А у Салтыкова — непосредственные и очень тесные, жгучие. Отсюда условность щедринской притчи, как и щедринской сказки: даже самые близкие к этим жанрам произведения сатирика являются лишь условными формами выражения современного содержания, и даже не просто современного, по актуального, сегодняшнего, животрепещущего. А в тех случаях, когда условные формы оказывались слишком тесными, он отбрасывал и их, и тогда появлялись рассказы и очерки, свободные или почти свободные от каких-либо признаков сказки или притчи («Обманщик-газетчик и легковерный читатель», «Праздный разговор», «Деревенский пожар», «Путем-дорогою», «Приключение с Крамольниковым», «Рождественская сказка»).

Тип произведения определялся конкретными идейно-художественными задачами. Для того, чтобы показать положение русского литератора в пору реакции 80-х годов, понадобился рассказ-элегия «Приключение с Крамольниковым», а свое моральное и социальное credo, свои раздумья о судьбах России, русского народа, человечества автор выражает в форме лирической проповеди («Христова ночь»). В 1884 г. был начат очерк «Пестрые люди» — по форме и содержанию публицистический трактат о предателях, изменниках, двурушниках. Оказывается, это тоже сказка, она предназначалась для книги сказок, но осталась незавершенной (16, 1, 400 — 402 и 519 — 520). Где предел этому жанровому изобилию и был ли предел?

Жанровое многообразие, конечно, не было жанровой безбрежностью, однако границы его определялись не структурными или формальными особенностями, а идейно-творческими задачами книги в целом и каждого входившего в нее произведения. В книгу могло войти и входило все то, что раскрывало,

[1] См. об этом: Литературное наследство.— М., 1933.— Кн. 11—12.— С. 479, 492.

живописало, характеризовало Пошехонское волшебство как социальное явление и определенный художественный мир. Образ Пошехонья здесь структурообразующий — определяет и вместе с тем лимитирует жанровый репертуар книги.

Следует также учитывать, что сложная жанровая природа щедринской книги сказок не является в его творчестве чем-то исключительным, из ряда вон выходящим. Наоборот, этому явлению находим соответствие в структуре щедринских книг-циклов, публицистических, полухудожественных, вбиравших в себя художественные образы (созданные как самим сатириком, так и другими авторами, современниками и предшественниками), сцепы, происшествия, анекдоты, пародии, небольшие художественные произведения, неоднородные по типу и характеру, — и среди них, естественно, сказки и притчи.

Тенденция к использованию сказок и сказочных образов проявляется у Щедрина очень рано. В письме к И. В. Павлову от 23 августа 1857 г. он сообщает о намерении воспользоваться в одном из своих очерков легендой о призвании варягов и в pendant к ней образом Иванушки-дурака (18, 1, 179). Это намерение не осуществилось, но три года спустя этот образ появляется в сказке «Сон» (очерк «Скрежет зубовный»), а затем пройдет через все творчество сатирика. Называют обычно и другие сказки, входившие в книги Щедрина: «Торжествующая свинья, или разговор свиньи с правдою» в «За рубежом», «Сказка о ретивом начальнике» и «Злополучный пискарь, или драма в Кашинском окружном суде» в «Современной идиллии». В сущности их было больше.

В книге «Пошехонские рассказы» (вечер второй) (1883) рассказывается восемь волшебных историй о восьми «бескорыстных» городничих, которые все-таки оказываются взяточниками. Это восемь волшебных сказок (в щедринском понимании этого термина). Не противопоказано было сатирику и использование уже написанной литературной сказки — своей или чужой: в публицистическом «Введении» к «Мелочам жизни» он по-своему пересказывает одну из сказок Л. Н. Толстого (16, 2, 26), а в «Недоконченных беседах» — свою сказку о диком помещике (15, 2, 234).

Не меньший удельный вес в публицистических книгах-циклах Щедрина (и, следовательно, в его художественном мышлении) занимала и притча, призванная раскрывать, пояснять, иллюстрировать авторскую мысль. Так, например, в хронике «Наша общественная мысль», написанной по поводу нападок реакционеров и охранителей на молодое поколение («мальчишек»), рассказывается о некоем «знакомом судье», готовом осудить даже невиновного, чтобы, упаси боже, не упустить виноватого (6, 57 — 58). Там же (6, 73 — 74) притча о дереве-обществе и земле-народе, питающем его, и пример о том, как и почему

дурак Феденька Козелков становится знаменитым (6, 248 — 250). В состав десятого из «Писем о провинции» входит притча о балете (7, 310), а на следующей странице тоже своего рода притча — пример о просветителе и его возможных отношениях с обывателем. В состав «Благонамеренных речей» входят и вставной рассказ «Путешествие в Абруцских горах» (11, 151 — 154), и пародийные притчи (11, 201 — 202), и разные истории, случаи из жизни (очерки «В дороге», «Опять в дороге» и др.). А в «Убежище Монрепо» рассказывается притча о курице, несущей золотые яйца, причем курица оказывается «дважды волшебной» — «курица-миф, курица-бессмыслица» и в то же время реальность разуваевской действительности (13, 372-373).

Примеры, очевидно, можно умножить. Без подобных притч-аллегорин сатирик не обходится и в своих рецензиях и даже в письмах, где они нередко приобретают характер аллегорий-пародий или шуток. Оговоримся, что жанровые грани между этими вкраплениями в щедринский текст весьма зыбки, но пас в данном случае интересует не точность жанровой дефиниции, а самый принцип включения художественных образов и произведений в различные, в том числе и публицистические (критические), тексты. Пародия может войти в рецензию на балет (5, 204 — 215), а сцепа объяснения в любви (в пояснение автор-скоп мысли) может оказаться даже в рецензии на такую книгу, как «Энциклопедия ума» М. Макарова (9, 450 — 451).

Сказки, анекдоты, шутки, игры — не всегда цензурные, но всегда острые — то и дело встречаются в письмах Щедрина. Самая известная и, очевидно, самая замечательная шутка-игра этого плана — знаменитая переписка Николая I с Поль де Коком, образны которой дошли до нас в нескольких письмах сатирика к друзьям. Сюда относится и замысел разговора двух пятиалтынных - Краевского и Стасюлевича (18, 2, 271 и 274) и неприличный, едва ли не сочиненный самим Щедриным анекдот о К. П. Победоносцеве (20, 63), и беседы Победоносцева с Аникой (20, 107), и «трагедия» «Смерть от телеграммы» в письме к В. М. Соболевскому (20, 203 — 204).

То, что проявляется не только в художественных произведениях, но и в публицистике, критике, письмах, должно рассматриваться как особенность художественного мышления писателя. Именно эта особенность художественного мышления Щедрина и проявлялась в его книге сказок. Жанровое многообразие, сопряжение в пределах одной книги произведений, неодиотипных по характеру и жанру, — ее основная отличительная особенность. Так она была задумана и такой создавалась.

Жанровое многообразие соответствует ее замыслу, соответствует ее проблематике, соответствует лежащему в ее основе художественному образу мира и в конечном итоге не только не

противоречит ее единству и целостности как книги, но способствует восприятию ее как единого и органически цельного произведения. Поэтому не может и не должно быть требования — дать стоогое и единое определение щедринской сказки, такого жанра нет, к созданию его автор никогда не стремился, ибо понимал, что жанрово однотипные произведения не могут в полной мере выразить такое сложное и многостороннее явление, как пошехонское волшебство.

5. Была ли выдержана аллегория?

Уже отмечалось, что в обширной литературе о щедринской сказке особенно повезло теме «Сказки и народное творчество», имеется ряд специальных работ о фольклоризме и народности сказок и среди них весьма серьезные, обстоятельные. Так или иначе касается этой темы каждый автор, писавший о сказках Щедрина.

Накоплен обильный фактический материал, учтено практически все или почти все, что связывает щедринскую сказку с фольклором, все ее большие и малые «фольклоризмы» — фольклорные образы и сюжеты, сказочные формулы, пословицы, поговорки и другие микроэлементы стиля. Не остается места для сомнения в том, что сатирик превосходно знал фольклор, владел им в совершенстве. Печать глубокой народности лежит на всей его книге, ее стиле, каждой сказке, на самом художественном мышлении автора. Впрочем, это видно и невооруженным глазом — каждому читателю. Однако, как уже отмечалось, фольклорность, народность, с одной стороны, и сказочность — с другой, далеко не одно и то же. Кроме того, и сама по себе фольклорность у Щедрина весьма своеобразна, необычна. В этом необходимо разобраться, если мы желаем понять стиль щедринской сказки, ее художественную природу.

Вместе с тем — и это тоже бросается в глаза — рядом с народными сюжетами, образами, формулами, пословицами, поговорками в щедринской сказке всегда присутствует и нечто не соответствующее им, противоречащее и даже несовместимое с ними. Иногда в этом видят развитие традиций, тем более что сама традиция — явление динамичное, она живет, то есть не остается неизменной, и, изменяясь, может уйти весьма далеко от исходного пункта. Щедрин это великолепно понимал, он был способен так глубоко проникать в традиционное, так органически его усваивать, что под его пером самая, казалось бы, неограниченная свобода в обращении с традиционным сочеталась с верностью духу традиции. В этом убеждает использование образов предшествующей и современной литературы в его книгах.

Как бы далеко ни заходил сатирик в интерпретации героев,

заимствованных у других авторов, в какую бы они ни переносились среду и какой трансформации ни подвергались, — они все-таки оставались преемственно связанными со своим истоком, с традицией. Красноречивым примером может служить его замечательная книга «Господа Молчалины» с ее галереей современных и очень разных молчалиных. Грибоедовский Молчалин в отношении этой книги не столько даже источник, сколько стимул, импульс к совершенно самостоятельной и свободной интерпретации определенного социального типа. Интерпретация эта оказалась настолько глубокой, что Достоевский, ознакомившись с нею, заявил, что он, «чуть не сорок лет знающий „Горе от ума", только теперь понял, как следует, один из самых ярких типов этой комедии, Молчалина»[1]. И все-таки эта свобода и независимость, как бы далеко она ни простиралась, была отнюдь не безграничной, ибо интерпретировался определенный социальный тип, определенное социальное явление — Молчалин, молчалинство. В сказках иначе.

Один из самых распространенных образов животного эпоса — волк, олицетворение хищничества, неумолимой жестокости. А вот у Щедрина «бедный волк», волк, охваченный рефлексией, мучительно переживающий, что ему приходится убивать, лишать жизни живые существа. Уполномочивала ли традиция автора на подобное развитие образа и можно ли вообще говорить здесь о развитии традиции?

Несмотря на то, что какие-то точки соприкосновения с традицией сохраняются, — волк остается волком-хищником хотя бы потому, что никем иным он и быть не может, — все-таки в традиционный образ здесь вносится нечто до такой степени ему несвойственное и даже несовместимое с ним, что впору ставить вопрос не о развитии традиции, но о разрушении ее. Щедрин, не раз демонстрировавший блестящие образцы свободного, творческого развития традиций при сохранении верности их духу, не мог этого не понимать. В данном случае он, очевидно, и не стремился быть верным традиции.

Но случай этот был далеко не единственным. Заяц у Щедрина «самоотверженный», и хотя самоотверженность эта и верность слову, данному волку, наивна и глупа, тем не менее, наделенный такими свойствами, он резко отличается от традиционного зайца. А другой заяц — «здравомысленный», философ и теоретик, озабоченный созданием разумного и справедливого порядка в лесу. Своего рода философом является и карась-идеалист, а орел оказывается — не надолго, правда, — в несвойственной ему роли мецената, покровителя искусств и наук.

[1] Достоевский Ф. М. Поли. собр. соч.: В 30-ти т.—Л., 1981.—Т. 23.— С. 144.

Образ щедринской сказки конструировался в соответствии не столько с традицией, сколько с идейно-творческими задачами, стоявшими перед данным произведением и всей книгой В целом. Эти задачи побуждали наделять сказочный персонаж несвойственными ему функциями и качествами и даже создавать образы, не имеющие ничего общего ни с русской народной, ни с литературно-поэтической традицией, как, например, образ гиены. Однако несвойственное отнюдь не обязательно. Иной раз те же идейно-творческие задачи побуждали освободить образ животного от поэтического флера и выдвинуть на первый план именно естественное существо животного.

Сказку «Орел-меценат», где орел должен был олицетворять тупое и жестокое самодержавие, открывает полемика с традиционным, связанным с литературно-поэтической традицией, образом орла: «Поэты много об орлах в стихах пишут, и всегда с похвалой. И статьи у орла красоты неописанной, и взгляд быстрый, и полет величественный. Он не летает, как прочие птицы, а парит, либо ширяет; сверх того: глядит на солнце и спорит с громами. А иные даже наделяют его сердце великодушием». Этому образу, созданному поэтами, автор противопоставляет трезвый, свободный от поэтического ореола взгляд: «И теперь я думаю об орлах так: орлы суть орлы, только и всего. Они хищны, плотоядны, но имеют в свое оправдание, что сама природа устроила их исключительно антивегетарианцами» (16, I, 72 — 73).

В одном случае животное наделяется несвойственными ему чертами, в другом, наоборот, освобождается от несвойственного, привнесенного поэтической традицией, обнажая натуральное, естественное, но в том и другом случае это делается, чтобы продемонстрировать неотвратимость реальных жестоких законов жизни с ее неотъемлемыми атрибутами — хищничеством и беспощадным пожиранием сильными слабых, и в каждом случае облик животного-персонажа определяется не столько традицией, сколько идейно-творческими задачами данного произведения.

В этом плане показательны не только образы животных, но весь стиль щедринской сказки. В качестве одного из самых выразительных проявлений ее сказочности обычно приводятся так называемые сказочные формулы — инициальные, финальные и иные. По самому характеру своему они связаны с атмосферой сказочности — они вводят нас в сказку (инициальные формулы), поддерживают эту атмосферу по ходу изложения и как-то связывают нас с нею даже когда не свободны от иронической усмешки сказочника («И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, в рот не попало»). У Щедрина таких формул, главным образом инициальных, немало, но производят они странное и даже неожиданное впечатление. Мы погружаемся в сказку, когда

слышим: «В некотором царстве, в некотором государстве жили-были дед да баба» или «Жил-был царь». А если: «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был Прокурор...» (16, 1, 136); да еще, как выясняется, с сатирическим отчеством — Прокурор Куралесыч. Или: «В некоторой стране жил-был либерал» (16, 1, 162); «Жил-был губернатор» (16, 1, 177).

Сталкиваясь с самого начала с подобными формулами, читатель не может не ощутить некоего неблагополучия: сказочное, традиционное здесь оказывается до такой степени сопряженным с сугубо современным, несовместимым с традицией, что сама сказочная формула оказывается весьма сомнительной. Но в контексте дело не ограничивается формулой: она по ходу изложения обрастает деталями современной русской действительности, как правило, социальной, иногда деталями быта, и в конечном итоге сама оказывается одной из этих черт современности.

Прокурор Куралесыч (из сказки «Недреманное око») — современный автору прокурор, ведущий борьбу с современными политическими противниками и мечтающий закончить свою карьеру в Сенате, куда списывали обычно престарелых и больше ни на что не годных сановников (постоянная мишень насмешек Щедрина). Поэтому и приведенная, и другие сказочные формулы («Ни в сказке сказать, ни пером описать», «В старые годы, при царе Горохе было»), и сказочное имя Милитриса Кирбитьевна — создают лишь видимость сказочности, на самом же деле предельно далеки от традиционной сказки. Не менее резко это проявляется и в других сказках, из которых заимствованы приведенные формулы, — «Либерал», «Праздный разговор».

Сказка «Обманщик-газетчик и легковерный читатель» начинается таким абзацем:

«Жил-был газетчик и жил-был читатель. Газетчик был обманщик — все обманывал, а читатель был легковерный — всему верил. Так уж исстари повелось на свете: обманщики обманывают, а легковерные верят».

Латинское выражение, завершающее абзац, — цитата из Цицерона: «Каждому свое», а ниже не раз цитируется Пушкин (16, 1, 60 — 62 и 456). Иноязычные выражения, главным образом, латинские и французские, то и дело встречаются в сказках Салтыкова. И какие только тексты не цитируются в них! И Библия, и Гораций, и Ломоносов, и современные автору русские писатели... Совершенно очевидно, что все эти цитаты и иноязычные выражения несовместимы с фольклорным стилем и не могли бы иметь место, если бы автор стремился к его воспроизведению, к созданию чего-то близкого литературной или народной сказке или притче. Не может быть и речи о том, чтобы Щедрин с его чувством стиля не понимал этого. Очевидно,

это нарушение, даже разрушение сказочности, а иногда и фольклорности было сознательным и преднамеренным.

При этом нередко создается смешение разных стилевых стихий, когда рядом, в одном контексте оказываются народная поговорка, современные разговорные обороты речи, до вульгаризмов включительно, канцеляризмы, иноязычные тексты. По поводу первого неудачного шага Топтыгина 1-го на административном поприще («Медведь на воеводстве») приводятся мнения — его и других лесных обитателей — рядом, на одной странице:

«Ну да ничего! Первый блин всегда комом!»; «...Скворка ему с соседней березы кричит:

— Дурак! его прислали к одному знаменателю нас приводить, а он Чижика съел!»;

«А глядя на скворца, и ворона осмелилась:

— Вот так скотина! добрые люди кровопролитиев от него ждали, а он Чижика съел!

Он — за вороной, ан из-за куста заинька выпрыгнул:

— Бурбон стоеросовый! Чижика съел! Комар из-за тридевять земель прилетел:

— Risum teneatis, amici! <Удержитесь ли от смеха, друзья!> Чижика съел!

Лягушка в болоте квакнула:

— Олух царя небесного! Чижика съел!» (16, 1, 52).

Здесь рядом, в одном тексте оказались: «первый блин комом» — обычная речевая поговорка; «приводить к одному знаменателю» — тоже поговорка, но с канцелярско-адмннистративной окраской; «скотина», «олух царя небесного», «бурбон стоеросовый» — вульгаризмы, бранные выражения, но если бытование двух первых трудно как-либо локализовать, то третье принадлежит не непосредственно народной среде, а разночинно-интеллигентской: слово «бурбон» у Даля отсутствует. И, наконец, «из-за тридевять земель» — сказочная формула, а рядом — латинское выражение, да еще произнесенное комаром.

Чем обусловлено это вавилонское смешение стилей? В каждом конкретном случае вторжение несказочной стилевой стихии может быть связано с особенностями данной ситуации, персонажа или среды. Известно, например, что латинизмы «Верного Трезора» отражают излюбленную манеру его прототипа, Каткова, уснащать речь латинскими афоризмами. А галлицизмы в «Чижиковом горе», все эти «татап», «финиссе», «est-ce pos-sible», «сорте», которыми щеголяют канарейка Прозерпиночка и ее мама, — отличительные особенности стиля речи того дворянско-чиновничьего круга, изображению которого посвящена сказка. Стилю речей соответствует стиль жизненного поведения:

« — Барышня! можно у вас ножку поцеловать? — приставали к ней юнкера.

— Ах, какие вы... ну, целуйте!

Только и всего» (16, 1, 119).

В конечном счете это и есть связь с современностью, с современным бытом и современными людьми, и речь здесь должна идти в каждом конкретном произведении и во всей книге в целом о вторжении стихии современности в щедринскую сказку. Именно это отражает ее стиль.

Сказочное и волшебное, гротесковое и алогичное сопряжены с современным в его самых обычных, будничных и каждодневных проявлениях — то и другое рядом — в такой тесной и невозможной близости, которая традиционным жанровым мышлением могла восприниматься лишь как недопустимое нарушение единства стиля. Сказочными формулами в сочетании с явным алогизмом начинается первая сказка: • «Жили да были два генерала, и так как оба были легкомысленны, то в скором времени, по щучьему велению, по моему хотению, очутились на необитаемом острове» (16, 1, 7).

А рядом, тут же, упоминаются и какая-то регистратура, где они служили, и пенсии, и департамент, и «Московские ведомости», и Петербург, и Подъяческая улица, и мундир, да еще не какой-нибудь, а «четвертого класса»: «на одно шитье посмотреть — голова закружится». Подьяческую улицу знает и Мужик, «он там был, мед-пиво пил, по усам текло, в рот не попало» (16, 1, 13), — так прибаутка из атрибута сказочного стиля превращается в довольно точное отражение его участи.

А в «Диком помещике» не просто помещик, но именно пореформенный русский помещик, читающий газету «Весть», мечтающий о машинах из Англии, тут весь помещичий быт и жизнь того времени — генералы и либералы, губернатор и исправник, временнообязанные, казначейство, подати и повинности, «винная и соляная регалии», гранпасьянс («дамский каприз» раскладывает), актер Садовский.

С. А. Рейсер, специально изучавший связи этой сказки с жизнью и литературой ее эпохи, пришел к выводу: «Если учесть все эти данные, то сказка Салтыкова окажется вдвинутой в жизнь и в литературу эпохи...»[1].

Такого рода реалиями современности полна каждая сказка. «Пропала совесть» начинается описанием «общего жизненного оркестра» «на улицах и в театрах», борьбы страстей в современном обществе — ничего сказочного во всем этом нет. А совесть — «надоедливая приживалка», вроде приживалок в помещичьих домах, валяется на дороге, и не где-нибудь в тридевятом царстве, а в «благоустроенном городе». Пропойца поднимает ее «в надежде получить за нее шкалик», а хожалый

[1] Рейсер С. А. К изучению сказки Салтыкова-Щедрина «Дикий помещик/Филологические науки.— 1977.— № 4.— С. 85.

подозревает «разбрасывание подметных пасквилей». Тут же и вполне современный кабак Прохорыча, и его патент...

Сказки Щедрина иногда можно точно датировать. В примечании к «Деревенскому пожару» сообщается реальный факт, имевший место в 1872 г., — управляющий банком Леманский отказал крестьянке села Заозерья (Углицкого уезда) в ее просьбе заменить ей обгоревшие при пожаре билеты внутреннего выигрышного займа, на которых видны были номера билетов и серий. Автор знал эту крестьянку, принимал участие в ее хлопотах (16, 1, 183). И все это — примечание к сказке! Сказочным оно оказывается лишь в сугубо щедринском понимании этого слова — как отражение «волшебства» современной ему действительности. В этой же сказке барыня упоминает нашумевший тогда «крах Баймакова и свой текущий счет, который давал 6 процентов», мужики платят «выкупные и мирские платежи», отбывают повинности... С хронологически определенным периодом связаны и упоминавшиеся выше временнообязанные, и другие реалии, социальные, культурные, бытовые.

Биография героини «Рождественской сказки» излагается так: «Марья Сергеевна вышла за него замуж значительное время спустя после крестьянского освобождения...» (16, 1, 221). А в «Праздном разговоре» действие переносится в прошлое, совсем как в «Истории одного города», и по тем же цензурным соображениям, ибо обсуждаемый здесь вопрос — нужен или не нужен губернатор? — актуален в XIX веке, как и в XVIII.

Сказанное в равной мере относится и к сказкам о животных. Не только помещики и генералы, но и зайцы читают газеты и даже «статистические таблицы, при министерстве внутренних дел издаваемые» (16, 1, 155), а медведи получают подъемные и прогонные деньги в казначействе, осел говорит по-французски... «В животных сказках Щедрина, — справедливо отмечает Б. Я. Бухштаб, — всегда два плана. На заднем плане люди, на переднем животные, в обличье которых являются эти люди»[1]. Резкое совмещение этих двух планов давно и справедливо считается характерной особенностью стиля щедринской сказки о животных.

С этим трудно не согласиться, но необходимо добавить, что животные и мир животных щедринской сказки выражают не просто человека и человеческое, но именно современность, сегодняшнего человека и сегодняшнюю русскую действительность с несомненными и неопровержимыми приметами времени. Топтыгины отыскивают корни, нити, основы, разрушают типографии, т. е. делают все то, что делали современные сатирику

[1] Бухштаб Б. Сказка М. Е. Салтыкова-Щедрина «Премудрый пискарь» //Литература в школе,— 1958.— № 3.— С. 4. Ср. его же: Сказки Салтыкова-Щедрина.—Л., 1958.—С. 3—13.

администраторы. Молодые вороны рассуждают о «нынешнем стиле» жизни (16, 1, 211), тут же характеризуются новые времена с их железными дорогами, машинами, неурожаями, поборами.

В «Карасе-идеалисте» упоминаются современные способы ловли рыбы (в отличие от прежних), а о самом карасе сказано: «...с ним одним по душе поговорить можно. Не разболтает он, не предаст — в ком нынче качества эти сыщешь? Слабое нынче время, такое время, что на отца с матерью надеяться нельзя» (16, 1, 83), — т. е. он не просто идеалист, но именно идеалист восьмидесятых годов, эпохи реакции, доносов, слежки, страха... Естественно, что и заключительная фраза сказки — «вот они, диспуты-то наши каковы!» — имеет в виду не вообще диспуты, но именно диспуты восьмидесятых годов. Если же в какой-нибудь сказке упоминаются Бонапарт и его смерть (16, 1, 75), то это история, далекое прошлое.

Сочетание разных планов сказки — животного и человеческого — осуществляется так, что наряду с общечеловеческими приметами в текст входят приметы определенного времени, из разных сфер — бытовой, социальной, канцелярско-бюрократической, но каждая такая примета в отдельности и все они в совокупности локализуют действие, связывают его со злобой дня. Папаша канарейки из «Чижикова горя» не только был губернатором, четыре наследства спустил, но и «с год тому назад последние выкупные свидетельства проел» (16, 1, 119). А затем упоминается каменный уголь, обнаруженный в недрах его имения, и «аблакат Балалайкин» (16, 1, 120 — 121 и 129), и уланский полк (16, 1, 120), и суд присяжных, и даже коронный суд (16, 1, 124).

В «Вяленой вобле» современный чиновник противопоставлен прежнему, новый, в отличие от старого, тайны канцелярской не держит, проводит время в Палкином трактире и выбалтывает там много лишнего. А ниже упоминаются такие приметы времени, как «пособники», «укрыватели», с одной стороны, и «пестрые люди», к которым воблушка обращается со своей проповедью, — с другой. И все это в совокупности отражает «смуту настоящего» (16, 1, 63 — 64, 67, 68 — 69, 71).

В каждом из приведенных примеров и во всем стиле щедринской сказки мы имеем дело не с плавным, постепенным переходом от одной сферы к другой, от сказочного, басенного к современному, а с резким сочетанием, столкновением того и другого, с совмещением несовместимого, ибо та же животрепещущая современность, с которою мы на каждом шагу встречаемся у Щедрина, была противопоказана как традиционной сказке, так и традиционной притче-басне, нарушала и разрушала традиционность. Мог ли автор этого не видеть, не понимать, иными словами: мог ли быть этот эффект стиля щедринской

сказки непроизвольным, невольным и неосознанным? Думается, достаточно поставить этот вопрос, чтобы стало ясно, что ответ на него возможен только отрицательный.

Л. Н. Толстой, судя по записи одного из его собеседников, внимательно читал и ценил щедринские сказки, но считал, что некоторые из них «не выдержаны, например, про карася и вообще аллегорические»[1]. На первый взгляд, упрек не безосновательный. Щедринская аллегория, действительно, выдержанностью не отличалась, более того, аллегории в чистом виде у него вообще нет. Дело, однако, в том, что он и не стремился к такой аллегории. Сознательно нарушая выдержанность аллегории и даже разрушая ее, автор стремился к созданию образа Пошехонья, пошехонского волшебства, как он его понимал. Особый стиль его сказки осознанно и целеустремленно был подчинен этой сверхзадаче, и в этом смысле был вполне выдержанным.

В «Истории одного города» обращают на себя внимание так называемые «анахронизмы»: в рассказе летописца о прошлом, о XVIII веке, время от времени, «вдруг» упоминаются люди и обстоятельства следующего, XIX века, современные написанию книги — то «лондонские агитаторы» (Герцен и Огарев), то статьи Н. Н. Страхова, то минеральные воды Излера, то телеграмму получают... И всякий раз автор «вынужден» оговаривать эти «анахронизмы», объясняя их даром предвидения летописца, — дескать, он провидел будущее, — привлекая тем самым внимание к этому сатирическому приему, призванному переносить читателя из прошлого в сегодняшний день[2]. Аналогичную роль играли приметы времени в сказках Щедрина: из мира сказки, из мира аллегории они возвращали читателя в современную действительность, в мир современного пошехонского волшебства.

Аллегория у Щедрина переживает сложную метаморфозу, коренное преобразование. Здесь налицо пересмотр и переосмысление традиционных представлений и связанных с ними шаблонов и стандартов литературного творчества. Примером такого преобразования, смелого до дерзости и озорства, может служить сказка «Добродетели и Пороки». Традиция противопоставления свойств человеческой натуры, деления их на добродетели и пороки, абсолютизация этого деления, выраженная самим заглавием сказки, подчеркивается и в ее тексте, даже несколько гипертрофированно: «Всегда были Добродетели и были

[1] Лазурский В. Воспоминания о Л. Н. Толстом.— М., 1911.— С. 40—41.
[2] См. об этом: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы.— 2-е изд., доп.—Л., 1971.—С. 377—380.

Пороки, сотни тысяч лет это дело ведется и сотни тысяч томов об этом написано...» (16, 1, 46) [1].

Внешне сохраняется видимость традиционной в духе просветительской сатиры XVIII в. притчи с олицетворенными добродетелями и пороками в основе — Благочиние, Воздержание, Лицемерие, Суемудрие, Вероломство... И даже более дробная дифференциация — Умеренность, Аккуратность, Мордобитие, Наушничество, Ябеда. Сатирическая пародийность чувствуется уже здесь, еще более — в нарочитой усложненности — Непрелюбысотворение, Галантерейное Обращение, француженка Комильфо, Человеконенавистничество. Но гипертрофированное следование традициям XVIII в. — лишь видимость. Традиция не столько развивается, сколько пародируется, прежде всего потому, что в самой жизни всеобщее растление и моральное разложение, деградация зашли так далеко, что не осталось ни правды, ни честности, ни благородства, — всего того, что принято считать человеческими добродетелями, а так называемые Добродетели — сплошное лицемерие, лицемерный камуфляж порока. В этом и заключается тема сказки, об этом она написана.

Именно Добродетели проявляют инициативу в деле сближения и установления самых тесных и задушевных отношений с Пороками, настолько тесных, что грань между пороком и добродетелью по существу полностью стирается. А послом Добродетелей к Порокам оказывается лицемерие, и то же Лицемерие мешает им отбросить лживую маску добродетельности, и если не открыто стать в один ряд с Пороками, то хотя бы, в соответствии с предложением Иванушки-Дурака, отказаться от искусственного и явно изжившего себя деления на Добродетели и Пороки, а называться тем и другим просто свойствами: «...было единогласно признано, что всякий повод для существования Добродетелей и Пороков, как отдельных и враждебных друг другу групп, устранен навсегда. Тем не менее старую номенклатуру устранить не решались — почем знать, может быть, и опять понадобится? — но положили употреблять ее с таким расчетом, чтобы всем было видно, что она прикрывает собой один только прах» (16, 1, 50).

И тут же, конечно, неизбежные приметы времени, то и дело напоминающие, что речь идет о современном обществе и морали, господствующей в нем. Иванушка идет «в казначейство подать платить» (16, 1, 45), доверенность от Добродетелей послу Лицемерию пишется у нотариуса Бизяева (в первоначальном варианте было реальное лицо — нотариус

[1] Соблазн традиций иной раз давал себя знать и в современной сатирику литературе: попытку Я. П. Полонского применить в стихах олицетворенные пороки высмеял в одной из своих статей Н. А. Некрасов. (Поли, собр. соч.— М., 1950.—Т. IX.—С. 442).

М. Успенский — 16, 1, 48 и 454). Пороки кутят в трактире «Самарканд», мечтают при помощи Лицемерия в хрестоматию попасть, в салонах блистать: «нас старушки будут любить» (16, 1, 49); последние слова — явный намек на неприглядную практику, получившую тогда определенное распространение — молодые карьеристы, чтобы заручиться поддержкой влиятельных старушек, входили с ними в интимную связь[1]. Тут и упоминавшийся уже «Отец Лжи» Катков, «распивочно и навынос» торгующий клеветой на Срамном бульваре.

Русскую действительность 80-х годов имеет в виду и такая фраза: «Вольномыслие-то давно ли пышным цветом цвело, а теперь его с корнем вырвали!» (16, 1, 46). Более того, весь компромисс (или фортель, как переводит это слово автор) между Добродетелями и Пороками преподносится как детище новейшего времени, 80-х годов, когда не осталось уже добродетели, а определенный камуфляж был весьма необходим пороку. Именно эти условия заставляют отказаться от традиции, освященной опытом сотен тысяч лет и «тысяч томов».

В сказке Щедрина абстрактные свойства становятся конкретными характерами — и щеголяющие в шелках прожигатели жизни Пороки, и съедаемые завистью жалкие приживалки и побирушки Добродетели, и даже явно эпизодические персонажи — старичок Опыт, бобылки Умеренность и Аккуратность, француженки Комильфо... Пороки, например, «для того, чтобы доказать Добродетелям, что их на кривой не объедешь, на всю ночь закатились в трактир „Самарканд", а под утро, расходясь оттуда, поймали Воздержание и Непрелюбысотворение и поступили с ними до такой степени низко, что даже татары из „Самарканда" дивились: хорошие господа, а что делают!» (16, 1, 47). Это, конечно, не абстрактные носители порока, а весьма реальные и притом вполне современные господа. Не говоря уже о таком ярком характере, как Лицемерие (центральный герой сказки).

Традиция оказалась опровергнутой не литературными приемами и ухищрениями, а самой жизнью. Традиционная форма притчи, в которой действуют отвлеченные Пороки и Добродетели, лишь подчеркивает современность содержания, выраженную современными методами изображения. А сочетание символа и реальности создает и предельное обобщение и связь с наиреальнейшей сегодняшней действительностью.

Такое совмещение традиционного с современным можно почувствовать в каждой сказке Щедрина. При этом традиция если

[1] Ср. аналогичный намек в романе Тургенева «Дым» по поводу карьеры Ратмирова: «знатные старушки просто с ума от него сходили» (Тургенев И. С. Поли. собр. соч. и писем: В 28-ми т.— М.— Л., 1965.— Т. IX.— С. 221).

не полностью разрушилась, то, во всяком случае, нарушалась. И делалось это вполне сознательно. И в отношении литературной и — что особенно важно подчеркнуть — в отношении фольклорной традиции. Щедрин так глубоко народен, и народность так естественно и, мы бы сказали, даже непроизвольно проявляется во всем, что он писал, в его языке, стиле, что он умеет быть народным даже в самих нарушениях традиции. Особенно в> сказках. Ибо, как бы далеко ни отходил он от традиции, сам отход этот ощутим лишь на фоне традиции. Да и определенные элементы традиционной сказочности (басенности), ее сюжетности, образов животных, стиля щедринская сказка всетаки вбирает. И даже в иронической и сатирической трансформации сказочных формул сатирик опирается на иронию некоторых народных сказителей, рассказывающих сказку не без добродушной и часто иронической усмешки.

В сказках Щедрина часты оксюморонные заглавия, точнее, оксюморонные эпитеты в качестве заглавий: «Дикий помещик», «Премудрый пискарь», «Самоотверженный заяц», «Бедный волк», «Медведь на воеводстве», «Орел-меценат», «Карась-идеалист», «Здравомысленный заяц», «Баран-непомнящий», «Ворон-челобитчик». Оксюморон заглавия отражал оксюморон содержания, совмещение несовместимого, разнопланового в каждой сказке и во всей книге. Эпитеты подобного типа встречаются у Щедрина не только в заглавиях, но и в самом тексте сказок: «удалец-живорез» (16, 1, 42), «служака-зверь» (16, 1, 50), «воры-муравьи» (16, 1, 56), «друзья-противники» (16, 1, 82), «дрозд-ростовщик» (16, 1, 121), «лиса-кляузница» (16, 1, 156). Но ведь известно, что подобные эпитеты характерны именно для фольклорного стиля и создавались по типу фольклорных. Следовательно, самое совмещение несовместимого, традиционного с современным, осуществлялось сатириком с использованием традиционных средств.

Но дело не только в этом. Позволим себе думать, что Салтыков здесь, как, впрочем, и в других своих книгах 80-х годов, может быть, более фольклорен, чем может показаться на первый взгляд. Мы в этом убедимся, если учтем связь с народным творчеством того образа Пошехонья, который, как отмечалось, лежит в основе его книги.

Слова «пошехонец», «пошехонский» в литературном сознании так прочно связаны с Щедриным, что даже в современных словарях квалифицируются как публицистические, источник которых Щедрин, его «Пошехонская старина»[1]. Однако ведь и термин, и связанный с ним образ — фольклорного происхождения восходят к широко известным в народе «Рассказам

[1] Толковый словарь русского языка/Под ред. Д. Н. Ушакова.— М., 1939.— Т. 3.—С. 648.

(анекдотам) о пошехонцах», их незадачливых похождениях и злоключениях.

С давних пор в народе бытуют юмористические рассказы и анекдоты о простаках и глупцах, которые сеют соль, топят в воде серп, приняв его за червя, пытаются доить кур, запрягают лося в соху, хотят посадить корову на насест или тащат ее пастись на крышу, высиживают куриные яйца, рубят под собой сук, выносят дым решетом и т. д. Советская исследовательница народной сказки Э. В. Померанцева относит народные анекдоты о пошехонцах к произведениям народного юмора: «Все эти обличающие общечеловеческие пороки и предостерегающие от них своего же брата мужика сказки вызывают веселый смех»[1].

Их немало. В недавно изданном «Сравнительном указателе сюжетов» восточно-славянской сказки зафиксировано свыше 150сюжетов анекдотов «О глупцах и простаках (пошехонцах)»[2].

К анекдотам о пошехонцах Щедрин обращается задолго до рассматриваемого периода, еще в «Истории одного города»: глуповцы и их предшественники-головотяпы в сущности те же пошехонцы. В главе «О корени происхождения глуповцев», где говорится о том, как головотяпы «Волгу толокном замесили», «теленка на баню тащили», «комара за восемь верст ловить ходили» и т. д. (8, 271), впервые появляется и самое слово «пошехонец» («а комар у пошехонца на носу сидел»). Источник был указан самим автором, сославшимся на «Даля, Сахарова и других любителей русской народности» (8, 453 и 457) [3]. Б. М. Эйхенбаум, комментируя роман еще в тридцатые годы, убедился в точности этой ссылки: «подвиги» головотяпов заимствованы из «Сказаний русского народа» И. П. Сахарова[4]. Не раз указывался и другой источник — известная книга Василия Березайского «Анекдоты древних пошехонцев», изданная еще в конце XVIII в. (1798 г.) и затем неоднократно переиздававшаяся: второе изд. вышло в 1821 г., третье — в 1863 г.[5]

---

[1] Померанцева Э. В. Русская народная сказка.— М., 1963.— С. 95—96. См. также: Сумцов Н. Ф. Разыскания в области анекдотической литературы. Анекдоты о глупцах//Сборник Харьковского историко-филологического общества.— Т. II.— Харьков, 1899.— С. 118—315; Пельцер П. И. Происхождение анекдотов в русской народной, словесности//Там же.— С. 57—117.

[2] Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка/Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, Н. В. Новиков.—Л., 1979.—С. 273—284.

[3] Ср. упоминание об «анекдотическом пишехонце», способном «в трех соснах заблудиться», в «Круглом годе» (1880, с. 13, 428).

[4] См.: Эйхенбаум Б. О прозе.—Л., 1969.—С. 467—472.

[5] Молдавский Д. Василий Березайский и его анекдоты древних пошехонцев//Русская сатирическая сказка.— М.— Л., 1955.— С. 245; Азадовский М. К. История русской фольклористики.— М., 1958.— Т. 1.— С. 106. См. также примечания Г. В. Иванова к «Пошехонским рассказам» (15, 1, 301—302) и С. А. Макашина к «Пошехонской старине» (17, 512).

При этом и фольклористы, и вслед за ними литературоведы связывают с народными рассказами о похождениях пошехонцев те книги сатирика, в самом заглавии которых значится слово «пошехонский» — «Пошехонские рассказы», «Пошехонская старина». Другие книги, в частности «Сказки», в этом плане по существу даже не рассматривались: рассказы о похождениях пошехонцев не упоминаются ни в работах о фольклоризме «Сказок», ни в примечаниях к ним в последнем собрании сочинений сатирика. Но образ Пошехонья, как мы уже убедились, в 80-е годы лежит в основе мировоззрения Салтыкова и так или иначе отражается в каждой его книге, а «Сказки», книга итоговая, в этом плане особенно важна.

Салтыков не раз создавал художественные сатирические образы определенного города или края: Крутогорск, Глупов, Ташкент — каждый со своим лицом, характером, содержанием. Первые два названия этих городов-образов принадлежат самому сатирику, третий — реальное географическое наименование, интерпретированное в качестве некоего символа. «Пошехонье» — также наименование реальной местности, Пошехонский район до сих пор существует в Ярославской области. Географическое прикрепление рассказов и анекдотов о простаках к такому провинциальному захолустью, как тогдашнее Пошехонье, наложило отпечаток провинциальности, захолустности на самый образ Пошехонья. В русском литературном сознании это впечатление упрочилось «Пошехонской стариной», все действие которой, как известно, протекает в провинциальной глуши, в захолустье: эта книга заслонила не только другие произведения ее автора, но и фольклорную традицию. Между тем в образе пошехонца и в облике всего края сатирик сохраняет связь с традицией, хотя о полном тождестве здесь, конечно, не может и не должно быть речи.

Непосредственная связь с народным анекдотом, пожалуй, более всего ощущается в «Истории одного города», особенно там, где изображается темнота и забитость народа (подвиги головотяпов и глуповцев). Однако уже здесь бестолковыми пошехонцами оказываются и другие обитатели города и прежде всего хозяева города — глуповские градоначальники. По мере развития и углубления образа Пошехонья он превращается из образа, олицетворяющего незадачливость и глупость отдельных простаков, в образ порочной, безнадежно испорченной действительности, и центр внимания художника, естественно, переносился на изображение других слоев общества, обнажение ненормальности общественного устройства. При этом уже не остается места для добродушного юмора народного анекдота, здесь уместны негодование, сатира, а отдельные анекдотические мотивы могут быть деформированы до неузнаваемости.

Убедительные примеры можно привести из самой первой

сказки Щедрина, где мужик, спаситель незадачливых генералов, «до того изловчился, что стал даже в пригоршне суп варить» (16, 1, 12). Здесь явная перекличка с анекдотами о пошехонцах — в упоминавшемся «Указателе сюжетов» восточно-славянской сказки они записаны так: «Варят кашу в кошеле» (№1245С), «Жарят грибы в берестяной сковородке» (№1215С). Однако то, что в анекдоте высмеивалось как глупость, в щедринской сказке становится чудом: мужик при всей своей детски наивной верности и преданности генералам до такой степени смышлен, ловок и умел, что способен даже в собственных ладонях суп сварить. А глупцами-пошехонцами оказываются высокопоставленные генералы, подозревающие, что «булки в том самом виде родятся, как их утром к кофею подают!» (16,1,9), опять-таки несомненный отзвук народных анекдотов о глупцах, верящих, что рыбы живут на небе, на вербе, а пирожки растут на груше[1], но в анекдотах такими представлениями наделены глупые деревенские парни, а у Салтыкова — генералы. С ними прежде всего и связан щедринский образ Пошехонья.

Переосмысление образа Пошехонья в книгах Салтыкова — и здесь на первый план необходимо выдвинуть именно «Сказки» — выразилось прежде всего в том, что все зло, фантастическая нелепость и бестолковость, дикость Пошехонья, неумолимость его бесчеловечных порядков и законов являются атрибутами всего жизненного уклада, всего строя жизненных отношений. В таком переосмыслении традиции, — переадресовывая отборные «пошехонские» качества людям привилегированных слоев населения, расширяя регион Пошехонья, превращая его из образа захолустья в образ всей страны, всей тогдашней России, — сатирик имел возможность опереться на данные, заложенные в самом фольклорном материале.

В упомянутой книге В. Березайского из общей пошехонской массы выделяются главари Пошехонья, которых автор иронически называет «Пошехонской министерией», «лордами» и «милордами» Пошехонья и даже утверждает, что «по английскому манеру они разделились на две палаты или на два Парламента, т. е. на верхний и нижний»[2]. Отсюда рукой подать до осмысления пошехонства как образа, олицетворяющего всю самодержавную империю. Однако то, что в народном анекдоте было эмбрионом, едва обозначавшейся возможностью, под пером сатирика развивается в грандиозный и очень емкий образ. Именно поэтому Пошехонье в сознании и творчестве сатирика приходит на смену другим аналогичным образам.

---

[1] Сумцов Н. Ф. Разыскания в области анекдотической литературы.— С. 203—206.

[2] Березайский В. Анекдоты или веселые похождения старинных пошехонцев. Новое издание.— СПб., 1863.— С. 174—176.

Крутогорск — образ русской дореформенной провинции, Ташкент и ташкентство олицетворяют пореформенное рвачество и хищничество. Наиболее близкий предшественник Пошехонья — Глупов, но и он не охватывает всех тех жизненных явлений, которые связаны с образом Пошехонья. С Глуповым в сознании читателя связано было представление о самодержавии как форме правления, форме власти. Изображая самодержавную форму правления, сатирик не мог не касаться и разных других сторон жизни, но на первом плане здесь власть, сущность самодержавия. Не мог не касаться этого сатирик и при изображении Пошехонья, но самый образ и понятие Пошехонья значительно шире.

Здесь и низы и верхи, самодержавие и народ, бюрократический произвол и частный обывательский быт, и либералы, и охранители, и настоящие люди, печать и общество, искусство и наука, зоологическая трусость насмерть перепуганного обывателя 80-х годов и деградация общественной морали и в захолустьях и в столицах. И за всем этим неумолимые законы пошехонского волшебства и настойчивые поиски путей выхода. По существу это был синтетический образ всей современной автору действительности во всех ее проявлениях. Ни один из предшествующих Пошехонью «географических» образов Салтыкова не наполнялся таким большим и многосторонним содержанием, и ни одна его книга не выражала это содержание так полно и весомо, как «Сказки».

В 1880-е годы в разных книгах Салтыков касается разных сторон и проявлений Пошехонья, пошехонского волшебства. Так, темой «Пошехонских рассказов» становится деградация общества в условиях реакции, темой «Пошехонской старины» — крепостничество. Не умаляя значения этих и других книг сатирика последнего десятилетия его деятельности, необходимо все-таки учитывать, что только в «Сказках» он стремится интегрировать разные стороны и проявления Пошехонья, создать его наиболее полный и всесторонний образ, так сказать, представить Пошехонье во всей красе и во весь рост, и именно поэтому «Сказкам» суждено было" стать центральной, итоговой книгой великого писателя.

Остается ответить на последний вопрос:

6. Кому это адресовано?

Первые три произведения, включенные впоследствии в книгу «Сказок» («Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Пропала совесть» и «Дикий помещик»), первоначально были опубликованы с подстрочным примечанием: «Автор настоящих рассказов предполагает издать книжку для детского чтения, составленную из прозаических рассказов и

стихотворений (последние принадлежат Н. А. Некрасову). Но предварительно он хотел бы знать мнение публики, насколько намерение его осуществимо и полезно» (7, 636 — 637).

С тех пор утвердилось мнение, что Салтыков готовил книгу для детей, и «Сказки», следовательно, задуманы были первоначально как произведения, предназначенные для детского чтения. Однако самый подбор произведений «для детей» производит странное впечатление. Прежде всего потому, что в состав цикла включены были такие рассказы, которые слишком серьезны для детского восприятия и выдержаны в стиле обычного щедринского иносказания, конечно, не доступного ребенку. В рассказе «Годовщина», например, такой пассаж:

«Дети! если вам случится встретиться на улице с русским унтер-офицером, спешите снять шапку и поклониться ему! Знайте, что это добрейшее и благороднейшее существо в целом мире, что это неиссякаемейший источник незлобивости, нежной предупредительности и всяческого унтер-офицерского баловства!» (7, 344 — 345).

Неужели это могло адресоваться детям, неужели сатирику не приходило в голову, что дети могут это воспринять буквально, без тени иронии, в прямом, а не переносном смысле?

А в рассказе «Испорченные дети» один мальчик в своем сочинении пишет: «Не меньше того занимали меня и гимназисты, которым я давал понять, что, по нынешнему образованному времени, в некоторых государствах уже не родители детей секут, а наоборот, но они отвечали, что они бы и рады, но вряд ли родители до сего их допустят» (7, 391). И это для детей? Весь рассказ — несколько сочинений губернаторских сынков, один из которых мечтает стать преуспевающим администратором, а другой хвастает шпионскими подвигами. И все это — «на полном серьезе» — тщательно разбирается их воспитателем. Если представить себе ребенка, у которого достанет духу прочесть все это, то воспринять он сможет только буквально.

Одно из двух — или Салтыков ничего не понимал в детской психологии, или (что гораздо вероятнее) все это — камуфляж: детский адрес понадобился как противоцензурный громоотвод, т. е. должен быть причислен к приемам щедринского эзопова стиля. Для придания этому приему большей убедительности в подборку вводятся рассказы, если не написанные для детей, то представляющие возможность быть приспособленными для детского чтения: «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Пропала совесть» и «Дикий помещик», впоследствии включенные в книгу «Сказок», и «Добрая душа», не включающаяся, как и два вышеупомянутых рассказа, в книги сатирика. Этой же цели, очевидно, призвано было служить и

упоминание о некрасовских стихотворениях, действительно предназначавшихся для детского чтения. Ироническое обращение к детям настолько характерно для Салтыкова, что вполне может быть причислено к его приемам иносказания. Второе из «Писем о провинции» завершается таким обращением: «Дети! прочтите внимательно настоящий правдивый рассказ, и всякий раз, как вас будет соблазнять легкое ремесло «складной души», представьте себе муки, которые ожидают этих несчастных в сем веке и в будущем! И, размыслив о сем, спешите, скорее спешите примкнуть или к историографам, сим пионерам прошедшего, или к пионерам, сим историографам будущего!» (7, 209).

«Детскими сказками» Салтыков называл не предназначавшиеся для печати шутки, в том числе и «раблезианские», и такие, как фрагменты из «романа в переписке Николая Павловича с Поль де Коком»[1]. Во всех этих сказках и рассказах «для детей» детского столько же, сколько в «Невинных рассказах» невинного.

Сказки Салтыкова, даже наиболее близкие детскому сознанию, едва ли планировались и создавались для детей, как и совместная — Некрасова и Салтыкова — книга «Для детей»: вся эта информация, очевидно, адресована цензурному ведомству, но ввела в заблуждение и исследователей. Однако поскольку по содержанию и характеру многие сказки оказывались слишком далекими от детского восприятия, в некоторых работах предпринималась попытка ограничить число сказок, адресованных детям. При этом прежде всего назывались три первые сказки (вышеупомянутые) [2]. Могут быть адресованы детям и такие сказки, как «Премудрый пескарь», «Самоотверженный заяц», «Соседи» и, может быть, некоторые другие, но в полном объеме, во всей глубине ребенок, конечно, не в силах осмыслить даже названные сказки, а большая часть сказок Салтыкова вообще недоступна детскому сознанию.

Заслуживает внимания попытка уточнения щедринского цикла «Для детей», предпринятая в примечаниях к нему в последнем Собрании сочинений Щедрина. Комментаторы С. Д. Гурвич-Лишинер и С. А. Макашин считают, что в отличие от упомянутых Салтыковым некрасовских стихотворений, «действительно обращенных к детям, подлинным адресатом салтыковского цикла «Для детей» является демократическая молодежь — те оппозиционно и революционно настроенные «дети», противопоставление которых либерально-дворянским «отцам» утвердилось в русском общественном сознании со времени романа Тургенева» (7, 637 — примеч.).

[1] См публикацию С А Макашина в «Литературном наследстве» (М., 1959.— Кн. 67.—С. 403—406).
[2] Десницкий В. На литературные темы.— М.— Л., 1933.— Т. 2.— С. 490.

Нам представляется, что адресат книги «Сказок» (и это вполне применимо к циклу «Для детей») точно указывался в вольной печати: «Сказки для детей изрядного возраста», «Для детей от семи до семидесяти лет»[1]. Причем под первым из этих названий сказки Салтыкова издавались при его жизни около 10 раз[2], и хотя неизвестно, санкционировано ли оно автором, но, по-видимому, возражений у него не вызывало, во всяком случае, такие возражения никем не зафиксированы, и этот факт говорит сам за себя.

Не более убедительно выглядит и не раз звучавший в литературе тезис о том, что обращение к жанру сказки и в связи с нею к фольклору понадобилось для создания произведений, близких и доступных народу, читателю из народной среды. Конечно, отдельные сказки могли войти и входили в круг народного чтения, как входили в детское чтение, т. е. могли быть приспособлены или использованы для народного чтения, но даже беглого знакомства с книгой в целом достаточно, чтобы убедиться, что, как по своей проблематике, так и по стилю, едва ли она могла предназначаться для читателя из народа. Сложность философской и общественно-политической проблематики, обилие намеков и ассоциаций, связанных как с историческими событиями, так и современной общественно-политической и культурной жизнью, литературные реминисценции, опять-таки связанные не только с современной литературой, но и с классикой, русской и европейской, обилие варваризмов, иноязычные выражения без какого-либо перевода — все это предполагало определенный уровень осведомленности, подготовленности.

Едва ли Салтыков мог это не учитывать, и можно не сомневаться, если бы он имел в виду народного читателя, то сумел бы создать произведения, соответствующие народному (как и детскому) восприятию.

Сказки и другие книги сатирика предназначались одному и тому же читателю — читателю-другу из среды русской демократической интеллигенции, и, следовательно, обращение к этому жанру вовсе не связано со стремлением создать нечто облегченно-адаптированное, упрощенное и элементарное. Скорее наоборот.

Итоговая книга призвана была дать итоговый, синтетический образ объекта щедринской сатиры — образ, воплотивший все ненавистное сатирику в современной России, все, что он

---

[1] См.: Салтыков-Щедрин М. Е. Поли. собр. соч.— М., Гослитиздат, 1937.—Т. XVI.—С. 746.

[2] См.: Добровольский Л. М. и Лавров В. М. М. Е. Салтыков-Щедрин в печати.—Л., 1949.—№ 386, 397, 404, 406, 417, 452, 453. Ср посмертные изд.: № 491, 498, 504, 514, 516, 517.

отвергал, с чем боролся на протяжении всей своей жизни. В сатире такой образ неизбежно оказывался гротескным, ибо «гротеск возникает как стремление к крайнему обобщению, «подведению итогов», к извлечению некоего смысла, концентрата явления, времени, истории»[1]. У Салтыкова таким итогом на рубеже 1860-х и 1870-х годов явилась «История одного города», а в конце жизни «Сказки».

Невозможно оценить роль и значение гротеска в творчестве Салтыкова, оперируя, как не раз уже делалось, количественными критериями: дескать, негротесковых книг больше, чем гротесковых, следовательно, гротеск в творчестве сатирика существенной роли не играл. При внешней мотивированности эти механические соображения не ведут к истине, а, наоборот, уводят от нее. Гротесковая книга по самой своей функции книги заключительной, итоговой по отношению к определенному периоду или всему творчеству писателя, призвана вобрать, синтезировать то, что накапливалось рядом книг и рядом лет. Количественные сопоставления здесь неуместны: итоговые книги количественно не могут перевешивать число книг, готовивших итог. Этим, однако, не умаляется, а, наоборот, подчеркивается значение каждой из них. Особенно велико значение книги «Сказок», блестящего итога всего творчества, всей жизни великого сатирика.

Художественная выразительность, емкость созданного сатириком образа Пошехонья и особый характер связи его с современностью обеспечивали ему непреходящее значение и длительную литературную жизнь. Многие книги Салтыкова так тесно связаны с быстро меняющейся повседневностью, так заземлены в хронику сегодняшней сиюминутной жизни, общественной, политической, культурной, литературной, что по истечении некоторого времени без комментария уже становятся недоступными («Дневник провинциала в Петербурге», например, или «За рубежом»). В «Сказках» при всей актуальности и злободневности их проблематики нет такой тесной сопряженности с каждодневностью и нет поэтому такой острой нужды в пояснительном комментарии. Это один из факторов, обеспечивших «Сказкам» длительную литературную жизнь, но, конечно, далеко не единственный. Значительность идейно-философской проблематики, непревзойденная художественная выразительность, ошеломляющая, невиданная дерзость фантастики, заострения привлекали и продолжают привлекать внимание к замечательной книге.

Образами, созданными в «Сказках» Щедрина, любил пользоваться и не раз пользовался в своих трудах В. И. Ленин.

---

[1] Манн Ю. О гротеске в литературе.— С. 57. Ср.: Николаев Д. Сатира Щедрина и реалистический гротеск.— С. 352.

«Сказки» и сегодня остаются одной из самых читаемых книг сатирика. Не менее показательна и их судьба в литературной традиции. Не раз отмечалось влияние щедринской сказки на современную и последующую литературу, дореволюционную и советскую. Назывались в этой связи и народнические агитационно-пропагандистские сказки, и такая программная вещь В. Г. Короленко, как «Сказание о Флоре, Агриппе и Менахеме, сыне Иегуды», и сказки В. М. Гаршина.

Вне традиции щедринского гротеска, его сказок едва ли возможна была бы такая книга, как «Русские сказки» М. Горького. «Полагаю, — писал Горький, — что влияние Салтыкова в моих сказках вполне ощутимо»[1]. Традиции щедринского гротеска так или иначе учитывались в драматических сказках Е. Л. Шварца[2]. По существу, должно говорить о создании Салтыковым и продолжателями его традиций нового типа литературной сказки — сказки-аллегории и рассказа-метафоры, сказки-притчи и сказки-символа, сатирического повествования, тесно связанного с современностью, с самыми актуальными общественно-политическими, идейными и философскими запросами времени.

Можно с уверенностью говорить, что живы эти традиции и сегодня, и даже далеко за пределами советской литературы. В этой связи, в частности, можно обратить внимание на так называемый магический реализм, особенно латиноамериканский.

В таком современном романе, как «Осень патриарха» Габриэля Гарсиа Маркеса, гротеск — самый дерзкий, самый смелый и неограниченный — служит средством художественного осмысления судеб народов целого континента. И как ни самобытен этот художник и мир его книг, в его гротесковых образах и картинах, в его гротесковом художественном мышлении можно почувствовать не только нечто родственное Салтыкову, но иной раз и прямую перекличку с ним. Напомню один эпизод из этого романа.

Расправа диктатора с возглавившим заговор против него министром обороны описана так. Собрав на ужин заговорщиков, диктатор угощает их... запеченным министром обороны. Когда часы пробили двенадцать, «шторы на дверях раздвинулись, и все увидели выдающегося деятеля, генерала дивизии Родриго де Агилара, во весь рост, на серебряном подносе, обложенного со всех сторон салатом из цветной капусты, приправленного лавровым листом и прочими специями, подрумяненного

[1] Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т.—М., 1956.— Т. 30.—С. 360. Ср.: Баранов С. Ф. М. Е. Салтыков и «Русские сказки» М. Горького//Учен. зап./ Иркутский пед. ин-т., 1940.— Вып. 5.— С. 25—42.
[2] См.: Манн Ю. О гротеске в литературе.— С. 108.

в жару духовки, облаченного в парадную форму с пятью золотыми зернышками миндаля, с нашивками за храбрость на пустом рукаве, с четырнадцатью фунтами медалей на груди и с веточкой петрушки во рту. Поднос был водружен на банкетный стол, и услужливые официанты принялись разделывать поданное блюдо, не обращая внимания на окаменевших от ужаса гостей, и когда в тарелке у каждого оказалась изрядная порция фаршированного орехами и ароматными травами министра обороны, было велено начинать вечерю: «Приятного аппетита, сеньоры!»[1].

Если сопоставить это с приведенным выше текстом из «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил» (в поданном блюде — осетре был опознан частный пристав Б.), то нетрудно будет убедиться, что совпадают даже некоторые детали — настолько, что напрашивается предположение о знакомстве Маркеса с этой сказкой.

Такое предположение не покажется надуманным, если учесть, что она трижды переводилась на испанский язык, причем два первых перевода появились в XIX веке в Испании, а последний — в 1957 г., в одной из столиц Латинской Америки, Монтевидео: именно сказкой о мужике и двух генералах открывается изданный там сборник, в который вошло около 20 сказок Щедрина[2].

Проблема щедринских традиций в современной мировой литературе еще ждет своего исследователя, здесь можно лишь обратить на нее внимание. При изучении ее, очевидно, показательными окажутся не только совпадения, но и отличия, весьма существенные и даже знаменательные. Так, в приведенном примере то, что у Щедрина было плодом игривой фантазии, призванной подчеркнуть нелепость привычного и обыденного, у Маркеса превращается в чудовищную, жуткую реальность XX века. И пока жива эта реальность, пока существует все то, что дает пищу фантазии современного художника, живы и традиции величайшего мастера сатиры М. Е. Салтыкова-Щедрина.

---

[1] Маркес Габриэль Гарсиа. Осень патриарха.— М., 1978.— С. 138—139.

[2] Saltykov M. E. (send: Schhedrin). Cuentes (C). Tr. directa del rugo. Montevideo: Pueblos Unielos, 1957, 208 p.

Два предшествующих перевода, судя по указателю Г. Шанцера, появились в 1893 г. в Мадриде и в 1894 г. в Каракасе.

М. И. ЦИЦ

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ КУРСИВА В «КРОТКОЙ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

В рассказе «Кроткая» воплотились самые сильные стороны искусства Ф. М. Достоевского. Хотя произведение привлекает внимание многих исследователей, оно еще недостаточно изучено. Проблемы творческой истории рассказа, его идейно-тематического комплекса, жанра, композиции, своеобразия повествования, вопросы о типе героя, о смысле его «правды», о роли внутреннего монолога в раскрытии характера ростовщика, о хронотопе, о формах выражения авторской позиции в той или иной мере затронуты в работах Е. П. Гашкене-Червинскене, М. М. Гиршмана, И. А. Гофмана, Л. П. Гроссмана, В. Днепрова, Е. А. Иванчиковой, Л. Кишкина, Е. Л. Лозовской, Р. Мазель, В. А. Туниманова, Е. В. Тюховой и др. Изучаются особенности стиля «Кроткой»[1], но в целом поэтика рассказа еще мало исследована. В частности, не проанализированы некоторые повествовательные приемы, в том числе такой, как текстовой курсив, который уже с первых страниц густо пронизывает ткань произведения. Многообразие идейно-художественных функций курсива проявилось в «Кроткой» во всей полноте, что обусловлено спецификой субъектного строя, особым типом героя (полноправным субъектом повествования), характером развития сюжета произведения.

Сложные взаимоотношения графически выделенного и всего остального текста выдвигают целый ряд проблем. В контексте Достоевского в различной мере подходом к их решению являются работы К. А. Баршта, М. М. Бахтина, В. Н. Захарова, Я. О. Зунделовича, Е. А. Иванчиковой, Н. К. Савченко, В. А. Туниманова, Н. М. Чиркова, А. В. Чичерина, А. Т. Ягодовской и др., в которых отмечаются отдельные функции курсива у писателя.

Роль графически выделенных слов в «Кроткой» выявляется по ходу развития сюжета рассказа, который представляет собой историю отношений героев и одновременно процесс осознания одним из них этой истории. Названный процесс и есть главный

[1] Слонимским А. Л. «Вдруг» у Достоевского//Книга и революция.— 1922.— № 8.— С. 9—16; Иванчикова Е. А. Синтаксис художественной прозы Достоевского —М.: Наука, 1979.—С. 33—110.

сюжет, так как сама история отношений — лишь материал самосознания героя. Впервые с шрифтовым маркером в тексте мы сталкиваемся уже в предисловии. Закладчик *«уясняет* себе дело», в результате чего он должен будет прийти «наконец к *правде»*[1]. Значительность *«уяснения* дела» подчеркивается словом *«правда»,* являющимся его *(«уяснения* дела») конечной целью. В рассматриваемой исходной ситуации курсив организует и стимулирует читательское внимание на восприятие будущих *«особенных»* мыслей героя. Читателю важно узнать, каким образом ростовщик придет к *«правде»,* что это за *«правда»* и, наконец, читатель и сам, активизируясь, начинает вместе с героем напряженно мыслить, стремится как бы вместе с ним пройти все этапы противоречивого пути к истине. В постижение читателем этого мучительного процесса вносят свой вклад часто повторяющиеся в сознании героя глаголы «хожу», «не понимаю», «думаю», а также выделенное кавычками сочетание «собрать мысли в точку». Но «собрать мысли в точку» закладчику мешают всякие детали: то «белый, белый гроденапль», то «черточки, черточки» и от этого «мысли» его «больные» и «больная голова»... За кратким предисловием следует сама исповедь рассказчика. Личная драма приводит его к глубоким философским раздумьям о жизни и смерти, одиночестве человека на земле. В его сознании вновь и вновь всплывают все подробности истории взаимоотношений с Кроткой. Он «...заметил ее в первый раз *особенно* и подумал... что-то в особенном роде», а вскоре «у него появилась *особенная...* мысль об ней» (XXIV, 7). Автору необходимо заострить внимание читателя на слове *«особенно»*[2], которое должно помочь увидеть тому самое важное в образах героев. Сущность создавшегося в произведении драматического положения отчетливее проясняется для читателя благодаря как бы «сцеплению» однотипных ситуаций (первая, когда герой впервые подумал о Кроткой *«особенно»;* вторая, когда у него появилась *«особенная...* мысль об ней»), которое и создают одновременно курсивом и повтором выделенные слова. Сравним поведение героини в названных эпизодах. Когда закладчик позволил себе усмехнуться над «остатками старой

[1] Достоевский Ф. М. Поли. собр. соч.: В 30-ти т.—Л.: Наука, 1982.— Т. 24.— С. 5. Далее ссылки на это издание с указанием тома, страницы приводятся в тексте статьи.

[2] *«Особенными»* у Достоевского нередко бывают тоска, злоба, популярность героев, обстоятельства, разговор и мн. др. Так, о мечтателе («Белые ночи») после его встречи с Настенькой автор сообщает: «Он теперь богат уже *своею особенною* жизнью» (II, 114). Очевидно, столь интенсивное использование писателем *«особенно»* связано с одной из самых существенных черт его искусства: изображением человека в кризисный, переломный, *«особенный»* момент его биографии...

заячьей куцавейки» Кроткой, она вспыхнула и «...голубые, большие, задумчивые...» глаза ее загорелись, но она молча «взяла свои „остатки" и — вышла» (XXIV, 7). И тут героя впервые неотразимо поразило, что она такая бедная, одинокая еще и необычайно гордая! Последнее его более всего привлекало, и он подумал о ней *«особенно».* В следующий приход Кроткой ростовщик вновь словами «это только *для вас»,* брошенными ей после того, как он принял у нее сигарный янтарный мундштук, унизил ее; и «она опять вспыхнула, выслушав это намеренно издевательское *«для вас»,* но смолчала, не бросила денег, приняла — то-то бедность!». Эта ситуация еще в большей степени убедила героя в том, что она «добра и кротка», но, вместе с тем, и очень горда. Однако он знал и то, что такие «недолго сопротивляются». По этому поводу и родилась у героя *«особенная...* мысль об ней». В процессе развития повествования от первой ситуации ко второй нагнетается и усиливается его напряженность.

Несколько неожиданным, на первый взгляд, кажется появление в устах героя слова *«бунт»,* которым он обозначает поведение Кроткой. И здесь на помощь приходит предыдущее «ударное» *«особенно».* Благодаря тому, что внимание читателя было на нем зафиксировано, и тот имел возможность постичь всю глубину трагедии, вызванной в душе Кроткой характером *«особенных»* мыслей о ней героя, ему (читателю) уже не приходится удивляться правомерности героини ответить в создавшихся условиях бунтом. Тот факт, что слово *«бунт»* выделено в монологе героя, позволяет также предполагать, что закладчик не только с наслаждением предвкушал свою будущую победу, но где-то в глубинах сознания предчувствовал и последующую катастрофу.

Осознание сути *«особенных»* мыслей героя о Кроткой подготавливает читателя также к восприятию уже открытого торжества героя: «И главное, я тогда смотрел на нее, как на *мою,* и не сомневался в моем могуществе» (XXIV, 10). И далее, именно потому, что герой смотрел на Кроткую как на «свою», ей так трудно было потом выговорить это, тоже неоднократно выделенное шрифтом и кавычками *«да»* (XXIV, 12), вбирающее в себя глубочайший психологический подтекст состояния героини (ведь это *«да»* решило судьбу Кроткой, обрекло ее на гибель). Осознанию сложности борьбы в душе героини, предшествующей ее с большим трудом данному наконец герою согласию, способствует и оправдательная высокопарная оговорка закладчика: «Постойте: разумеется, я ей о благодеянии тогда ни полслова; напротив, о, напротив: „Это *я,* дескать, остаюсь облагодетельствован, а не *вы"»* (XXIV, 12), в которой курсивом выделены местоимения *«я»* и *«вы».* Герой считает, что он облагодетельствовал Кроткую, но говорит обратное, не понимая, что

ей не так уж трудно разгадать его. Но Кроткая все же произнесла это роковое *«да»,* и теперь герой желает, чтобы она *«сама догадалась»,* что он существо высшее, гордое, но непонятое и поэтому страдающее, что он *«имел право»* стать закладчиком, чтобы «обеспечить себя». Автор явно осуждает эти порывы в герое, что обнаруживается и благодаря выделенным сочетаниям *«сама догадалась», «имел право», «она подождет»,* в которых как бы сконцентрированы ведущие психологические тенденции «подпольного человека» и заострено все самое неприглядное и жестокое в нем — словом, дана социально-психологическая характеристика типа. Но Кроткая не оправдала его надежд, чем и вызвала бессильное восклицание ростовщика: *«... она* виновата, *она* виновата!..»[1]. Эта последняя «ширма», за которую тщетно пытается спрятаться герой[2], фиксирует новый этап в приближении героя к жестокой правде. Обнажению последней грани возмущенного сознания Кроткой способствует решение героя лишить ее участия в своих занятиях: «Тогда я, вовсе не возвышая голоса, объявил спокойно, что деньги *мои,* что я имею право смотреть на жизнь *моими* глазами...» (XXIV, 17) [3]. В словах *«мои* деньги», *«моими* глазами» звучит не только повод, но и главная причина бунта Кроткой. Она еще с самого начала чувствовала, что ее «облагодетельствовали», а тут герой уже открыто заявляет ей об этом.

Кульминационный момент рассказа автор в предельно конденсированном виде, сжимая его до одного маркированного слова, передает сочетанием *«такое* мгновение». После того, как жена поднесла к виску мужа револьвер, и тот так мужественно перенес *«такое* мгновение» (XXIV, 21), «брак был расторгнут», жена «побеждена, но не прощена» (сочетание в тексте выделено кавычками). Между тем следствием того, что Кроткая «побеждена, но не прощена», и явилась мысль героя приостановить живую жизнь: *«отложить будущее», «она подождет».* Рассмотренные

---

[1] Возможно, в определенной мере обвинению ростовщиком Кроткой способствует и то, что она сама желает взять на себя вину. А это особенно ощутимо в черновых набросках к рассказу: «...Полноте, полноте, успокойтесь, это не так, вы сами себя теперь мучаете, простите меня, это я виновата... О, как она винила себя» (XXIV, 322—323). «...Она повторяла: «Я не *стою,* я не *стою...»* (XXIV, 326).

[2] Эта трагическая ситуация ассоциируется с психологическим состоянием отчима Неточки («Неточка Незванова») в эпизоде смерти ее матери. *«...Это не я,* Неточка, ***не*** *я,*— говорил он (отчим.— *М. Ц.)* мне, указывая дрожащей рукой на труп.— Слышишь, ***не*** *я: я не виноват в этом...»* (II, 186). Но может ли поверить в невиновность отчима Неточка, которая давно знала, что тот «чуть не помешался на той идее, что, когда он схоронит жену, ***которая погубила его,*** все пойдет своим чередом» (И, 165).

[3] Это эгоистическое заявление героя можно сопоставить с методическим наказом мужа жене после зверского истязания им последней из главки «Среда» «Дневника писателя» за 1873 г. «(...) Не смей есть этот хлеб, это ***мой*** хлеб» (XXI, 21). А вскоре после этого жена «удавилась»...

словосочетания-курсивы не только углубляют характеристику героев, но и являются мотивировкой их поступков в дальнейшем повествовании, подготовкой будущего развития сюжета, в частности, неожиданного поворота его, который, например, обнаруживается в следующем потрясающем восклицании удивленного мужа: *«забыла она про меня, что ли?»* (XXIV, 27). Необозримы мыслеемкость и психологическое содержание этого маркированного вопроса. Во-первых, он характеризует определенный этап в состоянии Кроткой, является как бы «итоговым» воплощением ее отчаяния, доведенного до предела. Во-вторых, это и кульминация в сознании героя, в котором медленными «толчками» выбивается правда вины перед женой[1]. Герой стал, наконец, прозревать и бросился к жене: «Поговорим... знаешь... скажи что-нибудь!». Но в ответ увидел на лице ее *«строгое удивление»* (XXIV, 28). Причину его Кроткая объясняет ростовщику сама: *«А я думала, что вы меня оставите так»*[2]. В тексте семь раз выделено шрифтом наречие *«так». «Так»* — это значит «она за своим столом, а я за своим и так мы оба, до шестидесяти лет» (XXIV, 31 — 32). *«Так»* — это значит, чужие, далекие друг другу. Кроткая уже привыкла жить *«так»,* и на слишком позднее прозрение мужа (ведь ей уже давно «было стыдно», что он «еще *муж ее»* и заботится о ней «все еще будто бы настоящий муж» — XXIV, 26) она могла ответить лишь самоубийством. Оно явилось высшим этапом ее «кроткого» бунта.

Вместе с курсивами *«такое»* (мгновение), *«это»* (самоубийство) и др. наречие *«так»* составляет, по терминологии В. Н. Захарова, «условную систему понятий». Курсив создает ее, как справедливо полагает исследователь, «в рамках почти каждого произведения Достоевского»[3]. В «Кроткой» герой попадает в такое сложное катастрофическое положение, что он не в состоянии называть вещи своими именами, тем более, что они трудно определимы, и вынужден воспользоваться более

---

[1] В этом смысле очень значимыми представляются многочисленные графически выделенные сочетания и предложения в черновых набросках к рассказу: «...Что ж**,** да *она обо мне совсем позабыла...»* (XXIV, 318**);** *«...забывать* меня стала...» (XXIV, 319); «...Она просто *забыла* меня» (XXIV, 319); «...Я ведь предчувствовал, что ты *забывать* меня стала, я догадался...» (XXIV, 322); ***«...****позабыла* о моем существовании...» (XXIV, 330) и т. д. Все приведенное, очевидно, лишь смысловые акценты Достоевского «для себя», для читателя же все «разрешается», как бы синтезируясь, сенсационной догадкой героя: *«Забыла она про меня, что ли?»*

[2] В одной из первых черновых записей к рассказу читаем: «Мы рознь. Я думала, вы меня оставите совсем» (XXIV, 321). Однако вместо «совсем» вскоре появляется наречие «так», которое неоднократно повторяется уже в подготовительных материалах к «Кроткой».

[3] Захаров В. Н. Проблемы изучения Достоевского: Уч. пособие по спецкурсу.— Петрозаводск, 1978.— С. 30. См. также его статью «Слово и курсив в „Преступлении и наказании"»//Русская речь.— 1979.— № 4.— С. 21—22.

неопределенными *«это», «так», «такое».* Так, название акта самоубийства в рассказе заменяет выделенное шрифтом указательное местоимение *«это»*[1]. Пытаясь объяснить все случайностью[2], закладчик верит, что «если бы только *это* не случилось, то все бы воскресло» (XXIV, 29). Многослойны и многоплановы понятия *«так»* и *«такое».* Например, *«такое* мгновение» является не только реабилитацией «вчерашнего труса», но и ярким выражением безграничной любви закладчика к своей жене, а герой сразу, одновременно чувствует эти разные грани и одновременно их переживает, поэтому он не может их изложить в какой-либо последовательности и вынужден прибегнуть к условному символу.

«Так» и *«это»* — последние слова, выделенные в тексте рассказа курсивом. Герой, наконец, пришел к неотразимой *«правде»* и осознал, что *«это»* произошло из-за того, что он захотел посметь Кроткую оставить *«так»,* считал возможным желать, чтобы она *«сама догадалась»* и что *«она подождет».* Трагическая судьба героя подтвердила авторский прогноз, сформулированный в предисловии: «К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его. Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно...» (XXIV, 5). И если еще совсем недавно герой пытался объяснить все простой случайностью или в отчаянии взывал к своим воображаемым противникам *(«она* виновата, *она* виновата!..»), то теперь, наконец, рассказчик постигает весь ужас своей причастности к гибели Кроткой: «Измучил я ее — вот что!»[3] (XXIV, 35). Суть *«правды»,* к которой пришел герой, не только в признании своей вины перед женой, но и в окончательном осознании героем своего «глубокого чувства» к ней. И ростовщик,

---

[1] Так обозначено, к примеру, и убийство Раскольниковым старухи-процентщицы, а в «Сне смешного человека» — «запланированное» самоубийство сновидца.

[2] Герою очень трудно поверить в то, что все «*это*» на самом деле произошло и что оно уже непоправимо. Такое состояние его обнаруживается также в стихийности, хаотичности, импульсивности мыслей и речи. Охарактеризованное впечатление о речи героя создается у читателя во многом благодаря графике. В этом смысле здесь знаменательны многоточия, дефисы, разнообразие вопросительных и восклицательных конструкций, междометий, частиц (например, частица «ведь», которой герой пытается оправдаться); не менее важны частые повторы слов для усиления их акцента.

[3] И не случайно это «предложение-прозрение» выделено Достоевским графически уже в подготовительных материалах к рассказу (XXIV, 325**).** Вообще саморазоблачение героя в черновых набросках к «Кроткой» выражено более резко, чем в каноническом тексте. Это обнаруживается и бла**го**даря графической «ударности» слов. **«***Струсил.* Меня, впечатлительного, ипохондрического человека, поразила обстановка, буфет, и как это я вдруг войду, и не выйдет ли глупо? *Струсил***.** А потом перед товарищами уж не хотел признаться» **(**XXIV, 323**). «**А ведь я, представьте, я все думал, что она меня любит и терзается любовью ко мне и угрызениями совести. *Я как деспот наслаждался этой мыслью все* 1½ *года***»** (XXIV, 328).

как выясняется, жаждал большой любви... Наконец, признание себя виновником трагического происшествия, в итоге своем, выливается в бунт героя против безнравственных устоев и законов всего общества. И если герой еще надеялся до сих пор, что в Булони их ждет «весна», «солнце... новое солнце», то теперь оно для него «мертвец» и «все мертво, и всюду мертвецы»...

Исследование сюжетно-композиционных функций курсива в исповедальном рассказе Ф. М. Достоевского «Кроткая» подтверждает, что графика, как способ изобразительности в художественной системе писателя, играет, наряду со всеми поэтическими и стилистическими особенностями произведений писателя, значительную роль. Эта роль обнаруживается в повествовательной композиции, развертывании сюжета рассказа, создании индивидуального интонирования исповеди героя, реализации авторской позиции, формировании целостности читательского восприятия произведения.

Н. Н. СТАРЫГИНА

К ВОПРОСУ О ЦИКЛИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. С. ЛЕСКОВА

Среди циклов Н. С. Лескова можно выделить, исходя из жанрового своеобразия составляющих компонентов, очерковые («Мелочи архиерейской жизни»), новеллистические («Заметки неизвестного»), мемуарные («Памятные встречи»), сборники-циклы («Три праведника и один Шерамур»). Кроме того, в творчестве писателя встречаются циклы, в которых однозначно определить жанр составляющих компонентов нельзя. Такие циклы мы условно назвали «смешанными».

В «смешанных» циклах Н. С. Лескова органически сочетаются очерковость и новеллистичность. Очерковый характер имеет обрамляющая рама, так как в ней сформулирован актуальный вопрос, для освещения которого писатель обращается к документальному источнику, пересказ или цитирование которого оформлены по законам новеллистического повествования. «Жанровая синтетичность не лишает произведения цельности, если она вытекает из самой сути авторского замысла»[1].

Например, в «Легендарных характерах. Опыт систематического обозрения» (1892) во вступлении заявлена одна из злободневных проблем — проблема женской эмансипации: «Тридцать лет назад, когда у нас много писали о женском вопросе, не раз было упоминаемо, будто в России репутации женщин был нанесен большой вред житийными сказаниями, которым верили наши предки. ...Это есть ложь, и в этом может убедиться всякий, кто пожелает познакомиться с женскими типами Пролога. Это здесь и предлагается»[2].

Во вступление введен элемент полемики, развивающийся на протяжении всего повествования и связывающий обрамляющую раму (вступление, заключение, авторский комментарий) с основной частью — обозрением Пролога. В свете полемики актуальное значение приобретают все 35 сюжетов, заимствованных

[1] Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики).— М., 1982.— С. 130.
[2] Лесков Н. С. Легендарные характеры//Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12-ти т.—СПб., 1893.—Т. П.—С. 407—408.

из «древле-печатного, переводного Пролога»[1] и пересказанных сжато или пространно, с развернутым сюжетом, монологами и диалогами. Композиция цикла напоминает построение «Декамерона»: весь материал делится на пять частей «тематически», то есть определяется тема (в первой части, например, о нарушении обета целомудрия, во второй — о «прямых соблазнительницах»[2] и т. д.), к которой подбираются проложные легенды. Вне контекста цикла каждая история воспринимается как занимательный рассказ-легенда. В своей совокупности же, в свете поставленной проблемы, они приобретают обобщающий смысл. Возникает образ чистой и целомудренной, трогательной в слабости и сильной в испытании женщины, способной служить примером современницам писателя, не избежавшим влияния «гнилой французской эмансипации»[3].

К группе «смешанных» циклов мы относим «Архиерейские встречи» (картинки с натуры). Из «Дневника сельского священника» (1879), «Святительные тени. Любопытное сказание архиерея об архиереях» (1881), «Церковные интриганы. Исторические картины» (1882), «Поповская чехарда и приходская прихоть. Церковно-бытовые картины (рассказано по официальным источникам)» (1883), цикл «Картины прошлого» (1882 — 1884), «Обозрение Прологов (изображение около 40 женских типов XI — XII века» (1886 — 1887). По жанровой структуре к «смешанным» циклам Лескова близки произведения, написанные на основе устных преданий. Цикл «устных преданий» писатель намечает в «Старинных психопатах» (1885).

Все перечисленные произведения характеризуются обращением к документу как средству создания иллюзии достоверности повествования. Источник — Пролог, дневник, деловые бумаги и другие — часто определяет композицию «смешанных» циклов. Например, в «Архиерейских объездах» Лесков сохраняет форму дневника (повествование от имени священника, хронологическая последовательность и пр.). В других случаях композиция источника сохраняется фрагментарно. Например, в «Картинах прошлого» авторская группировка материала по темам (положение духовенства, воспитание, женская эмансипация) разрушает поэтику «записок» Исмайлова (или Измайлова), но сохраняется основная черта дневника — повествование от первого лица. В «Картинах прошлого» писатель стремится дать широкую картину русской жизни. Рассказы представляют собой этюды о нравах прошлого (исторический фон —

[1] Лесков Н. С. Легендарные характеры.— С. 407.
[2] Там же.— С. 426.
[3] Лесков Н. С. Из одного дорожного дневника//Северная пчела.— 1862.— № 348. Писатель последовательно выступал противником вульгаризации идей женской эмансипации.

30-е годы — один из объединяющих факторов), освещенные, однако, проблемами современности. «В результате творческой переработки документа Лесков добивался «ясности впечатления», нужной эстетической реакции читателя, невозможной без уяснения общественного смысла событий»[1]. Автор выступает здесь как человек своей эпохи, сравнивающий «век нынешний и век минувший». Например, рассказ «Элоиза и Абеляр» завершается авторским рассуждением о том, как в аналогичном случае поступили бы современные дамы[2], рассказ «Пчелка» открывается размышлениями о воспитании девиц[3]; здесь же автор рассказывает историю орловской дамы, которая «была в свое время замечательнейшею красавицей и имела не более не менее как „две дюжины детей, а начала с куклы"»[4]. Соотношение прошлого и настоящего в цикле «Картины прошлого» выполняет роль композиционного стержня, на который нанизывается материал. Сопоставление современности и прошлого углубляет публицистический и полемический характер произведения.

Авторское повествование обеспечивает единство «смешанных» циклов Н. С. Лескова. Образ автора является здесь композиционным центром, определяющим единую устремленность каждого элемента цикла. Подобная цельность циклов писателя выявляется на всех уровнях художественной структуры. В этом мы можем убедиться, анализируя цикл «Святительные тени. Любопытное сказание архиерея об архиереях».

В этом произведении усилена композиционная роль заглавия, эпиграфа, оглавления. Во-первых, они информационно насыщены: указывают на цель, с которой автор обращается к старинному источнику. Она сформулирована в эпиграфе: «Во обличение живых, Встают людей усопших тени»[5]. Между заглавием и эпиграфом возникает очевидная перекличка: «святительные тени» — «усопшие тени» — встают «во обличение живых».

Во-вторых, здесь выражено ироническое, чуть насмешливое отношение автора к излагаемому материалу. Например, в оглавлении: «Александр бездомовный. — Иона хозяйственный. —

---

[1] Лужановский А. В. Документальность повествования — жанровый признак рассказов Н. С. Лескова//Рус. лит.— 1980.— № 4. —С. 146.

[2] Лесков Н. С. Синодальный философ. По записям синодального секретаря Измайлова. Вступление к циклу очерков «Картины прошлого». Картины прошлого. Брачные истории тридцатых годов. Цикл очерков. II Элоиза и Абеляр. III Пчелка. IV Распашная Мессалина.—ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 839, л. 6—7.

• Там же, л. 7—8.

[4] Там же, л. 10.

[5] Лесков Н. С. Святительные тени//Лесков Н. С. Русская рознь: Очерки и рассказы (1880 и 1881).— СПб., 1881.—С. 390. В дальнейшем цитирую по этому изданию, указывая в скобках после цитаты страницу.

Дионисий препростой. — Алексей барственный. — Лаврентий высокоумный. — Вениамин гостеприимный. — Варлаам непокорный. — Антоний плачевный. — Варфоломей аполитикованный и Лаврентий некритикованный. — Свод и вывод от былого к настоящему» (с. 390) даны меткие, емкие и подчас язвительные характеристики каждого архиерея.

Здесь намечается прием, который в дальнейшем становится основным в организации художественно-стилевого единства: прием стилистического контраста. Торжественному, приличествующему при поминании усопших шекспировскому стиху противостоит насмешливый, в скоморошьем духе, тон оглавления. В свете этого контраста ироническое звучание приобретает и заголовок.

Заглавие, оглавление, эпиграф входят в «обрамляющую раму», традиционную для Лескова. Основными элементами «рамы» являются предисловие и заключение, а также авторский комментарий к цитируемому источнику, которые обрамляют «портретную галерею архиерейских ликов» (с. 393). Однако «рама» — не формальный прием, механически соединяющий все портретные зарисовки. Она органически связана с повествованием, мотивирует его, придает материалу идейное, художественное и стилевое единство, «вводит» его в современность.

В первой части предисловия заявлен мотив найденной рукописи: «Несколько лет тому назад, роясь в старинном книжном хламе, я нашел небольшую ветхую книжицу, в которой мне мелькнуло несколько заинтересовавших меня сведений. Книжечка эта, хранимая мною в моей библиотеке, была без выходного листа, но в корешке, на котором уцелели следы тиснения с очертаниями букв, из которых составляются слова: «Нов. мес. на 1780 г.» ...это новый месяцеслов на 1780 год. ...все его страницы в целости» (с. 391). Далее автор сообщает, что в книге 89 страниц, из них 39 отданы «Любопытному известию об архиереях». Во второй части предисловия мотив найденной рукописи закрепляется: «Моя ветхая книжечка, без выходного листа» (с. 393). Этому способствуют также упоминания в дальнейшем повествовании (с. 406 — 407, 408). Читатель должен быть убежден, что перед ним реально существующий документ.

Обстоятельно автор сообщает сведения об авторе «Любопытного известия...»: «Автор „Любопытного известия" вятской семинарии префект и крестовоздвиженского монастыря игумен, впоследствии казанской семинарии ректор, архимандрит и богословия профессор, а наконец и епископ, Платон Любарский» (с. 391, 406 — 407). Существенно также авторское примечание, в котором он сообщает анекдот о Платоне Любарском, получившем прозвище «Запорожец» (с. 407). Пересказанный анекдот снижает образ Платона Любарского, как бы определяет ему место в галерее архиереев: у всех свои странности, не

лишен их и Платон Любарский, имеющий также и свое прозвище. В данном случае авторское примечание не просто комментирует текст источника, но и углубляет его смысл, выявляет ироническое отношение автора к древним архиереям и к самому Платону Любарскому, заставляя читателя по-новому взглянуть на знаменитого автора «Любопытного известия».

В создании иллюзии документальности повествования немаловажную роль играет точная датировка: «Нов. мес. на 1780 г.» (с. 391)", «12 апр. 1719 г.» (с. 396), «в 1758 г.» (с. 404), «100 лет тому назад было написано» (с. 407), «анекдот 1810 г.» (с. 407).

Тщательным образом обоснованный документализм повествования является характерной приметой авторского стиля в произведениях Н. С. Лескова.

Стиль автора характеризует и «открытость» литературных приемов. Автор откровенно излагает цели и причины своего обращения к древнему источнику: «Из того, что было и прошло, наверно можно многое объяснить в том, что есть, и, может быть, даже предугадать отчасти, что будет» (с. 408, см. также с. 390). Откровенны и выводы автора (с. 408 — 412). Открыто изложены и непосредственные причины обращения к «Любопытному известию»: «Пишущий эти строки не малое время пользовался благосклонностью многих лиц, которые не без похвал относились к его трудам по воспроизведению картин нашей церковно-бытовой жизни, но разве что автор, с тою же правдивостью, которой неуклонно старается следовать, нарисовал несколько черт быта архиерейского — все благословение к нему пало и он ”со беззаконными вменися”» (с. 392 — 393). Далее разбросаны намеки на осложнения, вызванные изданием «Мелочей архиерейской жизни» (с. 397, 408).

Таким образом, наряду с «историческим временем» в повествование включается биографическое время автора, что традиционно для творческой манеры Н. С. Лескова. Это придает «Любопытному известию» современное звучание («историческое время» тесно связано со временем эпохи) и вводит «сказание» Платона Любарского и цикл в целом в полемику, вызванную изданием «Мелочей архиерейской жизни». Полемичность характеризует стиль автора в «Святительных тенях». Именно полемика придает древнему источнику актуальное звучание и является основным стилеобразующим и жанрообразующим фактором в произведении.

В полемике выявляется идейная позиция автора, обусловившая композиционно-сюжетную и образную структуру произведения. В центре «Святительных теней» стоит социально-нравственная проблема — проблема морального и бытового разложения русского духовенства, что позволяет рассматривать произведение Н. С. Лескова в русле его антиклерикальных книг. Это подчеркнуто настойчивым объединением «Святительных

теней» с «Мелочами архиерейской жизни». Разоблачительный смысл цикла и его сатирическая направленность проявляются на всех уровнях художественной структуры: в жанрово-композиционном решении, образной системе, в стилистической многоплановости.

Полемичностью произведения предопределен прием стилистического контраста в «Святительных тенях». Стилистический контраст «выявляет» полемику на уровне стиля, где сталкиваются два типа повествования, соответствующие двум взглядам на проблему. Первая, авторская, точка зрения разоблачает негативные стороны жизни русского духовенства. Вторая, Платона Любарского, отличается спокойным восприятием и приятием жизни духовных особ такой, какая она есть. Здесь отсутствует элемент критики. В результате эмоционально окрашенному, ироничному, насмешливому речевому стилю автора противостоит торжественно спокойная, осложненная церковнославянизмами и соответствующим ритмом, речь Платона Любарского.

Двуплановость стилевого решения в «Святительных тенях» обусловлена двуплановостью ориентации на читателя: автор стремится сформировать позицию близкого ему читателя, повествование Платона сориентировано соответственно на «своего» читателя.

Позиция читателя, близкого автору, сформирована, в основном, уже предисловием. Однако автор не уступает и далее завоеванной позиции: он читает «Любопытное известие» вместе с читателем («прочитанное нами „Любопытное известие" об архиереях» (с. 408), направляя его восприятие. Этим мотивируется «поглощенность» повествования архиерея Платона Любарского авторским повествованием: Н. С. Лесков пользуется в произведении приемом цитирования и пересказывания источника: «На вятскую кафедру назначается человек настоящей учености, с широким христианским взглядом, правдивостью и с горячим сердцем, это был «Лаврентий, прозванный Горка, родом из малороссиян»... «Горка имел превосходные дарования душевные и телесные; ученостию славный муж, нравом прост, совестен, благочестив, нелицеприятен и не памятозлобив, только чрезмерно горяч, вспыльчив. Сие последнее свойство было причиною, что он подчиненным своим не очень нравился». Тогдашние владыки, как известно, нередко давали большую волю рукам, и можно думать, что не сильно ограничивал себя на этот счет и преосвященный Лаврентий... (Последний известный случай рукопашной расправы архиерейской был в Москве всего три года сему назад)» (с. 398). Хвалебную и осторожную характеристику Платона Любарского автор раскрывает в своем ироничном комментарии.

Прием цитирования выполняет в «Святительных тенях» множество функций.

Цитата способствует созданию целостного и достаточно дифференцированного образа русского архиерея. В совокупности с авторским комментарием, придающим современное звучание источнику, цитата служит типизации образа архиерея. В результате появляется обобщенный образ русского священника, способствующий созданию внутренней целостности цикла Н. С. Лескова.

Кроме того, в авторском контексте цитата резко обнажает несоответствие формы (или, точнее, своей оформленное в древнем стиле) и содержания, то есть той никчемности и безнравственности, которые присущи большинству героев-архиереев «Любопытного известия». В данном случае мы наблюдаем ироническое использование автором цитаты, в результате которого четко выявляется расхождение позиций автора и цитируемого Платона Любарского. В авторском контексте цитата приобретает значение, противоположное буквальному смыслу, поэтому в этом цикле цитаты воспринимаются как стилизация, граничащая с пародией.

Таким образом, прием стилистического контраста в «Святительных тенях» Н. С. Лескова углубляет сатирическое звучание произведения. Столкновение противоположных точек зрения и соответствующих им стилевых доминант, определенное полемичностью цикла, становится связующим фактором, обеспечивающим целостность произведения. Осмысление читателем разных взглядов на проблему, умело направляемое автором, составляет внутренний сюжет в «смешанных» циклах Лескова, обусловливающий лейтмотивность повествования, дифференцированность и вариативное развитие основных тем и сквозных мотивов, взаимопритяжение и отражение художественных образов.

В русской литературе второй половины века «смешанные» циклы Н. С. Лескова — оригинальное явление, неповторимость которого определена обращением к малоизвестному, как правило, источнику (или его вымыслу) и включением древнего материала в русло современных вопросов. Однако такие циклообразующие факторы, как единый образ автора, сквозной образ читателя, полемичность как жанрообразующий фактор, публицистичность, авторское повествование как стилистическая доминанта, рамочное обрамление, сложная временная организация с ее ретроспективами и другие, типичны для творческой манеры Н. С. Лескова.

Е. З. ТАРЛАНОВ

ЖАНР БАЛЛАДЫ В ПОЭЗИИ К. М. ФОФАНОВА

Исторические судьбы русской литературной баллады — один из насущных вопросов нашего литературоведения[1], имеющий выход в сложную и недостаточно изученную проблему жанровой поэтики русской лирики. Сложившись на основе романтической эстетики как одна из характерных жанровых форм романтизма, русская баллада счастливым образом соединила в себе достижения соответствующего лиро-эпического жанра народной поэзии и опыт европейской литературной традиции[2]. Богатые потенциальные возможности балладного жанра не были исчерпаны поэтами-романтиками, хотя общепризнанно, что литературная баллада достигает наивысшего расцвета именно на путях романтизма или под его влиянием.

«Постромантическая» судьба этого жанра в русской литературе XIX в. изучалась на материале творчества А. К. Толстого (работы Н. А. Лобковой, Т. В. Ивановой, Д. И. Черашней), в поэзии которого разрабатывалась так называемая «фольклорная баллада», причем разработка шла, в основном, в сатирическом или комическом направлении.

В обширном творческом наследии К. М. Фофанова (1862 — 1911 гг.) произведения на балладные сюжеты занимают сравнительно небольшое место. Данная статья опирается преимущественно на материал сборника «Маленькие поэмы»[3]. Характерно при этом, что сам поэт термином «баллада» для определения их жанровой принадлежности не пользовался. Однако баллада в поэзии К. Фофанова представляет большой интерес, так как явная актуализация романтических жанров в конце XIX в. к тому времени несла в себе формы, заключавшие отчасти новое содержание.

Проблема баллады как жанра в поэзии К. Фофанова имеет несколько аспектов: а) определение круга его произведений, имеющих жанровые признаки баллады; б) идейно-эстетические

---

[1] Микешин А. М. К вопросу о жанровой структуре русской романтической баллады // Из истории русской и зарубежной литературы XIX — XX вв.— Кемерово, 1973.— С. 27.

[2] Иезуитова Р. В. Баллада в эпоху романтизма//Русский романтизм.— Л.: Наука, 1978.— С. 142—147.

[3] Фофанов К. М. Стихотворения.— Ч. 1. Маленькие поэмы.— СПб., 1896 (далее тексты цитируются по этому изданию).

и структурно-типологические особенности баллады К. Фофанова; в) жанровые разновидности фофановской баллады.

При выделении балладной формы из «маленьких поэм» мы в большой степени руководствовались критериями, которые были сформулированы Т. И. Сильман, изучавшей специфику этого лиро-эпического жанра. Особенно важными представляются такие признаки баллады, как объективное изображение событий в их естественной последовательности, а также динамика действия, перевес «энергии движения внешних событий» над «энергией их внутреннего переживания»[1]. Помимо этого, разумеется, нельзя было не учитывать отмечаемые другими исследователями балладного жанра напряженный драматизм, а также меланхолический, мрачный или даже трагический тон повествования, связанный с мотивом рока или же таинственной фантастикой, выводящей балладное действие за границы повседневного мира реальности[2].

К числу баллад мы относим следующие из «маленьких поэм» К. Фофанова: «Ревнивый муж», «Звезда любви», «Дочь Рагуила», «Дофин», «Герцог Магнус».

Среди выделенных нами баллад К. Фофанова особую жанровую разновидность представляет собой баллада «Ревнивый муж» с авторским подзаголовком «народная былина». Хотя в целом баллада мало характерна для русской народной поэзии [3], данное фофановское определение принять трудно. Черты народной баллады как жанра, отличного от былины, убедительно и развернуто показал Д. М. Балашов. Единый сюжетный узел, композиционная недосказанность, некоторая загадочность, усиленная использованием чудесного, вещего, символики и аллегории, а также характер типизации героя — все это четко отличает балладный жанр народной поэзии[4]. В ряду традиционных сюжетов русской семейно-бытовой баллады Д. М. Балашов называет повествование о гибели оклеветанной жены, широко распространенное на восточно-славянской территории[5]. Нет сомнения, что сюжет фофановского «Ревнивого мужа» восходит к одноименной народной балладе с той же сюжетной

---

[1] Сильман Т. И. Заметки о лирике.— Л.: Советский писатель, 1977.— С. 135—138.

[2] См. об этом: Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов в двух т.— М.— Л., 1925.— Т. 1.— С. 91; Микешин А. М. Цит. изд.— С. 18, 24—25; Ермоленко С. И. Мифологические баллады М. Ю. Лермонтова//Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX — начала XX вв.— Свердловск, 1986.—С. 23—24, 32.

[3] Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция.— Саратов, 1980.—С. 206.

[4] Балашов Д. М. История развития жанра русской баллады.— Петрозаводск, 1966.— С. 6—15.

[5] Там же.— С. 33.

коллизией[1]. Обработка классической народной баллады К. Фофановым демонстрирует попытку освоения поэтом художественных принципов фольклора. Из традиций данного устнопоэтического жанра вытекает напряженный драматизм действия, широкое использование прямой речи в самых важных сюжетных узлах: навет странниц, гневный укор князя жене перед расправой, суровый приговор князя странницам. Поэтика народной баллады определила также высокую степень типизации изображаемой жизненной драмы: герои Фофанова, как и их фольклорные прототипы, безымянны (князь, княгиня, странницы). Эта безымянность персонажей объясняется, как показал Д. М. Балашов, «сугубой функциональностью образа балладного героя»: он «не воспринимается вне и помимо своего сюжета... Ситуация баллады таким образом оказывается устойчивее образа героя»[2]. От классической народной баллады сохранена Фофановым и композиционная фрагментарность: полное отсутствие мотивировки лживого навета, которое фактически снимает экспозицию балладного действия.

Хотя указанные моменты и позволяют с достаточной ясностью отнести поэму «Ревнивый муж» к балладному жанру, разумеется, нельзя не принимать во внимание, что эта интерпретация старинной русской баллады, восходящей к XIV — XV вв.[3], создана поэтом иной эпохи. Обработка народной баллады Фофановым несет на себе явный отпечаток эстетики рубежа веков, гораздо более заметный, чем черты традиционной народной баллады.

Тот факт, что К. Фофанов не осознавал свое сочинение балладой, не случаен. Из самого стиля этой «народной былины» ясно, что она замыслена как стилизация некоего синтеза фольклорных жанров, как своеобразный и прихотливый экскурс автора в область народной поэзии вообще. Соответственно своим художественным задачам поэт активно использует фольклорные изобразительные средства: отрицательный параллелизм, более всего свойственный эпическим и лирическим песням; межжанровые постоянные эпитеты («море синее», «поле чистое», «брови черные», «очи ясные», «лютые разлучницы» и т. д.); традиционные — по преимуществу сказочные — клише: «долго ли коротко ли», «думу думает» и пр.

При взаимодействии индивидуально-авторского и фольклорного начал иногда возникала определенная дисгармония. Так, недостаточное проникновение в дух первоисточника выразилось в излишне определенном, высоком социальном статусе героя — «молодого князя», который женится на «красавице-боярышне»,

---

[1] Гильфердинг А. Ф. Онежские былины.— СПб., 1873.— С. 1166.
[2] Балашов Д. М. Цит. изд.— С. 11.
[3] Балашов Д. М. Цит. изд.— С. 20.

между тем как в народной балладе титулы героев не несли на себе социального значения, имея целью лишь подчеркнуть особую значимость конфликта [1].

Жанрово-типологическое своеобразие фофановской баллады определяется его художественной системой неоромантического характера. Оно проявляется, прежде всего, в существенных композиционных инновациях: введении в художественную ткань баллады изображений психологического состояния героя и включении пейзажа.

Пейзажная зарисовка в импрессионистской манере, проникнутая эмоционально-субъективным восприятием героя, рисует статичную картину тишины и покоя по контрасту с его душевным состоянием:

Спят покои сном таинственным,
Только грустная луна
Смотрит в окна, как преступница,
Уличенная, бледна.

Спят покои сном таинственным,
Только тихая луна
Светит в окна, как покойница,
Неподвижная, бледна.

Композиционные новшества К. Фофанова (в их числе отметим также редукцию диалога до прямой речи, вводимой словами автора) ослабили в жанрово-типологической структуре его баллады драматическое и эпическое начала. При этом лиризм как «структурный элемент жанра»[2] предельно усиливается, чему способствуют повторы, частое комментирование и оценка, а также языковые эмоционально-экспрессивные средства. Среди них выделяются такие типичные для поэтической системы К. Фофанова слова-лейтмотивы, как «грезы», «сон», «призрак», «грусть», создающие эмоциональный фон его баллады. Ср.:

Крепко спит княгиня юная,
В грезах дышит горячо...

Эти лирические символы К. Фофанова подчас вступают в явную дисгармонию с фольклорной или конкретно-бытовой лексикой, снижая общее эстетическое впечатление:

Из подвалов клады ценные,
Из конюшен кони все
Утекли куда — неведомо,
Словно грезы по росе.

В целом же трансформация классической народной баллады в лирическую, с несколько импрессионистской манерой письма, была весьма созвучной эстетическим запросам конца века.

Еще более резко ослаблено эпическое начало в любовно-психологических балладах на экзотические сюжеты средневековых легенд и хроник. Именно в них проявилась особая

[1] Ср. аналогичную функцию титулов в скандинавской рыцарской балладе. — Стеблин-Каменский М. И. Скандинавская баллада//Скандинавская баллада. — Л., 1978.—С. 238.
[190] Микешин А. М. Цит. изд.— С. 7.

самобытность К. Фофанова. Повышенная условность персонажей, условность или даже иррациональность сюжетных ситуаций давали поэту наибольшую возможность для выражения его эстетической позиции, уводя в далекие «лазоревые гроты» его пылких «фантазий и причуд» (баллады «Звезда любви» (1892), «Дофин» (1893), «Дочь Рагуила» (1896), «Герцог Магнус» (1896), опубликованные в упомянутом сборнике «Маленькие поэмы», а также баллада «Очарованный принц» (1897), изданная позже)[1].

В специальной литературе уже говорилось о том, что стилизация не всегда является «подделкой, лишенной глубины, органичности, единства содержания и формы», и что «стилизация и мышление „поэтическими стилями" (выражение Л. Я. Гинзбург. — *Е. Т.)* имеют формально общую основу и идут в русле одной и той же тенденции литературного процесса»[2]. «В почти единогласном стремлении к уходу в прошлое у современных художников видится мне жадное искание нового», — писал один из известных писателей-стилизаторов рубежа веков С. Ауслендер[3].

Для Фофанова Киевская Русь («Ревнивый муж»), средневековая французская история («Дофин», «Звезда любви»), библейская атрибутика («Дочь Рагуила») и пр. были родом декора, орнамента, эффектного поэтического костюма, избранного не случайно. Подобно французским парнасцам [4], экзотические драпировки были органичны для Фофанова с его культом поэтической грезы: они несли в себе идею отвлеченной, неуничтожимой красоты, извечно противопоставленной прозе реального мира [5]; они были созвучны мотивам безверия, отвержения действительности, самоценности художественного поиска, типичным для литературы 90-х годов.

В основе сюжета названных произведений К. Фофанова лежит свойственный балладной форме культ события, сосредоточенность действия вокруг одного эпизода — роковой встречи-разлуки пажа с таинственной девой («Звезда любви»), встречи рыцаря с прекрасной монахиней («Герцог Магнус»), роковой

---

[1] Жанровое определение этого сочинения принадлежит автору.— Фофанов К. Иллюзии.—СПб., 1900.—С. 303.

[2] Шубин Э. А. Художественная проза в годы реакции//Судьбы русского реализма начала XX века.— Л.: Наука, 1972.—С. 84—85.

[3] Золотое руно».— 1908.— № 3—4.— С. 120.— Цит. по указ. статье Э. А. Шубина.

[4] На мотив одного из них (Леконта де Лиля) написан, как указано в подзаголовке, «Герцог Магнус».

[5] Ср. основополагающий тезис панэстетизма о самоценности красоты как сущности бытия и единственного идеала существования, возводимого к гетевской категории Das Ewig Weibliche.— Минц З. Г. Блок и русский символизм//Блок А. Новые материалы и исследования.— М., 1980.— С. 109.

брачной ночи («Дочь Рагуила») или предначертанной судьбой смерти дофина («Дофин»).

Новизна балладного мира К. Фофанова четко вырисовывается на фоне классической романтической баллады В. А. Жуковского.

Как это было показано Г. А. Гуковским, балладный мир Жуковского светел и оптимистичен, несмотря на «все его страхи, смерти и бедствия», так как поэт «сам творит иллюзию мира по своему образу и подобию, и он сам счастлив в этом иллюзорном мире»[1]. При этом если «в лирике Жуковского люди — унылые, страдающие, умирающие на заре жизни романтики», то в его балладах — «сильные, здоровые, страстные и яркие люди-титаны»[2]. Такой разрыв Г. А. Гуковский назвал «трагедией балладного оптимизма» В. А. Жуковского.

Общий тон баллад Фофанова, в отличие от Жуковского, лишен светлой тональности[3], он однозначен: темный, мрачный, меланхолический. Герои фофановских баллад духовно близки лирическому герою его поэзии — усталому, изломанному, страдающему, обманутому «золотыми иллюзиями». Лишенные социально-исторической конкретности, балладные персонажи Фофанова: «нежный паж», «бледный, ласковый дофин», «очарованный принц» — тем не менее весьма созвучны эпохе «робкого, больного поколения» Фофанова, переживающего кризис демократических идеалов. Таким образом, даже в своем балладном мире, казалось бы, наиболее отрешенном от конкретной реальности, К. Фофанов оказался «у времени в плену» (выражаясь известной поэтической формулой Б. Пастернака), и это хорошо понимали уже его современники[4].

Второе отличие баллад Фофанова вытекает из того факта, что в поэзии рубежа веков — и в фофановской, в особенности, — заметную значимость приобрел мотив ирреальности красоты. Поиск эстетического идеала поэтом конца века был более острым и трагическим, чем во времена классического романтизма начала века, ибо тогда эстетический идеал был уже в известной мере созданным в воображении художника, и задача состояла в том, чтобы следовать ему. Если для Жуковского красота была «невыразимой», то для Фофанова она представлялась недосягаемой.

Недосягаемость, «потусторонность» «девы — Земной красоты» составляет основу сюжетного конфликта баллады К. Фофанова

---

[1] Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики.— М., 1965.— С. 70.
[2] Там же.—С. 71.
[3] Исключение составляет наименее интересная в художественном отношении баллада «Дочь Рагуила».
[4] См. статью Пл. Краснова о Фофанове с символичным заголовком «Поэт нашего времени»//Книжки Недели.— 1897.— № 8.— С. 233—234.

«Звезда любви», повествующей о таинственной гибели «девы» в момент роковой встречи с героем:

И вдруг меня над белой тьмою...
Взмыл ветер в синеву, —
И там зажегся я звездою,
Как будто наяву!..
Родной любви и чуждый гневу,
Мерцая в темноту, —
Я встретил взоры, встретил деву —
Земную красоту!..

О мой король, мне было тесно
Без ней в кругу светил...
Я проклинал свой путь небесный
И к ней, как небо, бестелесный
Я бег свой устремил.
И лишь к земле, к желанной цели
Приблизился едва, —
Она в гробу, как в колыбели,
Покоилась, — мертва.

Фофановский образ «девы — Земной красоты» перекликается с образом Вечной Женственности в поэзии (а также философии, публицистике) Владимира Соловьева, старшего современника К. Фофанова. Ср., например, стихотворение 1882 года без заглавия:

Под чуждой властью знойной вьюги
Виденья прежние забыв,
Я вновь таинственной подруги
Услышал гаснущий призыв.
И с криком ужаса и боли
Железом схваченный орел —

Затрепетал мой дух в неволе
И сеть порвал, и ввысь ушел.
И на заоблачной вершине
Пред морем пламенных чудес
Во всеобъемлющей святыне
Он загорелся и исчез…[1]

Мотив «таинственной подруги» — ипостаси трансцендентальной, неземной красоты, недосягаемой по своей сути, присущ и др. стихотворениям В. Соловьева, см., напр., «Близко, далеко, не здесь и не там...» (1876); Das Ewig Weibliche (1898) [2].

Как и у В. Соловьева, балладная «дева» Фофанова оказывается принадлежностью мира сверхчувственного и сверхматериального, антитезой «простонародной Афродите»[3]. Сходство между этими двумя поэтами в самом типе эстетического конфликта, проходящего через поэзию рубежа веков, — между прозой жизни и возвышенно-недостижимым, а потому призрачным идеалом. В этом же коренное отличие эстетики неоромантизма и нарождающихся модернистских тенденций от романтической эстетики, признающей доступность эстетического идеала «für Wenige» — прежде всего, для интуитивно познающих его художников.

С характером эстетического конфликта связана и еще одна отличительная черта в идейно-эстетической направленности фофановских баллад — это мотив обмана: иллюзорных «золотых снов», «обольстительных сказок», «лукавых надежд», обманчивого «Зазеркалья» — доминирующих более всего в таких его

[1] Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы//Библиотека поэта: Большая серия. - Л.: Советский писатель, 1974.- С. 71.
[2] Там же.- С. 63, 120-121.
[3] Соловьев В. Предисловие к книге «Стихотворения Вл. Соловьева».— 3-е изд.—СПб., 1900. — С. XIII—XIV.

сочинениях, как «Очарованный принц», «Дофин», «Звезда любви». Ср., например, вариацию на этот органичный для поэзии К. Фофанова мотив:

Жизнь, ты сердцу солгала!
Обманул ты, рок счастливый, —
Как на пире зеркала
Озаренной перспективой! («Дофин»)

Перегруппировка доминант в идейно-эстетическом замысле фофановских баллад не могла не сказаться в их жанровой структуре, которая своеобразно трансформируется.

Явно редуцируется драматическое начало, присущее классической романтической балладе как «театру страстей»[1]. Это проявилось в заметном изменении функции диалога: он здесь уже не способ драматического развертывания действия, а прежде всего способ самовыражения персонажей. Так, например, прямая речь утрачивает свою непосредственную связь с поступком, не мотивирует его в художественно наиболее завершенной из баллад Фофанова — «Звезде любви», построенной как диалог короля и пажа, рассказывающего о своем загадочном сне. Центральное событие баллады — роковое свидание влюбленных — дано через восприятие героя (пажа), реплики короля, дающего событию контрастную ассоциативно-смысловую и эмоциональную оценку, как бы объективизируют изображение:

— Ах, мой король, задул я очи —
В ней сердце погасил...
Зачем я был звездою ночи,
Зачем ее любил!..
Грусть в небесах, как звезды, бродит,
А на земле грустней...
— Не плачь, мой паж,
Звезда восходит, звезда любви твоей!

На примере этой баллады можно особенно четко проследить предельную лиризацию баллады и даже определенное разрушение жанрового канона: динамика внутреннего мира героя, «энергия» его внутреннего переживания здесь выходят на передний план: роковая встреча-разлука более всего дана как импульс для развертывания психологического состояния героя.

Трансформация балладной поэтики в направлении разрушения ее основного, эпического начала проявляется и в высоком эмоциональном накале повествования: многочисленных, рефренах, параллелизмах, субъективно окрашенных обращениях («мой паж», «мой король», «отрок милый», «отрок нежный»), риторических вопросах, восклицаниях (см., напр., приведенный выше отрывок), широком использовании эмоционально-экспрессивной лексики («Без слез душа моя рыдала...», «упал к своей

[26]Янушкевич А. С. Баллады Жуковского 1808—1814 годов как поэтическая система// Проблемы метода и жанра.— Томск, 1985.— С. 16, 34.

богине», «звездой несчастья стремился я к земле», «и волны пели мне в печали» и т. д.).

Те же тенденции видны и в других фофановских балладах: так, в «Очарованном принце» вместо драматической формы изображения мы находим лишь незначительные элементы диалога, психологическое состояние героя передается не его поступком и даже не прямой речью, а широким использованием приема несобственно-прямой речи с характерным для нее наложением субъективных планов автора и героя:

Так вот о каком он загадывал чуде!

Так вот что скрывалось за парком дворца!

Именно в балладной традиции могла воплотиться квинтэссенция фофановских «обманчивых грез». Иррациональность как содержательный и формальный элемент жанровой структуры баллады оказалась очень близкой фантому недостижимой красоты и гармонии бытия, пронизывающему поэтическое мироощущение К. Фофанова.

Таким образом, при всей зыбкости жанровых границ русской лирики конца XIX века в поэзии К. Фофанова отчетливо прослеживаются типологические признаки балладного жанра, истоки которого восходят к поэтике предромантизма и романтизма. Вместе с тем баллада Фофанова — эстетически самостоятельное художественное явление, которое было порождено как авторской индивидуальностью, так и эпохой безвременья 80 — 90-х годов. Качественное обновление балладной поэтики у К. Фофанова неразрывно связано с идейно-эстетической направленностью его лирики, в рамках которой вызревали тенденции русского модернизма.

А. О. ЛОПУХА

ПОЭТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО У А. С. ГРИНА

Тяготение к фантастическим сюжетам и образам — свойство произведений представителей романтизма, выдвинувших на первый план фантазию, воображение, интуицию. Продолжателем этих традиций в русской советской литературе был А. С. Грин. В гриноведении отмечены отличия фантастики писателя от фантастики представителей классического романтизма: отсутствие мистики, веры в сверхъестественное, своеобразная «реалистичность», психологическая достоверность в мотивировке фантастического[1]. О необычном слиянии реального и фантастического в гриновских произведениях упоминали, пожалуй, все, писавшие о нем. Отсюда художественный метод романтика называли романтическим реализмом, фантастическим реализмом, реалистическим романтизмом и др.[2] Действительно, в созданной писателем «Гринландии» жизненные коллизии предстают укрупненно, более контрастно, чем в реальной действительности. Его герои и города «объемны и ярки до неправдоподобия, гораздо ярче и объемнее, чем в жизни, так что читатель никогда не утрачивает ощущение условности, фантазии, вдохновенной игры. И когда в одном из его рассказов женщина сходит в комнату прямо со стереоскопической картины, этим вовсе не разрушается, а лишь подчеркивается иллюзия»[3].

Соединение условного и реального в художественном мире А. Грина является одной из особенностей его поэтики. С одной стороны, писатель не скрывает установку на вымышленность своего мира, подчеркивает это необычными именами героев и топонимикой страны. С другой стороны, психологически достоверная мотивировка образов, детализация быта возвращают читателя в мир обычных представлений. Вымышленные, фантастические образы сливаются с реальностью так, что порой трудно

[1] Ковский В. Е. Романтический мир Александра Грина.— М., 1969.— 296 с; Харчев В. В. Поэзия и проза Александра Грина.— Горький, 1975.— 256 с; Загвоздкина Т. Е. Своеобразие фантастического в романах А. Грина//Проблемы реализма: Межвуз. сб.— Вологда, 1977.— Вып. 4.— С. 126—143.

[2] См.: Харчев В. В. О стиле «Алых парусов» А. Грина//Русская литература.— 1972.— № 2.— С. 157—167; Хрулёв В. В. Условный и реальный мир Александра Грина//Филологич. науки.— 1976.— № 6.— С. 3—13.

[3] Россельс В. М. А. С. Грин//История русской советской литературы: В 4-х т.—М.: Наука, 1967,—Т. 1.—С. 370.

отделить реальность от вымысла. Психологически достоверно изображены самые невероятные положения, в которых оказывается герой, сами способности героя, символизирующие недюжинные потенции человека. Такой образ или положение, в которое попал гриновский герой, трудно определить однозначно. Перед нами деятельность фантазии художника, о которой писал Гегель: «Перед лицом неизмеримого богатства фантазии и ее свободных произведений мысль как бы теряет мужество и готова отказаться от своей претензии полностью уяснить себе эти образы фантазии, произнести свой приговор над ними и подвести их под всеобщие формулы»[1]. В гриновских произведениях нередко невероятный вымысел соседствует с приземленной повседневностью.

Говоря о фантастическом образе у писателя, нужно отметить, что он строится на неуловимой грани реального и нереального, в результате чего и рождается символика. Возьмем для примера фантастическую новеллу Грина «Огонь и вода» (1916). Она, как и многие другие его произведения, раскрывает невероятные возможности человека. Леон Штрих — герой новеллы — вынужден скрываться по политическим причинам за границей досягаемости «диктатора области». Живет он в тридцати верстах от дома, где проживает его семья, «утешаясь предельной близостью к городу»[2] (6; 313). Он переписывается с семьей и ждет возвращения ему свободы. Однажды ночью друг приносит ему ужасную весть о том, что во время пожара в его

[1] Гегель. Эстетика: В 4-х томах.— М., 1968.— Т. 1.— С. 12. Немецкий философ считал фантазию «ведущей художественной способностью», предостерегая от смешения ее с пассивной силой воображения, утверждая, что фантазия является творческой (см. с. 292). В современной науке различаются термины «фантазия» и «фантастика». Фантазия определяется как «универсальная человеческая способность, обеспечивающая человеческую активность восприятия окружающего мира» (Ильенков Э. В. Об эстетической природе фантазии//Ильенков Э. В. Искусство и коммунистический идеал.— М., 1984.— С. 275). Термин «фантастика» в отличие от «фантазии» обозначает понятие меньшего объема, не равна она и художественному вымыслу, она — «одна из его разновидностей, связанных с изображением того, чего не бывает и не может быть» (Неёлов Е. М. Фантастическое как эстетико-художественный феномен//Эстетические категории: формирование и функционирование.— Петрозаводск, 1985.— С. 99). О различных типах фантастического в литературе см.: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина: Очерки.— М.: Наука, 1974.— С. 186—206; Захаров В. Н. Концепция фантастического в эстетике Ф. М. Достоевского//Художественный образ и историческое сознание.— Петрозаводск, 1974.— С. 98—125; Захаров В. Н. Фантастика и условность//Жанр и композиция литературного произведения.— Петрозаводск, 1986.—С. 47—54; Манн Ю. В. Поэтика Гоголя.—М.: Худож. лит., 1978.—-С. 58—65; Неёлов Е. М. О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке//Художественный образ и историческое сознание.— Петрозаводск, 1974.— С. 39—52.

[2] Произведения А. С. Грина цитируются по изданию: Грин А. С. Собр. соч.: В 6-ти т.— М.: Правда, 1980. В скобках указываются первой цифрой том, второй — страница.

доме сгорели дети, а жена находится в больнице в трагическом положении. «Штрих с точностью лунатика устремился по прямой линии к развалинам зурбаганского дома как голубь, брошенный с аэростата, сквозь блеклый туман бездны, падая стремглав, берет сразу нужное направление» (6; 316 — 317). «Ни боли окровавленных ног, ни тяжести, ни дыхания не чувствовал, пока бежал, Штрих, увлекаемый нервным вихрем в неизменно безошибочном направлении» (6; 317). В таком полусознательном состоянии герой пересекает залив по воде. Причем, повествуя об этом чудесном переходе, Грин дает реальные приметы, действительно возможные в момент происходящего, описание которых перебивается словами о сне героя: «Зелень, вздрагивая, колебалась под ним, по ней пробегала рябь, складки и борозды, ритмически следуя друг за другом, напоминали волнение воды» (6; 318). И немного дальше: «Под ногами Штриха покачивалась вода. Он не изумился и не испугался». Затем эти доводы «за реальность» происходящего опровергаются словами героя: «Теперь я вижу, что сплю, — сказал он, но уверенность в этом не простиралась на происшедшее в Зурбагане» (6; 318). Затем сомнения в реальности происходящего рассеиваются появлением реального корабля, который проплывает в ста шагах от героя, и его посещением больницы, где находится его жена. Штрих не выдерживает нервного напряжения — его настигает смерть в лечебнице. В конце новеллы автор приводит сознательно приземленный спор о том, что расстояние, которое преодолел Штрих, можно преодолеть посуху за пять часов быстрой езды верхом или за восемь часов. Реальность чуда еще раз подвергается сомнению. Но автор не на стороне спорщиков. Грин заканчивает новеллу, оставляя читателю возможность веры в чудо: «По нашему мнению, в каждом споре истина — все-таки не в руках спорщиков, — иначе бы они не горячились» (6; 320).

Подобное чередование точек зрения на реальность чудесного — характерная черта гриновской поэтики фантастического. Постоянное утверждение чудесного в жизни и жизненность самого чуда в художественном произведении придают образам писателя особый символический смысл, причем возможность передвижения по воде герой получает вследствие стремления «очутиться там, где надо, где — поздно и где что-то можно поправить» (6; 317). Можно сказать, что эту способность Штриха обусловливает стремление помочь, уберечь, облегчить страдания. Грин верит в возможности человека и поэтизирует их.

Фантастическое для писателя — это способ оторваться от будничной действительности, возвыситься над ней. Такое понимание фантастического характерно для романтического творчества. Именно по этому пути идет Грин в своих первых романтических рассказах. Фантастические способности главного героя

рассказа «Происшествие в улице Пса» (1909) подчеркивают его исключительность. Противопоставление героя толпе обывателей дается в типично романтической традиции. В конце рассказа обыватели, узнав о смерти человека редких способностей, спешат объявить его таким же, как все. Обывателю не подняться до понимания силы человеческой любви. Здесь автор подчеркивает силу человеческого чувства и невозможность логического объяснения тайны человеческих отношений. Симпатии автора на стороне героя. Эпиграф, если соотнести его с финалом новеллы, звучит совсем не иронично: «Похож на меня, и одного роста, а кажется выше на полголовы — мерзавец!» (1; 245). Герой Грина возвышается над обывателем прежде всего богатством своего внутреннего мира, который подчеркивается фантастическим элементом. Писатель использует фантастику, чтобы показать исключительность своего героя. Его способности волшебника даются писателем без всякого объяснения, мотивировки. Само происхождение этих способностей Грина не интересует, он использует фантастическое для сосредоточения внимания на нравственной стороне происходящих событий. Главным в новелле является нравственная бескомпромиссность героя. Писатель сознательно идеализирует его, но в то же время Грин понимает некоторую искусственность созданной ситуации, поэтому авторская ирония снижает высокий стиль повествования. Авторской иронией пронизываются и эпиграф из старинной комедии, и фантастические фокусы сознательно низкого, карнавального плана. Гольц эпатирует публику в трактире, на базаре, в булочной. Это, в свою очередь, делает фантастические фокусы по-своему реальными, они воспринимаются как возможное в том мире, который творит писатель. Такое смешение фантастического и реального, высокого нравственного содержания и низменного поведения свидетелей трагедии Гольца — сознательный прием писателя, который направлен на то, чтобы читатель воспринял главный вопрос Грина: «А может быть... может быть ему было нужно что-нибудь еще?» (1; 250). Для писателя, строящего свой романтический мир, поэтика фантастического служит прежде всего целям выражения эстетического идеала.

Один из современников Грина вспоминает разговор с ним об Э. По: «Когда Эдгара По называли „чистым фантастом", Грин решительно возражал. „Надо же понимать, — говорил он, — что этот писатель создавал необыкновенное ради самого обыкновенного. Вот он чудесным образом воскрешает египетскую мумию. Для чего? Чтобы, опершись на это сверхъестественное событие, начать разговор о самых реальных вещах"»[1]. Такими «реальными вещами» были для Грина защита

[1] Олеша Ю. Писатель-уник//Воспоминания об Александре Грине.— Л., 1972.—С. 316.

человеческого достоинства, его индивидуальности, чувств, мыслей. Поэтика фантастического у Грина отлична от поэтики фантастического у Э. По не только отсутствием мистического элемента, но прежде всего своим назначением. Например, если фантастика Э. По всегда так или иначе стремится «напугать» читателя, она носит по преимуществу «злой» характер[1], то фантастика А. Грина — это всегда добрая, светлая фантастика, при всей драматичности и даже трагичности гриновских сюжетов. Фантастика Грина служит определенной цели, она поэтизирует нравственный идеал писателя, который отличается от идеала Э. По. В новелле «Белый шар» (1924) фантастическая ситуация помогает ярче показать благородство простого человека. Разговор между должником и кредитором об отсрочке долга происходит во время грозы. У должника нет никакого денежного запаса: «Срок взноса арендной платы минул месяц назад, между тем дожди затопили весь урожай» (6; 432). Но кредитор неумолим. Грин передает его мысли: «Мне нет дела до того, есть ли у тебя деньги или нет. Отдай мое. Плати аренду и ступай вон, иначе я выселю тебя на точном основании закона» (6; 432). Не добившись положительного результата, должник собирается уходить, хотя за окном разбушевалась гроза. «Каду-дар открыл дверь. Небольшой светящийся шар, скатанный как бы из прозрачного снега, в едва уловимом дыме электрической эманации, вошел в комнату...» (6; 483). Шаровая молния остановилась возле хозяина-кредитора, так как рядом с ним стояло металлическое ружье. Испуганный хозяин просит убрать ружье, должник требует за это отсрочку долга. Получив утвердительный ответ, последний выбрасывает ружье в окно, куда, спустя мгновение, ушла молния. Выбрасывая ружье, Кадудар разорвал долговой вексель, но, овладев собой после минутной слабости, сказал: «Дайте вексельный бланк, я — не грабитель. Я перепишу наш счет на сегодняшнее число будущего года. Таким образом, вы сохраняете и деньги и жизнь!» (6, 434). Фантастическое происшествие помогает писателю ярче показать внутреннее благородство своего героя, хотя здесь и сказывается некоторая утопичность представлений писателя.

Сказочная фантастика новеллы «Гатт, Витт и Редотт» (1924) поэтизирует нравственный подвиг человека, совершаемый ради людей. Три человека в поисках средств для лучшей жизни отправились в Африку, где пытались искать алмазы. Их попытка не увенчалась успехом. Искатели находились на грани смерти от истощения и болезней, когда к ним во время их разговора у костра явился индус-волшебник. Услышав их мечты о силе, которая бы позволила им добиться своих целей,

[1] «Злой» характер романтической фантастики отмечает Ю. В. Манн. См.: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя.—М.: Худож. лит., 1978.—С. 82—83, 89.

волшебник наделяет их этой силой, дав каждому по зерну, заключающему в себе необычный заряд силы. Став сильными, двое бесцельно тратят свою силу и погибают, не рассчитав ее. Третий идет работать в шахту. Он устоял перед соблазном употребить свою силу во зло, ответив на предложение завоевать власть: «Может, наступит день, когда мне понадобится вся сила. Лучше я поберегу ее» (5; 364). Такой день настал. В шахте произошла авария, были засыпаны шахтеры. Свою силу герой использует для спасения их, при этом погибает сам. Финал новеллы оптимистичен. Шахтеры спасены. «Действительно, он свернул шею горе!» — говорит один из шахтеров (5; 366).

Поэтичность фантастики особенно ярко проявилась в романах «Блистающий мир» и «Бегущая по волнам». Можно говорить в связи с этими романами о своеобразной «символической» фантастике. Фантастическая способность летать без помощи каких-либо технических приспособлений — продолжение духовных возможностей человека. Именно так, напомним, определял этот образ сам Грин[1].

Характерно соотношение фантастики Грина и техники. Фантастика у него «не нуждается в кропотливом техническом обосновании и оправдании»[2], она далека от области научной прежде всего своими задачами. У Грина практически нет произведений, где была бы поэтизация техники. Технические достижения не прельщают Грина. Саркастически пишет он о первых самолетах в своем рассказе «Тяжелый воздух» (1912). Самолет — это «трагическое усилие человеческой воли, созданное из пота, крови и слез...» (3; 442). В рассказе «Состязание в Лиссе» (1921) писатель противопоставляет этому созданию и работе пилота свободный полет человека: «Это купание без воды, плавание без усилий, шуточное падение с высоты тысяч метров, а затем остановка над шпицем собора, недосягаемо тянувшимся к вам из недр земли, — в то время как ветер струнит в ушах, а даль огромна, как океан, вставший стеной, — эти ощущения подобны гениальному оркестру, озаряющему душу ясным волнением. Вы повернулись к земле спиной; небо легло внизу, под вами, и вы падаете к нему, замирая от чистоты, счастья и прозрачности увлекающего пространства. Но никогда не упадете на облака, они станут туманом» (4; 446).

В этом противопоставлении машины и поэзии свободного полета проявляются и своеобразный максимализм писателя,

---

[1] Когда Ю. Олеша возразил писателю, что тема летающего человека превосходна для фантастического романа, Грин ответил: «Как это для фантастического романа? Это символический роман, а не фантастический! Это вовсе не человек летает, это парение духа!». См.: Олеша Ю. Писатель-уник.— С. 316.

[2] Арнольди Э. А. Беллетрист Грин//Воспоминания об Александре Грине,—С. 293.

и его протест против порабощения человека машиной, всеобщим наступлением техники.

Характер фантастического у Грина помогает выяснить сопоставление его романа «Блистающий мир» с романом А. Беляева «Ариэль». В обоих произведениях разработана тема «летающего человека». Трактовка фантастической способности летать различна у писателей прежде всего в силу различия их художественного мировоззрения и задач, решаемых писателями. Свой образ А. Грин трактует как символ человеческого духа. Недоговоренность, принципиальный элемент недосказанности, лежащие в природе символа, отличают образ Друда. Мы не знаем, почему умеет летать Друд, как появилась у него такая способность. Грин сосредоточил свое внимание на другом, на возможностях человеческого духа «в плане противопоставления духовного и механического начал жизни»[1]. У А. Беляева способность летать основывается на принципах создания научно-фантастического образа. Он отводит для объяснения способности Ариэля целую страницу: Ариэль подвергался научно мотивированной операции хирурга-экспериментатора. А. Беляев и А. Грин принципиально отличаются своим отношением к технике. Герой А. Беляева свою способность летать утверждает реальной возможностью полета: «Летают же люди в аэропланах!»[2]. Друд свою способность летать не объясняет, но его отношение (и самого Грина) к реальным полетам ясно из его слов: «Немного надо было бы мне, чтобы доказать вам, как грубы те аппараты, которыми вы с таким трудом и опасностью пашете воздух к ним прицепясь, ибо движутся лишь аппараты, не вы сами (разрядка моя. — *А.Л.);* как ловко было бы ходить в железных штанах, плавать на бревне и спать на дереве, так — в отношении к истинному полету — происходит ваше летание» (3; 164). Грин видел в технике реальную угрозу человеческому в человеке и потому защищал человеческий дух перед угрозой порабощения машиной. Фантастическое помогает раскрыть в человеке его безграничные человеческие возможности, его духовные потенции.

Широко известна новелла «Серый автомобиль» (1925), где фантастический автомобиль является символом техницизма. Грина волновала проблема будущего технического развития, но прежде всего писатель ставит проблему духовного развития человека и в ее решении видит выход для человечества. Как показала жизнь, тревога Грина за духовный мир человека во многом была оправданной. Никакие достижения техники не

[1] Ковский В. Е. Романтический мир Александра Грина.— М., 1969.— С. 191.
[2] Беляев А. Р. Ариэль//Беляев А. Р. Собр. соч.: В 8-ми т.— М., 1964.—-Т. 1.— С. 381.

должны отодвинуть на второй план человека с его духовными потребностями.

Фантастические явления естественно вплетаются в ткань гриновского повествования и не требуют рационального объяснения. Художественный образ возникает на грани реального и фантастического, вернее, и то, и другое являются его составляющими.

Отсутствие грани между действительностью и фантазией художника характерно для многих новелл писателя 20-х годов и его романов. Один из подобных примеров — повесть «Фанданго» (1927). Как и во многих произведениях писателя, носителем чуда является главный герой. Фантастическое в повести Грин изображает как возможность героя (автора) переходить из мира реальности в мир мечты и возвращаться вновь. Нарочито бытовое, несколько ироническое повествование о занятиях героя в холодном зимнем Петрограде, заботах о хлебе насущном вдруг перебивается описаниями воздействия настоящего искусства. Это и мотив испанского танца фанданго, который преследует героя-рассказчика, и воздействие настолько выразительно написанной картины, что создается впечатление перехода в саму картину, за раму, и встреча с делегацией из далекой Кубы, которая привезла в качестве подарков в голодный город произведения искусства. Затем герой сам попадает на некоторое время, с помощью той же картины, к руководителю делегации кубинцев, происходят события, которые создают особый план повествования, когда трудно определить, где кончается реальность и где начинается фантастический мир воображения. Фантастическое в «Фанданго» — это попытка ответить на вопрос о роли искусства в жизни человека, о возможностях творческого воображения. В «Фанданго» явственно прозвучала мечта Грина о лучшей жизни, которая даст возможность проявиться всем творческим потенциям человека. Автор дал точную дату описываемых событий — 1921 год и отнес будущее к 2021 году. Тесное переплетение реального и фантастического достигается, с одной стороны, обилием реалистических бытовых деталей, часто нарочито приземленных (холодный зимний Петроград, очереди за продуктами, размышления о голоде), с другой стороны — неуловимыми переходами в фантастический мир. Эти переходы можно объяснить как действие искусства: мотив фанданго, действие картины на зрителя-героя. В этих, на первый взгляд «нереальных», переходах дан удивительно правдивый процесс перехода в мир мечты, часто практически неуловима грань реальности и воображения, поэтому читатель «как бы» верит происшедшему с героем. Фантастическое служит для перевода повествования в мир духовно-нравственных отношений и в определенной степени помогает проявлению основной идеи произведения. Анализируя эту повесть, приходишь

к выводу о том, что фантастическое тут не просто прием, тут сам принцип фантастики стал предметом изображения и превратился в очень глубокий символ гриновского понимания отношения искусства и жизни, и символ этот утверждает поэтический взгляд на мир. Поэтическое видение мира нашло отражение также и в поэтике фантастического.

Преимущественное внимание писателя к духовно-нравственным проблемам определило особенности воплощения его эстетического идеала, основой которого является гриновский идеал человека. Фантастическое в произведениях А. С. Грина служит выражению этого идеала, характеризуемого особой поэзией нравственного.

Г. И. ДАНИЛИНА

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ ДИЛОГИИ Г. МАННА О ГЕНРИХЕ IV

В существующих исследованиях творчества Г. Манна не получил еще специального рассмотрения вопрос о законе, по которому строится художественный мир в исторической дилогии о Генрихе IV (1935 — 1938 гг.). Этим законом является закон развития. Суть его заключается в том, что в дилогии не просто описываются этапы рождения, жизни и смерти главного героя, как это происходит в романе-биографии (например, в книге С. Цвейга «Магеллан» — 1938 г.), а раскрывается процесс становления героя в соответствии с изменяющимися обстоятельствами. Поэтому дилогия о Генрихе IV по своему построению ближе к традиционному роману воспитания (такому как «Вильгельм Майстер» Гёте), в котором последовательно разворачиваются все перипетии жизни главного действующего лица, отбираются наиболее существенные для раскрытия основной идеи произведения эпизоды, вводятся авторские отступления.

Закон развития исключает введение в художественную реальность романа случайных событий. Все события в дилогии соответствующим образом упорядочены и придают изменениям в судьбе героя направленный характер. Связь событий означает наличие в становлении героя моментов преемственности между последовательно сменяющими друг друга этапами или стадиями развития.

1. Категория развития играет важную роль в поэтике Г. Манна. В двадцатые годы он называет ее необходимым условием литературы: «Мера нынче — движение»[1]. О своем романе «Большое дело» (1930 г.) писатель отзывался следующим образом: «Предмет моего романа и стимул к его написанию — движение»[2]. Изображенное в произведении, полагал Г. Манн, должно подчиняться непрерывному движению, выражаться в стремительном развитии сюжета. При этом движение не должно превращаться в самоцель. Как в жизни, так и в искусстве,

[1] Манн Г. Собр. соч.: В 8-ми т.— Т. 8.— С. 388. Как следует из контекста, для Манна развитие и движение — сходные по смыслу понятия.
[2] Mann H. Verteidigung der Kultur. Brl., 1975, S.78.

«динамичность... может быть лишь средством к достижению нравственных целей»[1].

Усиливая динамичность развития в композиции своих произведений, Г. Манн использовал не только средства литературы, но и приемы других видов искусства, в частности, принципы кинематографического монтажа. Писатель увлекался кинематографом, хорошо знал особенности его поэтики (в 1925 г. он даже был избран председателем Национального кинематографического общества). По наблюдениям западногерманских исследователей культуры Веймарского периода,- «Г. Манн использовал в своем художественном творчестве... средства кино (fil-mische Mittel)»[2]. Н. Серебров отмечает, что «произведениям Г. Манна свойственна максимальная краткость описаний, динамичность действия и драматический диалог... Писатель стремился к соединению эпического повествования со сценическим воплощением»[3].

Как и в более ранних романах Г. Манна, в дилогии о Генрихе IV драматургическое начало и кинематографичность построения действия имеют существенное значение. Изображенный в дилогии мир текуч, изменчив, передан во всей его тревожности, зыбкости и драматизме; жизнь и характеры находятся в непрерывном изменении. Известная адекватность законов развития истории и законов развития человеческой личности, включающих моменты противоречия, отрицания, повторяемости, обусловила характер композиции романов о Генрихе IV.

Так, каждая глава первой части «Молодые годы короля Генриха IV» поразительно многообразна по сфере действия и по представленным в ней персонажам. В главе «Жанна», например, в круг действия вовлечены Франция, Англия, Италия, Испания, возникают фигуры нескольких королей. Совокупность глав, в свою очередь, создает многоликий и сложный по составу образ пространства, в котором разворачивается время становления Генриха IV. Динамизм повествования, соподчиненность и взаимопроникновение глав отчетливо выражают идею развития. Она представлена не только как смена пространственно-временного континуума, но и как последовательная, закономерная смена тем: темы власти, взаимоотношений Генриха и народа, темы религии и любви и др. Переплетение тем — характерная черта композиции дилогии, которая в первой и второй частях проявляется по-разному.

В каждой главе первой части развиваются основные темы, обозначенные в экспозиции, но при этом одна из них является

[1] Манн Г. Собр. соч.— Т. 8.— С. 388—389.
[2] Hermand J. Trommler F. Die Kultur der Weimarer Republik.— Mflnchen, 1978, S. 268.
[3] Серебров Н. Генрих Манн.— М., 1964 — С. 182.

определяющей по отношению к другим темам. Так, в четвертой главе «Марго» описываются Варфоломеевская ночь, языческие сновидения Маргариты, сложные взаимоотношения в королевской семье, но все происходящее высвечено любовью Генриха к Марго.

Тематическая обособленность каждой главы первого тома дилогии выражается и в том, что все главы заканчиваются «поучениями» — «moralité» на французском языке. В них содержится авторская оценка развивающихся событий, действий Генриха, делаются предсказания, высказываются предостережения. «Moralité», по справедливому замечанию Н. С. Лейтес, резюмируют этапы жизни героя, концентрируют философски-нравственный смысл дилогии»[1]. Во второй части дилогии («Зрелые годы короля Генриха IV») развиваются те же темы, что и в первой, но противоречия в их развитии и конфликты обострены, выражены более резко. Гуманистическая концепция автора раскрывается на более сложном материале, с привлечением крупных социальных проблем: в первой главе («Военная удача») — через борьбу Генриха за власть, во второй («Превратности любви») — через отношения с Габриэлыо, в третьей («Смертельный прыжок») — через разрешение религиозных проблем.

Обострение коллизий заметно уже в экспозиционных главах , второй части. Они посвящены важнейшим битвам короля (первая), его самой сильной любви (вторая), изменению отношения Генриха к вероисповеданию — переходу в католичество перед коронацией (третья). Но при этом во второй части дилогии противопоставленность глав друг другу, а следовательно, и основных тем, уменьшается. Действие развивается более спокойно, конфликт из внешнего, связанного со сложными перипетиями пути Генриха к престолу переносится во внутренний, в сферу душевных состояний героя. Развитие действия во второй части концентрируется преимущественно на проблеме власти, ее целей и гуманистического смысла (главы «Радостное служение», «Победитель», «Величие и власть»).

Вторая часть завершается главой «Обращение Генриха IV, короля Франции и Наварры». По содержанию «Обращение...» не связано с сюжетом романа, как и «moralité» в первой части. Но если в «moralité» звучал только голос автора, то в «Обращении...» он сливается с голосом героя. Это слияние устанавливает незримую связь разных эпох, прошлого и настоящего.

Повторяемость тем первой и второй части дилогии и их :, разрешение на новом уровне становления главного героя подчеркивают спиралевидный характер развития. Это выражается в таком композиционном приеме, как сюжетный параллелизм.

[1] Лейтес Н. Немецкий роман 1918—1945.—Пермь, 1975.—С. 289.

Конкретное событие зачастую изображается как предвестник и символ грядущего. В коллеже учатся вместе мальчики Валуа, Гиз и Генрих Наваррский. Их детские драки, победы, весь строй взаимоотношений являются прообразом будущих «взрослых» отношений, поражений и побед, не теряя при этом своей самостоятельности и самоценности в раскрытии этапов становления Генриха. Такие параллели событий подчеркивают, что в развитии нет ничего случайного, а все происходящее в многообразном и сложном мире закономерно оставляет след в судьбе героя и в известном смысле повторяется на следующих ее этапах.

Закономерная связь явлений в процессе развития героя и истории акцентируется широко распространенными в дилогии предсказаниями событий, что наиболее заметно в «moralité». Так, с этой композиционной особенностью связан лейтмотив предзнаменований смерти Генриха. Предсказуемость событий на основе прошлого позволяет автору показать закономерности и единство процесса исторического развития и выйти к большим художественным обобщениям связи прошлого и настоящего, настоящего и будущего. В дилогии «настоящее не отделено от будущего. Оба времени включены в движение истории, и будущее льет свет на страницы романа, проясняя значение текущих событий»[1].

Комментируя события, автор связывает звенья прошлого, настоящего и будущего, выстраивая их в единую цепь. Такой прием предсказаний позволяет сосредоточить внимание не столько на интриге, которая, благодаря прогнозированию, становится в определенной мере известной, а на выяснении значения события в цепи других, на раскрытии его обобщенного, контекстуального смысла.

Закону всеобщей необходимости и закономерности подчинена и расстановка действующих лиц в дилогии. Новые персонажи возникают не сами по себе, не отстраненно от главного героя, как могло бы быть в историческом романе, описывающем конкретный период, но в самой жесткой связи с ним. Ни одна из колоритных фигур эпохи, взятая отдельно, не интересует автора. Писатель включает в действие и характеризует многочисленных героев в зависимости от их роли в становлении Генриха.

В главе «Смертельный прыжок» возникают развернутое изображение английского двора и образ Елизаветы, затем действие переносится в Испанию, описывается Филипп Испанский. В этих описаниях нет спонтанности, они жестко соединены с другими в структуре главы и романа. Генрих готовится к решительному поступку: перемене веры, который повлечет за собой

[7]Павлова Н. С. Типология немецкого романа.— М., 1982.— С. 239.

признание его королем страны. Он стоит на пороге высших свершений, но и мучается в плену сомнений и тяжелых раздумий. В связи с этим автор говорит о других монархах, решавших судьбы эпохи, и «испытывает» их, как и Генриха, властью. Тем самым внутренняя обусловленность сюжетных поворотов и появление новых лиц, когда нет их внешней фабульной связи с главным героем, выявляется на проблемном уровне.

Каждый образ в непосредственной или опосредованной связи с судьбой Генриха IV также дан в развитии, изменении. В «Генрихе IV» почти нет статичных, законченных персонажей. Действующие лица разделены уже в начальных главах на две основные группы: друзья, союзники Генриха и его враги (в первой части дилогии обе группы противопоставлены как католики и гугеноты). Такая группировка действующих лиц напоминает многофигурные композиции картин на темы широкого исторического значения[1]. Во второй части происходит смещение первоначально заданного разделения персонажей: некоторые друзья предают Генриха, становятся его врагами. Лейтмотив измены играет существенную роль в художественном мире романа, в нем идея всеобщей неустойчивости получает крайнее выражение.

Другой композиционный прием, позволяющий раскрыть взаимосвязь явлений, обусловлен введением элементов фантастики в реалистическое изображение жизни. Автор, повествуя о знамениях, чудесах, пророчествах, волшебных перевоплощениях героев, передает тем самым характер мировосприятия человека эпохи Возрождения. Но Г. Манн преследует и более далекую цель. Нарочитая ирреальность придает конкретным событиям французской действительности шестнадцатого века символическое значение, раскрывая ее гуманистический смысл в отношении к Германии и миру тридцатых годов XX века.

Итак, изображение мира в связи прошлого, настоящего и будущего позволяет автору показать целостность движения истории. Кроме того, Г. Манн осмысляет всякое конкретное событие в его имманентной значимости, раскрывает его историческую глубину. Это достигается за счет изображения событий в их диалектичности, противоречивости.

Г. Манн считал, что характерной чертой действительности является контраст между видимой ее стороной и сущностью. «...События, — говорил он, — <...>изображены с лица и с изнанки. <...> Как выглядит мир в официальных речах, и что за ними скрыто в действительности?»[2]. В дилогии о Генрихе IV

[1] О композиции в исторической живописи см.: Алпатов М. Композиция в живописи.—М,—Л., 1940.—С. 83—93.
[2] Манн Г. Собр. соч.— Т. 8.— С. 423.

противопоставление видимого и сущностного стало важным структурным принципом.

Г. Манн изображает мир так, что почти каждое событие имеет несколько отражений, оценивается с различных точек зрения. По мнению автора, это объясняется тем, что «издали события представляются значительнее, нежели вблизи»[1]. Разные аспекты восприятия сказываются и в названии глав, следующих друг за другом и посвященных одной теме, например: «Они говорят: велик», «Величие, как оно есть», «Величие, как его толкуют» — главки из главы «Поворот», посвященной в основном проблеме власти. Принцип многоаспектных «отражений» событий, оценок различными персонажами последовательно реализуется в развитии действия всего романа. Так, первая глава второй части дилогии «Военная удача» состоит из тринадцати небольших главок. Первые три из них связаны с важной военной победой Генриха на берегу Северного моря. Главка «Молва» повествует об отношении французов к этой победе, «Действительность» — о реакции самого Генриха, в «Сказке» представлено философское обобщение события. Одно событие рассматривается, таким образом, в трех аспектах: как реально существующее, как субъективно воспринятое героем и как имеющее символическое значение. Три пласта целостного образа одновременно и исключают, и дополняют друг друга. Действительность, молва, сказка, сливаясь, создают некое новое смысловое единство образа.

Диалектичность мира подчеркивается и реакцией на него Генриха. Лейтмотивная метафора, сопровождающая главного героя, — смех и слезы одновременно. Генрих раздумывает: «Откуда столько печали? Душой я весел»[2]. Разноплановость характеристик связана с такой яркой особенностью дилогии, как ее насыщенность парадоксами [3].

Писатель считал, что парадоксы стали свойством самой действительности. Причину этого Г. Манн видел в социальной и нравственной безответственности своих современников: «Все были жадны к жизни... Безответственная несерьезность умов приводит к парадоксу. Парадокс — остроумная попытка уйти от истины. Истины считались у нас скучными и неудобными.., казалось Пошлым бороться за них»[4]. По мнению писателя, «в каждой области (жизни. — Г. Д.) были парадоксы»[5].

Парадокс для Г. Манна — крайнее выражение какого-либо

---

[1] Там же. —Т. 7.—С. 8.
[2] Манн Г. Собр. соч.—Т. 7.—С. 44.
[3] К сожалению, исследователи дилогии пока не обратили внимания на парадоксальность стиля, тогда как это существенная черта авторского миростроения.
[4] Манн Г. Собр. соч.— Т. 8.— С. 289.
" Там же.— С. 326.

явления. Более того, парадокс — это последняя степень развития явления, когда оно становится внутренне противоречивым, вступает в конфликт с самим собой. «Я видел, — писал Г. Манн, — что в прожитую мной эпоху любые вещи в конце концов приходили к своему крайнему выражению»[1].

В дилогии парадоксы последовательно обнаруживаются в развитии сюжетных линий, в структуре образов, в особенностях авторской речи и речи действующих лиц. Парадоксальность предстает неотъемлемым свойством жизни, но несколько иначе трактуется автором, чем в цитируемых статьях. По Г. Манну, в Германии двадцатых годов парадоксальность какого-либо явления обусловлена падением нравов и потому представляет собой момент сугубо отрицательный. В дилогии же парадоксы обретают направленное философское осмысление. Действительность неизбежно парадоксальна, противоречива, изменчива.

Многие ситуации в дилогии намеренно парадоксальны: свадьба Генриха по времени совпадает с Варфоломеевской ночью; Генрих влюблен в Марго, дочь убийцы его матери, Жанны Наваррской; король становится шутом (Генрих выступает в роли шута в годы Луврского плена) и т. п. Порой парадоксальны авторские характеристики ситуаций и персонажей. О Генрихе и предавшем его Бироне говорится: «Мы были врагами: вот почему так крепка наша дружба». Габриэль и Ронн ненавидят друг друга «по причине взаимного сходства». Убийца Генриха Равальяк «жалок и бессмертен». Подобные парадоксальные высказывания иногда афористичны. Обычно они содержат наблюдения автора над поведением и психологией человека. Например: «Грация тут превращалась в гримасу, а восторг в омерзение. Одно вообще так близко другому»[2]. «Печаль и осиротелость легко переходят в необузданную жажду утех»[3]. Линия антонимичных пар обнаруживается уже на первых страницах романа, где о смерти деда Генриха сказано: «Последний хрип старика совпал с радостным криком внука»[4].

С парадоксальностью композиции дилогии на разных ее уровнях связана и амбивалентность интонации. В одной сцене могут быть соединены высокая трагедия и гротесковый комизм, в итоге трагичная интонация снижается до комической (эпизод с влюбленным Генрихом и швейцарскими солдатами, болезнь Филиппа Испанского и т. п.). Иногда снижение происходит подчеркнуто резко, автор использует в таких случаях комический гротеск. Тогда возможна полная дискредитация действующего

[1] Манн Г. Собр. соч.—Т. 8.—С. 269.
[2] Манн Г. Собр. соч.— Т. 6.— С. 8.
[3] Там же,—С. 591.
[4] Там же.— С. 8

лица или ситуации (сцена с Марией Медичи и прелатом, финал Собрания в Руане).

Перепад интонации различных эпизодов может осуществляться и незаметно, отчего выразительность эпизода возрастает. Так, в сцене, предшествующей отречению Генриха от протестантства, глубокая философская медитация героя не прерывается, но постепенно переходит в потешный безмолвный диалог между Генрихом и Агриппой. Музыка, которую Генрих слышал в себе и которую он воспринимал как божественное откровение, оказывается мелодией, дурно исполняемой Агриппой на скрипке.

Парадоксальности, антитетичности развития жизни и личности придано в дилогии обобщающее значение. Как отмечает Н. С. Лейтес, в романах Г. Манна о Генрихе IV «важную роль играет антитеза „жизнь — смерть", охватывающая философско-исторический, социально-нравственный, философско-нравственный аспекты»[1]. Писатель не только противопоставляет живое и неживое, но и указывает на их диалектическую нераздельность. В «Генрихе IV» смерть неотделима от жизни, она напоминает о себе в моменты торжества жизни. Облик беременной Габриэли вызывает у всех представление о смерти[2]. Полный радости и жизнелюбия Генрих на долгие годы оказывается около Екатерины Медичи, «тема Екатерины — тема смерти»[3]. Парадоксальность, подчеркнутая неоднозначность бытия в дилогии о Генрихе IV обусловлена замыслом автора: изобразить мир сложным, многообразным, подвижным. Герой Г. Манна должен не только найти свою истину во встрече с таким противоречивым миром, но и искать пути его упорядочения.

Таким образом, композиция дилогии, обусловленная идеей развития, позволила автору показать мир в единстве и противоречиях, преемственности и взаимосвязи событий. Отраженная в композиции диалектическая концепция действительности детерминировала размышления писателя над основной проблемой романов о Генрихе IV — проблемой отношений личности и истории.

---

[1] Лейтес Н. С. Черты поэтики немецкой литературы.— Пермь, 1981.— С. 45.
[2] Манн Г. Собр. соч.—Т. 7.—С. 230.
[3] Наблюдение Н. С. Лейтес.— Лейтес Н. С. Немецкий роман 1918— 1945.—С. 290.

И. А. СПИРИДОНОВА

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАССКАЗА В. М. ШУКШИНА «ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ»

Новеллистика В. М. Шукшина представляет собой, по определению самого писателя, «один большой роман»[1]. Ее характерные особенности — тенденция к циклизации, варьирование одних и тех же сквозных тем, характеров, конфликтов, использование типологически родственных композиционных и сюжетных структур. Все это позволяет выделить ряд ключевых произведений, анализ которых помогает раскрыть специфику жанра рассказа в творчестве Шукшина.

К их числу относится и рассказ «Штрихи к портрету», написанный и впервые опубликованный в журнале «Современник» в 1973 году. О тесной связи рассказа с шукшинской характерологией в целом говорит, по верному наблюдению критика И. Дедкова, само название произведения: «Это штрихи... к домашнему (т. е. не к парадному, не для Доски Почета) портрету русского человека в его нынешнем нравственном состоянии и обиходе»[2].

Валентин Распутин в статье «Твой сын, Россия, горячий брат наш...», посвященной творчеству Василия Шукшина, с тревогой отметил, что за последнее время «чувство личности в человеке не только возросло..., но в силу многих причин приняло болезненные формы»[3]. Именно это состояние современного человека и стало объектом пристального исследования в новеллистике Шукшина. Поэтому наиболее точное определение основного содержания рассказа «Штрихи к портрету», как нам представляется, заключено в выводе И. Дедкова, считающего, что в последних произведениях писателя зафиксировано то состояние человеческой души, «когда былое равновесие утрачено, а новое не обретено»[4].

Этот нравственный разлом, поставленный во главу художественного исследования, и определил жанрово-композиционные

[1] Шукшин В. М. Вопросы самому себе.—М., 1981.— С. 249.
[2] Дедков И. Последние штрихи//Дружба народов.— 1975.— № 4.— С. 254.
[3] Распутин В. Твой сын, Россия, горячий брат наш...//Шукшинские чтения.— Барнаул, 1984.— С. 17.
[4] Дедков И. Последние штрихи.— С. 257.

особенности рассказа, нашедшие отражение уже в системе заголовков:

«Штрихи к портрету».

Некоторые конкретные мысли Н. Н. Князева, человека и гражданина.

1. «О государстве».
2. «О смысле жизни».
3. «О проблеме свободного времени».
4. Конец мыслям[1].

Наличие подзаголовка, тесно связанного с конкретными названиями фрагментов, ставит его в оппозицию к общему заглавию, с его подчеркнутой нейтральностью и незавершенностью, изначально указывая на сложную структуру произведения.

На фабульном уровне рассказ представляет собой ряд происшествий из жизни доморощенного философа Н. Н. Князева, где каждая история организована по принципу «как-то», «однажды». На первое место, таким образом, выводится случай — в полном соответствии с жанровой природой рассказа. Все четыре истории приоткрывают для нас только одну сторону жизни героя: попытку философа-самоучки реализовать свою теорию о целесообразном государстве. При этом философия Князева в развернутом виде так и не дана в рассказе. (Возможно, отсюда такое «разночтение» ее в критике).

Действие развивается не по сплошной линии, а фрагментарно, «штрихами», с обрывами и перестановками, когда предыстория идет после кульминации, а завязка и развязка действия остаются за пределами текста.

Такая причудливая, на первый взгляд, композиция имеет определенную сюжетную заданность. В. Кожинов выделяет в сюжете две стороны — «его основу, движущийся клубок связей, противоречий, взаимоотношений, и события, в которых эта основа проявляется»[2]. Сюжетно-композиционная организация рассказа переводит случай в явление закономерное. Все четыре фрагмента повторяют одну и ту же ситуацию: герой пытается обрести слушателя-единомышленника и терпит неудачу. Наложение случаев один на другой, драматизируя отношения Князева с окружающими, проясняет тот клубок противоречий, который и образует единое сквозное действие. Именно это обстоятельство не позволяет отнести «Штрихи к портрету» к циклу самостоятельных новелл, оставляя его в жанре рассказа со сложной фрагментарной композицией, где часть не имеет

---

[1] Шукшин В. М. Штрихи к портрету//Шукшин В. М. Собр. соч.: В 3-х т.— Т. 3.— М., 1985.— С. 153—180. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию.

[2] Кожинов В. В. Сюжет, фабула, композиция//Теория литературы: В 3-х т.—Т. 2 —М, 1964,—С. 461.

самостоятельного значения вне целого и может быть рассмотрена только в строго определенной последовательности.

Общая сюжетная схема, повторяясь в каждой из частей, акцентирует различия в ее реализации. Каждый последующий фрагмент предстает как новый психологический этюд в обрисовке героя, получающего всякий раз новую оценку.

Первая часть «О государстве» знакомит нас с Князевым через гастролирующего циркового спортсмена Кайгородова. При характеристике главного героя внимание читателя постоянно фиксируется на противоречивости героя, ведущего себя то «нахально», то «кротко», то «насмешливо», то «грустно», то «зло», то «обиженно». Отказ Кайгородова выслушать Князева оставляет героя непроясненным, закрепляя за ним оценку «необычного человека».

Во второй части «О смысле жизни» Князеву, казалось бы, дается возможность найти слушателя, так как встреча с Сильченко — это встреча главного героя с себе подобным, «тоже несколько ушибленным общими вопросами». Однако в результате недолгого общения родственные души «сцепились». Встреча героя с самим собой в лице Сильченко помогает прояснить то отрицательное, что есть в Князеве, — глухоту по отношению к другим людям. Авторская ирония, равно поделенная между обоими умствующими героями, звучит здесь наиболее открыто: ведь способным слушать и понимать другого оказывается в этой сцене только безграмотный деревенский дед.

Третья часть «О проблеме свободного времени» ставит Князева лицом к лицу с заведомо чуждым ему молодым человеком в шляпе. Именно этот фрагмент, где герой заранее обречен на неудачу, раскрывает наиболее привлекательные черты его характера: дон-кихотовское стремление защитить государство (к сожалению, правда, — от людей) и детскую беззащитность перед тупой и деловитой жестокостью.

Четвертая часть «Конец мыслям» является кульминационной, где Князев объявляет войну уже всеобщему непониманию.

Таким образом, эпизоды последовательно запечатлевают отдельные моменты эволюции противоречивой души героя от последней «слабой надежды» до полного отчаяния. Князеву так и не удается развернуть свою философию — свое «я» — в рассказе. Он все время наталкивается на неодолимое препятствие в лице других людей.

Если герой и комичен, то именно в своей претензии выступить как философ. Это и реализовано в сюжете, где каждый последующий случай вновь подтверждает полную его несостоятельность в качестве учителя жизни. Не случайно одно из определений Князева в черновых записях Шукшина — «мессия». Это иронично звучащее определение было впоследствии снято писателем, переведено в подтекст. И думается, вот почему: Шукшин

любит ставить своих героев в смешное положение, отстаивая при этом их полное право на серьезность.

Впрочем, подзаголовок рассказа свидетельствует, что Князев интересует автора не столько как философ, сколько как «человек и гражданин». Этот угол зрения на героя и является основным, с соответствующим ему типом конфликта: человек и среда.

В переводе в этот второй, не столько нравственно-бытовой, сколько открыто социальный план, утопия Князева утрачивает свое анекдотическое звучание и превращается в драму обиженной души. Это мечта о восстановлении «закона социальной справедливости» человека, ощутившего неблагополучие в окружающем его мире.

Запечатлена давно сложившаяся конфликтная ситуация: Князев — райгородок. Действия героя представляют собой ряд попыток снять это противоречие, преодолеть сложившееся непонимание за счет чужих, «случайных» людей: проезжего мотогонщика, иногороднего отпускника, просто первого встречного.

Однако каждая новая неудача только обостряет сложившуюся драму, что подтверждается сопровождающими поведение героя авторскими ремарками: «снова», «застарело», «постоянно», «привычно» и т. д. Они выявляют то болезненно-странное, что хорошо знакомо каждому, кто хоть немного общался с Князевым.

До поры до времени проявляясь по случаю, конфликт вызревает и окончательно реализуется там, где завязался, — в городке, где живет Князев. Кульминация рассказа — сцена бунта Князева на почте и привод его согражданами в милицию — приходится на четвертую заключительную часть «Конец мыслям». Комические и драматические элементы, тесно переплетающиеся на протяжении всего действия, переходят в кульминационной сцене в трагифарс. Философские поучения Князева, как и «раскас» другого шукшинского героя — Петина, поражают своей кричащей немотой: неумением героя выразить то, что наболело и саднит душу. Трагикомизм ситуаций выявляет человеческую драму Князева. «Больная душа» в творчестве Шукшина никогда не подлежит осмеянию. Для его сатиры это своеобразное нравственное «табу».

Нельзя понять, где прав, а где виноват Князев, не учитывая авторской оценки каждой из конфликтующих сторон. Между тем в критике явно недостаточное внимание уделено второстепенным, эпизодическим героям рассказа, через которых автор воссоздает ту среду, в которой живет главный герой. Для уяснения специфики конфликта существенен тот факт, что у Князева нет персонажа-антагониста как такового. Эти функции распределены между рядом эпизодических лиц.

При создании образов второстепенных героев автор избегает

сатирических заострений: жена Князева показана не только озлобленной, «о и умной, Кайгородов — еще и простодушным, мужчина в шляпе — до поры до времени приветливым, и даже Сергей Николаевич, организующий публичное унижение главного героя, — серьезным и деловитым. Шукшин не стремится персонифицировать такое зло, как равнодушие, в одном заведомо отрицательном герое. Его интересуют проявления «расплывшегося» и вроде бы неуловимого порока, рассредоточенного в каждом «по чуть-чуть».

В финале рассказа Князев в порыве отчаяния и самоуничижения формулирует мнение окружающих о себе — «ИДИОТ». Оно постепенно складывается из первой оценки Кайгородова — «странный человек», из жалости — ненависти жены — «ненормальный», из комментария рассказчика — «ушибленный общими вопросами»[1], из оскорбления Сильченко — «дурак» и находит печальное завершение в освидетельствовании героя врачом-психиатром. Драма Князева (а в рассказе неоднократно подчеркнуто, что герою «пусто и плохо») заставляет усомниться в том, что «людская молва», столь часто оценивающая шукшинских героев, содержит лишь «добрый юмор, признание своеобычности характеров»[2]. Комическое снижение центрального персонажа и других действующих лиц рассказа переводит конфликт «герой — среда» в бытовой, будничный план. А оттого — все происходящее выглядит более страшным.

Обиженный человек — сквозная тема в новеллистике Шукшина. Рассказ «Штрихи к портрету» свидетельствует, однако, о том, что писатель не идет по пути однозначного решения конфликта, а следовательно, отказывается и от закрепления сатирического начала в оценочной системе произведения лишь за одной из сторон[3].

А. Бочаров в статье «Контрапункт» обращает особое внимание на то, что «у Шукшина обижают друг друга, чинят друг другу горе простые люди»[4]. А потому обиженный в одном случае может оказаться обидчиком в другом. Недоуменный вопрос окружающих: «А он нормальный..?», болезненно переживаемый

---

[1] Некоторые реплики рассказчика калькируют мироощущения «среды». Это указывает на то, что сложная авторская точка зрения в рассказе не может быть сведена не только к точке зрения одного героя, но даже рассказчика. Однако повествовательная система рассказа требует особого рассмотрения.

[2] Апухтина В. А. Проза Шукшина.— М., 1981.— С. 92.

[3] Противоположная точка зрения, исключающая сатирическую оценку главного героя, содержится в кн.: Глушко А. Характер и конфликт в современном советском рассказе//Современный литературный процесс и критика.—М., 1982.—С. 182; Горн В. Ф. Наш сын и брат.—Барнаул, 1985.— С. 92.

[4] Бочаров А. Контрапункт//Шукшинские чтения.— Барнаул, 1984.— С. 69.

Князевым, тем не менее не удерживает его от сходного вопроса по отношению к Сильченко.

Бунт Князева против унижения его человеческого достоинства носит во многом уродливый, даже «злой», по авторскому определению, характер. Если мнение окружающих о Князеве — «ИДИОТ», то мнение героя о жителях городка — «КРЕТИНЫ». Стоит вспомнить полные горького презрения высказывания Князева об окружающей его человеческой тупости, о неумении русского человека мыслить категориями, высокомерные отзывы о «простых» людях (сам Князев, разумеется, «сложный»). Создавая свою социальную утопию, герой не оставляет в ней места для человека, как не нашлось места для него самого в районном городке.

Князев не верит в людей, он верит в «структуру». Очевиден разрыв героя с народной гуманистической традицией. Это находит подтверждение в князевской «биографии». «Те герои, — отмечает А. Огнев, — которым писатель симпатизирует, всегда безмерно рады встрече с родиной»[1]. Князев относится к людям, не помнящим родства. Выходец из деревни, он не любит родины, снисходительно именуя сельских жителей «колхозниками-совхозниками».

Мессианство Князева, его желание встать над людьми, а не вровень с ними и является исходным моментом расхождения автора со своим героем.

В. Горн, исключая сатирическое начало из авторской оценки героя, не находит в подзаголовке рассказа «никакой иронии по отношению к Н. Н. Князеву, человеку и гражданину»[2]. Для сравнения он приводит открыто ироничные заглавия — «Шире шаг, маэстро!», «Генерал Малофейкин». Однако, на наш взгляд, во всех трех случаях действует один и тот же механизм иронии. Князев мыслит себя «Спинозой». Разрыв между тем, как видит себя герой и кем он является на самом деле, постоянно ощутим. Это-то и не дает основания однозначно толковать сложный характер персонажа. Не случайно аналогии труду Князева «О государстве» можно найти прежде всего в сатирической традиции русской и советской литературы.

Своеобразным художественным сигналом, указывающим на внутреннюю полемику автора с героем, является способ называния персонажа только по фамилии — Князев[3]. Показательно и то, что Шукшин отказывается от развернутой демонстрации внутреннего мира Князева, все время сохраняя по отношению

[1] Огнев А В Современный русский советский рассказ.— М, 1978.— С. 126.
[2] Горн В. Ф. Указ. соч.— С. 92.
[3] Такое «официальное» называние героя свидетельствует также и о том, что автор-повествователь не разделяет точку зрения окружающих на героя.

к нему определенную дистанцию. Лирическое начало, характерное для многих «новелл Шукшина, в этом рассказе отсутствует: нигде самовыражение не только героя, но и рассказчика не становится самовыражением автора. Основным способом корректировки точки зрения героя автором-повествователем становится ирония. Все это позволяет говорить о комическом начале как жанрообразующем признаке рассказа «Штрихи к портрету».

Однако критическая оценка персонажа не приводит к полному его отрицанию. Ирония снимается по отношению к Князеву, когда ему плохо. Шукшин оставляет за своим противоречивым героем право на человеческое понимание и сочувствие.

В этом смысле символичен открытый финал рассказа, когда начальник милиции, прочитав первые абзацы князевского трактата, не смеется, не отмахивается от него, как от нелепицы, но задумывается. Такой конец во многом воспринимается как антиначало, снимающее сатирическое звучание рассказа. Открывается перспектива более глубокого истолкования характера, воссозданного преимущественно в сатирическом ключе. Гуманистическая доминанта финала удерживает от категоричной однозначности оценок, заставляя читателей проверить свой запас доброты.

Выбор героя в рассказе «Штрихи к портрету» выражает совершенно определенную авторскую позицию: «Честное мужественное искусство не задается целью указывать пальцем: что нравственно, а что безнравственно, оно имеет дело с человеком «в целом» и хочет совершенствовать его, человека, тем, что говорит ему правду о нем»[1].

Попытка записать Князева в «положительные» или «отрицательные» связана с наметившейся тенденцией развести сложных шукшинских героев в два непримиримых лагеря. Так, А. Вартаньянц и М. Якубовская, анализируя пространство и время в рассказах Шукшина, абсолютизируют семантическую оппозицию «душа/не душа»[2]. «Столкновение полярного» правомерно выделяется ими как центральный принцип, организующий структуру рассказа с данной оппозицией, но понимается однозначно: как столкновение героев-антагонистов. На наш взгляд, художественная реализация данного принципа в новеллистике Шукшина сложнее и разнообразнее: полярное концентрируется не только и не столько в разных персонажах, сколько внутри характеров, что нашло выражение в понятии «больная душа». Лишь в исключительных случаях отказывает писатель своим героям в наличии души, полагая, что за человека

[1] Шукшин В. М. Вопросы самому себе.— С. 60.
[2] Вартаньянц А., Якубовская М. О двух типах художественного пространства и времени в рассказах В. М. Шукшина//Филологические науки.— 1984.—№ 4.— С. 17—24.

в человеке никогда не поздно бороться. Поэтому правомернее говорить не о двух рядах героев и конфликтов в творчестве Шукшина [1], а о едином конфликте добра и зла, в который вовлечены все шукшинские герои и от решения которого зависит их место среди людей.

«Единство художественного произведения есть столь же итог, сколько и исходная точка его формирования, предшествующая всем без исключения деталям»[2]. Для рассказа «Штрихи к портрету» таким опосредующим и объединяющим всю художественную систему центром является противоречивая заданность героя.

[1] Биличенко Н. Структура характеров в прозе В. Шукшина//Структура литературного произведения.— Л., 1984.— С. 83—100.
[2] Гиршман М. М., Громяк Р. Т. Целостный анализ художественного произведения.— Донецк, 1970.— С. 9.

И. П. СЕПСЯКОВА

СВОЕОБРАЗИЕ ТРАГИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА В ПОВЕСТЯХ В. РАСПУТИНА

Категория трагического в эстетике социалистического реализма недостаточно изучена. Существуют работы общего характера, в которых, наряду с другими явлениями эстетического порядка, рассматриваются и особенности трагического[1]. Тем не менее исследование трагических конфликтов, характеров, ситуаций, нашедших отражение в советской литературе за многие десятилетия ее существования, практически находится на своей начальной ступени.

Известно, что на протяжении ряда лет в науке о литературе активно бытовала концепция, согласно которой в литературе социалистического реализма нет места трагическому[2]. Конфликт или характер такого рода трактовались невероятно узко, непременно связывались с традиционными настроениями безысходности и безнадежности. Подобные взгляды безусловно страдали отвлеченностью, схематизмом и очевидным антиисторизмом. Сходные теоретические посылки, к сожалению, имеют место и в наше время. В солидном труде, созданном коллективом авторов Института философии АН СССР, традиционная для искусства категория трагического практически отсутствует. Обоснование этому находим в нескольких строках: «Категория трагического существует и не исчезнет из искусства социалистического реализма, но по мере слома реакционных режимов она теряет свое положение одной из ведущих категорий. По мере прогрессивного социального развития роль ее все более ограничивается применением в произведениях искусства исторического характера, уступая постепенно место высокому героизму, направленному на совершенствование свободного

[1] Зись А. Я. Лекции по марксистско-ленинской эстетике.— М., 1964; Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике.— Л., 1971; Марксистско-ленинская эстетика/Под ред. М. Ф. Овсянникова.— М.: Изд-во МГУ, 1973; Борев Ю. Б. Эстетика.— М., 1975; Борев Ю. Б. О трагическом.— М.: Советский писатель, 1961; Лазарева М. А. Трагическое в литературе.— М.: Изд-во МГУ, 1983; Курс лекций по теории социалистического реализма/Под ред. П. С. Выходцева.— М.: Высшая школа, 1973.

[2] См., например: Нусинов И. М. Вопросы жанра в пролетарской литературе//Литература и искусство.— 1931.— № 2—3.— С. 27—29.

общества и полнейшую реализацию творческих сущностных сил личности»[1].

Тем не менее советская литература 70 — 80-х годов отмечена повышенным вниманием к трагическим страницам рождения и становления нового социалистического общества, к ситуациям и причинам, создающим трагические конфликты в мирное время, подчас в будничной жизни людей. Удивительно прозорливым в связи с этим было высказывание А. М. Горького, прозвучавшее еще в двадцатые годы: «Мне кажется, что даже и не через сто лет, а гораздо скорей жизнь будет несравнимо трагичнее той, коя терзает нас теперь. Она будет трагичней потому, что — как всегда это бывает вслед за катастрофами социальными — люди, уставшие от оскорбительных толчков извне, обязаны и принуждены будут взглянуть в свой внутренний мир, задуматься — еще раз — о цели и смысле бытия»[2].

Творческий путь Валентина Распутина логичен и последователен именно в плане художественного познания и осмысления нынешнего «всеобщего состояния мира» (Гегель), создающего в жизни реальные трагические ситуации и конфликты.

Интересно, что в одном из интервью В. Распутин так выразил свои творческие установки: «Современная жизнь необычайно динамична, многие торопятся, я же решил повествовать о жизни спокойной»[3].

Действительно, уже с первых повестей мы ощутили неторопливую, обстоятельную манеру повествования В. Распутина, в которой, без сомнения, нашло выражение своеобразие писательского видения мира, обычаев, мироощущения и философии людей, с детства знакомой ему среды. Однако внешне спокойное течение распутинской прозы то и дело взрывается изнутри положенными в ее основу противоречиями социально-нравственного характера.

Уже в первой повести «Деньги для Марии» изображена ситуация, не только имеющая место в жизни, но чреватая тяжкими последствиями для данных, конкретных, потенциально честных и чистых героев. Ситуация обретает драматический характер, так как через нее высвечиваются будущие возможные судьбы Марии, Кузьмы и их четверых детей. Писатель не стремится разрешить конфликт однозначно. Он оставляет своих героев в тот критический момент, когда еще трудно предвидеть, как обернется для них неожиданное столкновение с окружающим миром. Уже в первой повести Распутин не ограничился

---

[1] Философско-эстетические основы метода социалистического реализма/ Отв. ред. И. С. Куликова.— М.: Искусство, 1983.— С. 175—176.

[4] Горький М. С. Т. Григорьеву//Литературное наследство.— М., 1963.— Т. 70.—С. 134—135.

[3] Распутин В. Быть самим собой//Вопросы литературы.— 1976.— №9.— С. 145.

нравственной природой конфликта (не случайно и Мария, и Кузьма — глубоко народные, цельные характеры, исполненные добра и чистоты, способные к самопожертвованию).

Трагедия Марии (таким образом воспринимает случившееся сама героиня) — не только личная, но и социальная. С ней соприкоснулись все жители деревни, по-разному оценившие положение Марии и проявившие свое отношение к ее горю. Тщательно выписывая эту социальную подсветку личной трагедии Марии, В. Распутин показывает невысокую степень зрелости нравственного чувства ее односельчан и переводит конфликт из личной сферы в общественно значимую. Глубина историзма художественного мышления помогла писателю увидеть в жизни и изобразить в художественном произведении конфликт нового типа, в котором победу может одержать лишь новая социальная нравственность (справиться с нагрянувшей бедой можно лишь общими усилиями, если каждый воспримет ее как свою личную), которая еще не вполне сложилась, но вполне возможна, ибо существуют такие люди, как Кузьма, тетка Наталья. Итак, в небольшой по объему повести В. Распутин многосторонне исследует реальную жизненную ситуацию, причины, порождающие в равной степени разрешимую и неразрешимую коллизию, характеры, способные противостоять неблагоприятным обстоятельствам.

В повести «Последний срок» В. Распутин обращается к явлению, которое издавна воспринималось людьми как трагическое, из ряда вон выходящее в жизненном процессе. Долгая смерть старухи Анны описывается автором все с той же последовательностью, пристальным вниманием ко многим деталям и подробностям. И, казалось, уже этого факта было бы достаточно для воссоздания трагической ситуации, еще одного художественного прочтения вечного конфликта между жизнью и смертью. Однако сама героиня воспринимает этот процесс отнюдь не как трагический, а как вполне естественный: «Сколько раз я вам говорила: не трогайте меня, дайте мне самой на покой уйти». Основной конфликт произведения вновь как бы отодвинут автором на задний план и открывается не сразу, постепенно подводя читателя к мощному сокрушительному приговору, звучащему в последней строке повести: «Ночью старуха умерла».

Распутин видит основной конфликт своего произведения в отношениях между людьми. Исследуя его, писатель показывает социально-историческую детерминированность поведения своих героев. Житейской мудрости старухи Анны, обретенной в тяжких условиях существования и подчас каторжном труде, противостоит не слишком глубокое нравственно, жизненно небогатое отношение ее взрослых детей ко всему происходящему вокруг них. Особенно ужасающе проступает нравственная

ущербность их душ в отношении к смерти матери. Характер истинно трагического противоречия обретает несоответствие физических и духовных сил, затраченных Анной на рождение, выхаживание, воспитание своих детей, и платы, которую получила от них мать незадолго до смерти. В. Распутин коснулся, по сути дела, тех противоречий социалистического общества, которые существуют не абстрактно, а проявляются в самой жизни. В трагически безвыходной ситуации оказываются дети старухи Анны (в том случае, если наступит прозрение), когда уже не вернуть былое и не получить прощения матери и нести пожизненно в душе своей грех, если, конечно, это будет осознано грехом. Таким художественным путем писатель пытается выяснить, «где и когда произошло опасное смещение»[1], почему люди утрачивают кровную родовую связь, добровольно отказываются от богатейшего духовного наследия предыдущих поколений.

Трагедия Настены из повести «Живи и помни» многократно оценивалась в откликах на это произведение как трагедия, подготовленная сложными социально-психологическими причинами. Для примера сошлюсь на высказывания С. Залыгина и А. Дырдина[2]. Настена, человек высокого нравственного чувства и глубокого социального долга, не смогла пережить сложившуюся не по ее вине ситуацию лжи и предательства по отношению не только к близким людям, односельчанам, но миру людей, повергнутому в пучину страданий и горя в период военного лихолетья. Нельзя не согласиться в этой связи с А. А. Дырдиным, увидевшим в главном конфликте повести, связанном с образами Настены и Андрея Гуськовых, «ожесточенность исторической схватки двух мировоззрений»[3]. Период Великой Отечественной войны (когда происходят события, описанные в повести) потребовался Распутину не столько как материал для повествования, сколько для того, чтобы на фоне всеобщего тяжкого жития высветить мимолетную призрачность обоюдного счастья героев. Именно в таких конкретно-исторических обстоятельствах полнее раскрывается человеческий характер, выявляются его потенциальные возможности и подчас, казалось бы, незапрограммированные мотивы поступков. В данном случае трагический конфликт возникает там, где люди стремятся к одной цели — жизненному благополучию, счастью — разными взаимоисключающими путями. Настена верила в возможность счастья только при условии окончания войны, общенародного бедствия,

---

[1] «Верую, верую в Родину!»//Литературное обозрение.— 1985.— № 9.— С. 13.

[2] Залыгин С. П. Собеседования.— М.: Молодая гвардия, 1982.— С. 132; Дырдин А. А. «Былинный источник силы»//Творческие взгляды советских писателей.—Л.: Наука, 1981.—С. 273.

[3] Дырдин А. А. Указ. соч.

и возвращения мужа домой («Лишь бы вернулся Андрей. Этим она и жила, пока тянулась война, этим и дышала в то страшное время, когда никто не знал, что будет завтра»). Андрей же поддался мимолетному соблазну (близко дом, гораздо ближе, чем фронт) и, стремясь приблизить долгожданный конец, поступил согласно эгоистическому настроению, забыв о долге, предав Родину в тяжелое для нее время, предав Настену и отца с матерью. Отсюда неизбежно столкновение характеров, неизбежен трагический конфликт человека, нарушившего «всеобщее состояние мира», с этим миром («Андрей Гуськов понимал: судьба его свернула в тупик, выхода из которого нет»). Неизбежна в этой ситуации и трагическая развязка. Возмездие приходит к Гуськову оттуда, откуда он меньше всего ожидал. Гибель Настены, ясной и светлой женщины, вдвойне трагична оттого, что вместе с ней гибнет их будущий ребенок, их надежда. Наряду с традиционными для трагедии чувствами сожаления и сострадания гибель героини вызывает у читателя целую гамму другого рода ощущений, тех, что стоят за последней сдержанной и отрывистой строкой произведения — «жалко было Настену». Гнев и презрение внушает такой человек, как Гуськов, предавший святая святых в жизни людей во все времена — жену, детей, родителей, Родину.

Не сразу открылся исследователям истинный смысл конфликта повести «Прощание с Матерой». Вспоминается безапелляционное суждение В. Оскоцкого о том, что В. Распутин пытался «из коллизии все-таки нетрагедийной любой ценой „выжать" трагедию»[1]. Были, однако, и противники этой точки зрения. Но о «принципиально ином качестве трагизма»[2] заговорил лишь В. Перцовский, который сделал попытку выяснить своеобразие конфликта в современной прозе в целом. Благодаря разностороннему и целенаправленному исследованию проблемы критик увидел в повести Распутина.в сравнении с произведениями других советских писателей нетипичное для советской классики столкновение сил. Тем не менее в рассуждениях автора ощущалась недосказанность, подобно той, что нашла выражение в переполняющей героиню повести старуху Дарью боли, «которую и назвать нельзя, потому что нет для нее подходящего слова».

Трагичен уход в небытие старой деревни, трагична возможная смерть стариков. Вероятность последней постепенно нагнетается на последних страницах повести. Она отозвалась в беспокойно повторяющейся мысли Павла: «И опять не поверил,

[1] Оскоцкий В. Не слишком ли долгое это прощание?//Вопросы литературы.—1977.—№ 2,—С. 44.
[2] Перцовский В. Покоряясь течению//Вопросы литературы.— 1979.— № 4.- С. 13.

что когда-нибудь ступит она (Дарья. — *И. С.)* в этот поселок». Нарастает тревога за стариков от той поспешности, с которой Воронцов пытается осуществить их спасение. И, наконец, подобно непогоде, взыгравшей в самый критический момент (сгустившийся туман, «лохматые, похожие на тучи очертания» за окном, сырость, наплескивающаяся на разбитое стекло, прощальный голос Хозяина острова, который тут же как будто смыло), сгущаются тревожные краски повествования, где почти неразличим «слабый, едва угадывающийся шум мотора» (последняя строка повести, призванная зажечь в сердцах читателей искру надежды).

В повести непримиримо схлестнулись не только проявления научно-технической революции и вековой уклад жизни материнцев, не только социально-нравственные представления людей разных поколений (Дарья — Павел — Андрей), не только действующие согласно предписаниям чиновники, пожогщики и люди, повинующиеся в своей жизни голосу совести и памяти (старики Матеры). Квинтэссенция трагического конфликта повести заложена в оценке писателем тех противоречий, которые рождены социалистической действительностью.

Развитие социалистического общества диалектически противоречиво. На пути его первооткрывателей оказалось немало сложных ситуаций экономического, социально-политического, нравственного характера. Все более очевидной становится простая, на первый взгляд, но практически трудно осуществимая истина: исторический прогресс в масштабах всего человечества возможен не только при условии активного развития науки и техники, но и сохранения духовного опыта предшествующих поколений. Без реального стремления уберечь от забвения и передать потомкам лучшие нравственные принципы и этические нормы прошлого, без многократных общих усилий невозможно решение всех проблем настоящего и будущего.

С позиций подлинной партийности, народности и историзма В. Распутин ведет с болью и кровной заинтересованностью разговор о тех издержках общественного и индивидуального сознания, которые появились не сразу и не случайно на пути советского народа от Октябрьской революции в наши дни. Противоречие, возникшее между самыми гуманными в истории человечества идеалами и теми проявлениями бездуховности (равнодушие, бюрократизм, бесхозяйственность, леность ума и сердца, утрата гражданской совести и чувства долга), которые, к сожалению, встречаются в нашей жизни, требует к себе внимания всех здравомыслящих людей. «Гражданственность — это активность личности во имя человека и во славу отечества»[11], —

не пустые слова. Позиция писателя подкреплена неустанным активным творческим поиском.

Последняя повесть В. Распутина «Пожар» изображает отнюдь не спокойное течение жизни, к чему раньше стремился писатель, а закрепляет ставшее традицией обращение к острым, насущным проблемам современности.

Горят в Сосновке склады с продовольственными и промышленными товарами, бушует стихия, уничтожая общественное добро. В борьбе со стихией схлестнулись человеческие характеры — «архаровцы» и «законники», отчетливо определяется смысл предпринятых каждым из них действий. Апогей этого трагического поединка нашел выражение в смертельной схватке сторожа дяди Миши Хампо и архаровца Сони. Пронзительным напоминанием кровного человеческого братства стала картина, изображающая посмертные объятия этих людей, при жизни непримиримо разобщенных убеждениями и образом жизни.

Около десяти лет потребовалось для того, чтобы от искры конфликта, положенного в основу повести «Прощание с Матерой», разгорелось пламя «Пожара». Это обстоятельство, по-видимому, определило и ряд художественных особенностей последнего произведения Распутина: ярко выраженное активное публицистическое начало, глубинную силу и предельную заостренность конфликта. «И до каких же пор мы будем сдавать то, на чем вечно держались?.. Кто напугал их, уже вкусивших добра, почему они повернули назад?» — вот тот обнаженный нерв повествования, который придает ему трагическое звучание. Распутин открыто высказывается по кардинальным проблемам современного бытия, сознательно стремится вызвать в сознании читателя не только протест против исторически неоправданного положения, сложившегося в нашей жизни, но и желание действовать, ибо уверен, что благодушие никогда и ни при каких обстоятельствах не способствовало прогрессу. Откровенность и страстность, с которой автор проводит нас через цепь взаимосвязанных трагических ситуаций, безусловно, определена своеобразием творческих установок писателя: «Самое время требует публицистики. И активность ее говорит о подготавливающихся в глубинах жизни общественных и социальных переменах»[12].

В своем художественном поиске Распутин шел по пути углубления социальной мотивировки трагического конфликта. Это не могло не сказаться на художественном своеобразии его произведений, более того, обозначило общие типологические черты разрабатываемого им жанра.

В привязанности писателя к жанру повести можно усмотреть некую утвердившуюся закономерность, имеющую для него принципиальное значение. С одной стороны, по-видимому, тот

объем художественного пространства и времени, который дает писателю повесть, вполне его удовлетворяет, а главное — дает возможность с максимальной полнотой выразиться его оригинальному эпическому сознанию. С другой стороны, нельзя не принимать в расчет суждение самого Распутина о том, что последние десятилетия — не время больших романов: «Терапевтическое, долговременное воздействие литературы на человеческую душу как постепенное ее воспитание может, к несчастью, опоздать»[13].

Спокойное, эпическое течение повестей В. Распутина, на котором так настаивал писатель, как уже было замечено, взрывается изнутри уже в первой сюжетной ситуации, которая, как правило, носит исключительный характер: в магазине обнаружена недостача, дети получают сообщение о приближающейся смерти матери, солдат дезертирует с фронта, уничтожаются деревня и остров, на месте которых должно быть водохранилище, в лесном поселке происходит пожар.

Последующее развитие сюжета в повестях определяется желанием автора конкретизировать сложившуюся ситуацию анализом причин, ее вызвавших, психологической мотивировкой поступков героев. Действие повестей, расширяясь, углубляет основной конфликт, подтверждая социально-нравственную доминанту выведенных писателем характеров. Например, дезертирство Андрея Гуськова («Живи и помни») первоначально выглядит как случайное, ведь вылилось оно из чистого чувства тоски по дому. Но мысли, чувства и поступки героя, сопутствующие его реализации, все более убеждают читателя в предопределенности судьбы этого человека, открывают те черты его характера, которые потенциально существовали в нем и проявились в конкретных обстоятельствах.

Заключительный аккорд сюжетного построения повестей, так же, как и завязка, отличается своей исключительностью: смерть старухи Анны, гибель Настены, разгулявшаяся стихия дождя и бури, поглотившая Матеру и ее стариков, пожарище в центре Сосновки, обезобразившее и без того неуютный поселок.

Глубина воспроизведенных писателем конфликтов выгодно оттеняется не только оригинальным, тонким строением произведений, но и открытостью их финалов, своеобразной незавершенностью. Остановился перед дверью Кузьма, где, возможно, его ждет спасение от беды («Деньги для Марии»). Похоронили односельчане Настену, всплакнули бабы — действие оборвалось, но вступают во взаимодействие последние строки повести — «жалко было Настену» — и ее название «Живи и помни», выливаясь в сознании читателя в приговор тому, по чьей вине

произошли трагические события, и убеждение в торжестве справедливости.

Повесть «Пожар» заканчивается несколько контрастной предыдущему повествованию главой, выполненной с явным привлечением условных красок. Уходит от места трагедии, от людей, от себя Иван Петрович, и, казалось бы, обозначилась черта, за которой ничего не будет. Но Распутин успел вселить в сознание читателей надежду на то, что в выгоревшей дотла душе героя возродится, как весной на земле, жизнь — вера, сила, желание действовать. Предощущение перемен рождается не только от конкретной бытовой зарисовки и ее символического звучания, но и от заключительных строк повести: «Молчит земля. Что ты есть, молчаливая наша земля, доколе молчишь ты? И разве молчишь ты?». Вновь, как это бывало раньше у Распутина, повесть открыта навстречу читателю, связуя времена и события, так остро напоминая нам знаменитые гоголевские слова.

Композиция повести «Пожар», равно как и сюжетное строение, обусловлена конкретными идейно-эстетическими задачами писателя. Девятнадцать главок повести выстроены таким образом, что картины конкретных событий перемежаются фрагментами воспоминаний героя, его размышлениями о современном состоянии мира и его собственной души. Закономерными в связи с этим представляются, а не случайными те публицистические отступления, собственно авторские мысли, которые врываются в рассуждения героя. Без них трудно представить себе реализацию авторского замысла — достучаться до сердца каждого читателя.

Итак, повести В. Распутина отражают историческое своеобразие существующих жизненных противоречий. Их отличает отчетливость гражданской позиции, которая находит выражение, помимо сказанного, в уверенности автора в преходящем характере трагических противоречий, в том, что разумное начало в человеке непременно должно одержать верх.

Е. М. НЕЁЛОВ

«ЖАНРОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ» НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ И «ФИЛОСОФИЯ ОБЩЕГО ДЕЛА» Н. Ф. ФЕДОРОВА

В романе известного советского писателя-фантаста Г. Гора «Изваяние» среди прочих персонажей выведен аспирант Коля с говорящей фамилией Фаустов. «У Коли, — сообщает автор, — было несколько кумиров: московский цитолог Кольцов, поэт Хлебников, знаток первобытной логики Леви-Брюль и учитель Циолковского, русский мыслитель XIX века Николай Федорович Федоров»[1].

Имя Н. Ф. Федорова в этом списке весьма показательно и не случайно для фантастического романа, в котором явно чувствуется и утверждение федоровских идей, и полемика с ними. Можно сказать, что роман Г. Гора открыто обнажает нашу тему, предполагающую сопоставление утопического «проекта» оригинального русского мыслителя и многообразного мира тем и идей научной фантастики.

Это сопоставление можно проводить как в историко-генетическом, так и типологическом аспектах. В первом случае речь пошла бы о прямом и сознательном, как в «Изваянии» Г. Гора, использовании писателями федоровской философии «общего дела», и примеров такого использования в истории научной фантастики достаточно много. Типологический же аспект подразумевает выявление некоторых общих принципов, связанных не столько с осознанным, специальным обращением фантастов к философскому наследию Федорова, сколько с жанровым содержанием научной фантастики, не зависящим от субъективных намерений авторов.

Этот аспект нас сейчас и интересует.

Однако прежде всего надо уточнить терминологию. Научная фантастика, как всем хорошо известно, пользуется репутацией в высшей степени занимательного жанра. Но, по справедливому замечанию М. М. Бахтина, «ни один художественный жанр не может строиться на одной голой занимательности. Да и для того, чтобы быть занимательным, он должен задеть какую-то существенность»[2].

Вот эта-то «существенность» и есть то, что можно назвать

[1] Гор Г. Изваяние: Фантастический роман.— Л., 1972.— С. 80.
[2] Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.— М., 1975.— С. 257.

жанровым содержанием[1]. Точнее говоря, жанровое содержание составляет наиболее общий, абстрактный уровень этой «существенности». Если воспользоваться словами В. Я. Проппа (высказанными, правда, по другому поводу), то этот уровень «можно сравнить с нулем, который в ряду цифр представляет собой определенную величину»[2].

Таким образом, жанровое содержание составляет как бы «нулевой», исходный уровень жанровой проблематики научной фантастики, неизменно присутствующий в том или ином виде в конкретных произведениях.

Этот «нулевой» уровень правомерно представить в виде некоторого набора исходных, общих для всего жанра идей. И вот этот-то набор идей и заставляет вспомнить о Н. Ф. Федорове.

Первое впечатление от чтения «Философии общего дела» — удивительно современное научно-фантастическое звучание этого произведения, создававшегося еще в прошлом веке[3]. В нем безусловно присутствует ярко выраженное художественное начало, имеется развитая система художественных образов, метафорически продолжающих, «досказывающих», углубляющих собственно утопическую мысль автора. При этом все многообразие федоровской мысли покоится, как на трех китах, на трех главных, основных идеях. Эти идеи — родственности, регуляции, патрофикации — оказываются не только близкими научной фантастике, но и определяют ее жанровое содержание. В самом деле:

1. Первая, исходная идея — это идея **родственности**. В мире, пишет Федоров, царят неродственность, небратские отношения: «Под небратским состоянием мы разумеем все юридико-экономические отношения, сословную и международную рознь»[4]. Неродственные отношения включают в себя и природу, находя свое наиболее полное выражение в факте смерти, которая, по

---

[1] Вопрос о смысле и объеме данного термина на сегодняшний день остается дискуссионным, ибо, как отмечает занимавшаяся проблемой жанрового содержания Л. В. Чернец, «часто различный историко-литературный материал во многом определяет то или иное решение вопроса». (Чернец Л. В. Типология литературных жанров по содержанию: Автореф. канд. дис.— М., 1970.— С. 4). В другой своей работе Л. В. Чернец приводит формулу Г. Н. Поспелова: категория жанрового содержания — это «типологический, исторически повторяющийся аспект проблематики произведений» и подчеркивает, что «благодаря этой категории можно проследить преемственность в жанровом развитии литературы». (Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики).— М., 1982.— С. 96.).

[2] Пропп В. Я. Морфология сказки.—М., 1969.—С. 37.

[3] Ср.: В. Шкловский в одной из своих последних работ последовательно называет автора «Философии общего дела» не иначе, как «великий фантаст Федоров». (Шкловский В. Энергия заблуждения.— М., 1981.— С. 54, 255).

[4] Федоров Н. Ф. Философия общего дела. Статьи, мысли и письма.— Т. 1.— Верный, 1906.— С. 9. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

Федорову, «есть просто результат или выражение несовершеннолетия, несамостоятельности, несамобытности жизни» (с. 91), опутанной неродственными отношениями.

Поэтому главная задача — восстановление родственности: «Жить нужно не для себя (эгоизм) и не для других (альтруизм), а со всеми и для всех» (с. 96). Федоров так формулирует идею родственности: «Смысл братства заключается в объединении всех в общем деле обращения слепой силы природы в орудие разума всего человеческого рода для возвращения вытесненного» (с. 11).

Думается, не надо доказывать, что идея «объединения всех в общем деле обращения слепой силы природы в орудие разума всего человеческого рода» является определяющей для всей научно-фантастической литературы от Жюля Верна до современных фантастов. Идея родственности находит свое выражение в научной фантастике и в том постоянном стремлении к единению (родству) человека со всей Вселенной, которая определяет пафос многих и многих произведений. Ярким примером может служить творчество А. Беляева, Стругацких и С. Лема.

2. Идея **регуляции** намечает один из важнейших путей ликвидации неродственности. Федоров много и подробно пишет о нравственной необходимости регуляции природы, понимая под этим не столько ее покорение, сколько разумное управление природой на основе исчерпывающих (с современной точки зрения) знаний о ней. Эта идея — один из важнейших аспектов жанрового содержания научной фантастики. По Федорову, главное условие для развития регуляции — «обращение народного мировоззрения в Колумбо-Коперниканское» (с. 291). Стоит задуматься: ведь обращение народного мировоззрения (здесь, пожалуй, точнее было бы — мироощущения) в «Колумбо-Коперниканское» составляет, в сущности, главную задачу научно-фантастической литературы и определяет в самом общем смысле ее воспитательное значение. Это значение ни в коем случае не сводится просто к популяризации или пропаганде науки или техники, а связано именно с выработкой у читателя нового мироощущения, в котором привычный «горизонт Земли» заменяется бесконечной «перспективой Вселенной». Федоров еще в XIX веке, задолго до К. Э. Циолковского, говорил о необходимости посмотреть на Землю из Космоса. «Человечество, — писал он, — должно быть не праздным пассажиром, а прислугою, экипажем нашего земного — неизвестно еще какою силою приводимого в движение — корабля» (с. 284).

3. Вершиной, полным торжеством регуляции является **патрофикация** (отцетворение), означающая полную победу над главным природным проявлением неродственности — смертью. Идея бессмертия, более того, воскрешения «при помощи науки» всех умерших красной нитью проходит через все сочинения

мыслителя. «Воскрешение же есть, — пишет он, — полное торжество нравственного закона «ад физической необходимостью» (с. 131).

Федоров различает два типа патрофикации. Первый, уже существующий, — воскрешение в памяти человеческой, в плодах труда, в детях, в искусстве (поэтому так много внимания уделяет Федоров размышлениям о роли Книги и Музея в истории человечества, которые превращаются у него в некие общекультурные символы). Второй — буквальное воскрешение всех предков («отцов») благодаря исчерпывающему научному знанию как живой, так и неживой природы. И весь этот проект борьбы со смертью, как справедливо отмечает С. Г. Семенова, принадлежит «не столько мистике, сколько научной фантастике»[1]. Научно-фантастический (то есть не мистический, а именно материалистический) пафос этой идеи хорошо чувствовал М. Горький. В одной из лекций, прочитанной им в 1920 году, он говорил: «Мое внутреннее убеждение таково, что рано или поздно, может быть, через 200 лет, а может быть, через 1000, но человек достигнет действительного бессмертия... Это все очень далеко, все фантастично — я прекрасно понимаю, но именно это должно быть идеалом, именно это целью, к которой должны стремиться люди»[2]. И это стремление, этот идеал, безусловно, входят в жанровое содержание современной научной фантастики. Более того, научная фантастика полностью разделяет (в самом общем виде) и тот взгляд на предпосылки патрофикации, который формулирует Федоров: «В процессе регуляции, постепенно обнимающей все большее пространство и идущей в глубь времени, должен измениться сам организм человека. Такую перестройку Федоров понимает как преображение телесного состава человека и его связей с окружающей средой. Этот ход проектирующей мысли так же **логически** необходим, как сам предполагаемый ею процесс необходим **объективно**: ведь человек не может стать бессмертным, сохранив свой теперешний тип жизнедеятельности, принципиально конечный»[3]. В советской фантастике первым эту проблему поставил в центр своего творчества А. Р. Беляев, и после него она в самых различных вариантах активно разрабатывается уже не одним поколением фантастов.

Итак, три основные, исходные идеи Федорова (родственности, регуляции, патрофикации) одновременно оказываются теми идеями, которые определяют жанровое содержание научной

[1] Семенова С. Г. Н. Ф. Федоров и его философское наследие//Федоров Н. Ф. Сочинения —М., 1982.— С. 31.
[2] Цит. по: Сухих С. И. М. Горький и Н. Ф. Федоров//Русская литература—1980.—№ 1.—С. 164.
[3] Семенова С. Г. Н. Ф. Федоров и его философское наследие.— С. 27. Подчеркнуто С. Г. Семеновой.

фантастики. Естественно, что научные фантасты — и это надо подчеркнуть — не просто повторяют Федорова (они вообще могут не думать о нем и даже не знать его сочинений). Речь идет о другом: исходные идеи, волновавшие Федорова, определяют жанровую проблематику научной фантастики, что не исключает, а даже предполагает иное, чем у Федорова, развитие этих идей [1]. Но при всем возможном несходстве этого развития исходные импульсы остаются общими, а многообразие вариантов придает этим импульсам проблемность, неоднозначность, динамичность.

Если согласиться с нашими рассуждениями, то неизбежно возникает вопрос: в чем причина близости (если не тождества) жанрового содержания научной фантастики и исходных идей «Философии общего дела»? Ведь, как мы старались показать, факт знакомства того или иного писателя-фантаста с «проектом» Федорова имеет в данном случае лишь факультативное значение.

Ответ на наш вопрос мы дадим позднее. Пока же заметим, что этот ответ мы сможем получить, если, признав само сходство-тождество федоровского проекта с миром научной фантастики, сделаем из этого сходства логичный вывод: а нельзя ли рассматривать в силу этого сходства федоровский проект прежде всего с точки зрения научной фантастики? Скажем определеннее: нельзя ли рассматривать «Философию общего дела» не как философское, а как прежде всего научно-фантастическое произведение?

Мы уже упоминали о том, что научно-фантастическая окрашенность многих страниц «проекта» очевидна, и эпитет «фантаст» употребляется во многих работах о Федорове. Но никто не рассматривает этот эпитет как точную жанровую характеристику сочинения утописта. А ведь если подойти к «Философии общего дела» как научно-фантастическому (или сказочно-фантастическому) сочинению, тогда многие вопросы, вызывающие сейчас полемику, отпадут сами собой. Главный же вопрос — это вопрос о религиозном характере федоровских размышлений. Богословская символика и фразеология, которыми постоянно пользуется Федоров, кажется, прямо наталкивают на мысль о религиозном смысле его «проекта». Именно эту идею утверждает В. П. Пазилова в своей монографии, посвященной борьбе с федоровским «учением». По поводу работ С. Г. Семеновой, исследователя и популяризатора «Философии общего

[1] В современной научной фантастике, например, есть попытки не только утверждения идеи бессмертия, но и борьбы с нею (бессмертие бесполезно, коль скоро человек желает остаться человеком, а не «киборгом», «мутантом», «люденом» и т. д.). Однако чтобы бороться с какой-то идеей, надо, по меньшей мере, иметь ее, чувствовать ее значимость.

дела», В. П. Пазилова пишет: «Утратив историческую позицию, С. Г. Семенова потеряла возможность увидеть истинный смысл, содержание учения Федорова и поэтому волей-неволей пошла на поводу у собственных знаний. В результате вместо объемной и колоритной, при всей своей реакционности, фигуры доморощенного богослова возник картонный образ пророка генетики, профетического старца, „загадочного" и „своеобразного"»[1].

Позиции С. Г. Семеновой и В. П. Пазиловой в оценке наследия Федорова диаметрально противоположны. Но в одном они все-таки сходятся: федоровское сочинение рассматривается не как художественное, а как прежде всего и исключительно философское. Думается, это мешает адекватному восприятию «Философии общего дела»: проект-мечту начинают судить и оценивать по нормам и критериям, так сказать, инженерного проекта. Надо ли удивляться, что в этом случае мечта не выдерживает критики?

Между прочим, примеры такого неадекватного восприятия в истории научной фантастики нередки. Вот один из них. Знаменитый роман А. С. Беляева «Человек-амфибия», имевший огромный успех у читателей, отвергался критикой 30-х годов полностью. Утверждалось, скажем, что «в социальном отношении идея романа реакционна, так как она пропагандирует ничем не оправданные хирургические эксперименты над людьми»[2], что «доктора Сальватора (создателя Ихтиандра. — *Е.Н.)* действительно следовало бы судить за искалечение ребенка, из которого он с неясной научной целью, да еще с сохранением своих открытий в полной тайне от современников сделал амфибию»[3].

В чем же дело? Почему довоенная критика была единодушна в отрицании достижений одного из лучших советских фантастов?

Представим себе, что не в фантастическом романе, а «на самом деле» некий врач тайно превратил ребенка в человека-амфибию. Как бы реагировало общество («искалечение ребенка»!), если бы подобные беляевскому эксперименты тайно проводились «на самом деле»? Ведь действительно нельзя поощрять эксперименты над людьми, и сегодня мы знаем, как остро обсуждаются вопросы этики в медико-биологических науках, к которым тяготело творчество А. Р. Беляева. Думается,

---

[1] Пазилова В. П. Критический анализ религиозно-философского учения Н. Ф. Федорова.—М., 1985,— С. 96.

[2] Палей А. Р. Научно-фантастическая литература: Статья вторая//Литературная учеба.— 1936.— № 2.— С. 130.

[3] Ивич А. Научно-фантастическая повесть//Литературный критик.—1940.— № 7—8.— С. 158. Цит. по: Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман.— Л., 1970.— С. 115.

критики читали роман А. Р. Беляева так, как читали бы газетный репортаж о действительных событиях, а не как художественный фантастический роман. Это и исказило восприятие. Критики проглядели в романе главное — мечту, сказку, не требующую признания себя за действительность.

Вот и с восприятием «Философии общего дела» происходит нечто подобное. Она воспринимается, так сказать, «на полном философском серьезе». Но ведь эта «философия» не совсем философия (или — не только философия), а мечта, сказка, научная фантастика, и оценивать ее надо не по строгим канонам обществоведения, а по не менее по-своему строгим, но все-таки другим канонам сказки. А чтобы оценивать, надо эти каноны знать. «Все учение Федорова, — пишет В. П. Пазилова, — несмотря на наличие в нем наивно-фантастических, даже сказочных элементов, проникнуто верой в знание, в науку, в силу человеческого разума, но человеческий разум, по Федорову, понуждаем божественным»[1].

Здесь очень показателен ход мысли В. П. Пазиловой: несмотря на фантастику и сказку, учение проникнуто верой в науку. То есть получается, что фантастика и сказка выступают против науки и знаний. Как при таком уровне понимания фантастики можно рассуждать о ней у Федорова? К слову сказать, и «сказочные элементы», как отмечают фольклористы, никогда не противостоят науке и знанию вопреки обыденному мнению. Что же касается «божественного», то, следуя логике В. П. Пазиловой, надо было бы в этот разряд зачислить и «Божественную комедию» Данте, и «Двенадцать» А. Блока, где ведь не кто-нибудь, а сам Христос действует.

Анализ художественного произведения (или произведения, в котором художественное начало играет важную, жанрообразующую роль) без учета этой художественной специфики приводит, как известно, к вульгарно-социологическому прочтению текста. Таким и оказывается прочтение «Философии общего дела» в монографии В. П. Пазиловой, что вызывает поистине удивительные открытия автора: «Отвергая человеческое в человеке, жизнь как движение и развитие, федоровская система вы ступает апологией смерти»[2]. Все здесь поставлено с ног на голову. Можно обвинять Федорова во многом, но уж никак не в апологии смерти. Интуиция писателя, в данном случае, оказывается куда точнее — Ольга Форш в письме М. Горькому от 20 сентября 1926 года проницательно заметила по поводу книги

[1] Пазилова В. П. Критический анализ религиозно-философского учения Н. Ф. Федорова.—С. 100.
[2] Там же.—С. 123.

Федорова: «Есть вещи неприемлемые, но зато есть нечто поражающее как жизнь»[1].

Вульгарно-социологическая логика В. П. Пазиловой закономерно ведет ее к выводу: «Как способ преодоления социальных противоречий, „проект" Федорова иллюзорен не менее, чем все религиозные учения. В действительности он мог служить только средством отвлечения масс от действительных насущных задач. Представить „проект" некоторым учением, для которого еще не пришло время, тоже нельзя, так как его религиозная направленность не вызывает сомнения»[2]. И вывод этот в рамках вульгарно-социологической логики, в сущности, неизбежен: стоит предъявить критерии такой логики мечте, сказке, как она сразу же оказывается «вредной» и «ненужной»[3]. Ведь в свое время (в 20-е годы, во время известной дискуссии о сказке) вульгарно-социологический взгляд на народную сказку приводил к тем же выводам, к которым приходит В. П. Пазилова.

Так, скажем, С. Полтавский писал о сказочных образах: «Они не имеют никаких корней в подлинной жизни и, естественно, что усваивая их, увлекаясь ими, внутренне сживаясь с ними, ребенок действительно

---

[1] Переписка М. Горького: В 2-х т.—Т. 2.—М., 1986.—С. 230. Подчеркнуто О. Форш.

[2] Пазилова В. П. Критический анализ религиозно-философского учения Н. Ф. Федорова.—С. 108—109.

[3] Вот почему определение «фантаст» («сказочник») применительно к Федорову важно понять не только метафорически, но и как точное определение жанра. Стоит подойти к федоровскому «проекту» как к произведению прежде всего сказочному или научно-фантастическому (то есть художественному), как сразу же возникает то, что Г. Д. Гачев назвал «защитная кожа жанра». Сам Г. Д. Гачев дал блестящее разъяснение этому термину, поэтому решимся привести длинную цитату, тем более, что в этой цитате речь идет, в сущности, о том, что весьма близко проблематике «Философии общего дела»:

«Что значит защитная кожа жанра?

В «Известиях» от 8 сентября 1961 г. напечатано стихотворение поэта Евгения Винокурова «Я чувствую разумность бытия». Там есть такие строки:

...Разве может
Не быть меня! Мне век бессмертный дан.
Ничто меня уже не уничтожит.
Готов стоять. Готов из кожи лезть.
Всей кровью слышу. Верю без предела.
А коли так, то так оно и есть.
Не может быть иначе: верит тело.

В стихотворении проповедуется не только бессмертие души, но более того — бессмертие тела! — что уж совершенно абсурдно и противоречит фактам и опытам жизни и данным науки. (...) И этот иррационалистический бред, проповедь животного индивидуализма помещается в «Известиях» — официальном органе Советского государства, краеугольным камнем которого является научная идеология диалектического материализма, враждебная всякой мистике!

Я чувствую, как читатель улыбается: «Что вы нас за дураков считаете? Не понимаем мы что ли, что перед нами не научная диссертация, а лирическое стихотворение?» (...) Читатель мне станет доказывать, что дело не в том, что сказано, а где и в каком месте, и в каком роде: я должен понимать, что это — лирика, а в ней такое не только можно, но и надо говорить.

И получилось, что читатель мне сам доказал и раскрыл содержательность жанра, показал, что она предопределяет все понимание...» (Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм.— М., 1968.— С. 190—-191). Подчеркнем, что внешне «нехудожественная» форма сочинения Федорова с научно-фантастических позиций может восприниматься как именно «художественная». Дело в том, что в научной фантастике давно уже освоены как «художественные» такие традиционно, казалось бы, небеллетристические формы, как форма ученого трактата, рецензии (на несуществующее произведение), протокола заседания суда и т. д. и т. п.

отвлекается от реальной правды жизни»[1]. Э. Яновская утверждала: «Целые поколения преданных царскому трону людей воспитали сказки, содержание которых зародило в них первое благоговейное чувство перед всемогущим царем и царицей»[2].

Сходство аргументов и сама логика рассуждений гонителей сказки 20-х годов и В. П. Пазиловой весьма показательны, как показательно и внутреннее глубокое родство идей Федорова и стихийной художественной натурфилософии русской волшебной сказки. Эпитет «религиозный» применительно к федоровскому проекту следовало бы заменить на «фольклорный». Он религиозен в той же степени, в какой может, при вульгарно-социологическом взгляде, показаться «религиозной» или «монархической» русская сказка. Более того, основные, исходные идеи родственности, регуляции и патрофикации существовали задолго до появления федоровской утопии в устном народном творчестве, составляли фундамент художественной символики волшебной сказки. Борьба героя с силами, олицетворяющими смерть, обусловлена, если исходить из концепции В. Я. Проппа, исторически[3]. Подробный анализ жанрового содержания русской волшебной сказки, показывающий, что это содержание организуют идеи родственности, регуляции и патрофикации, выходит за рамки нашей темы, поэтому приведем только один пример. В русском сказочном репертуаре есть тексты, поразительно близкие «Философии общего дела». Такова, например, записанная М. К. Азадовским сказка Н. О. Винокуровой «Орел-царевич и его сын», которую Э. В. Померанцева относит к одной из лучших сказок этой сказительницы[4]. В сказке сын убивает Кощея Бессмертного и тем же яйцом, которое принесло смерть Кощею, оживляет своего отца. С. Калмыков справедливо говорит о том, «как сказочный мотив живой воды и

[1] Полтавский С. Новому ребенку — новая сказка. Этюд для родителей и воспитателей.— Саратов, 1919.— С. 17.
[2] Яновская Э. Сказка как фактор классового воспитания.— Харьков, 1923.— С. 6.
[11] См.: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки.— Л., 1946.
[4] Померанцева Э. Русские сказочники.— М., 1976.— С. 34—40.

молодильных яблок преломился в своеобразной утопии всеобщего воскрешения и полной победы над смертью у русского философа Н. Ф. Федорова»[1].

Итак, теперь мы можем дать ответ на вопрос, заданный ранее: чем же обусловлено сходство-тождество жанрового содержания научной фантастики и «Философии общего дела»?

Это сходство вызывается общим глубинным источником. Тот комплекс идей, который обнаруживается и в научной фантастике, и в «проекте» Федорова, в своих истоках существовал прежде всего в фольклорном сознании. Художественная натурфилософия волшебной сказки — вот родник, равно питающий и жанровое содержание научной фантастики в целом[2] и, в частности, научно-фантастическое (и в то же время сказочное) учение Федорова.

В силу такой изначальной близости оказывается сходным и изображение человека в научной фантастике, восходящее (на жанровом уровне) к поэтике фольклорной волшебной сказки, и изображение человека в «Философии общего дела».

Как и в сказке, в научной фантастике человек понимается прежде всего как родовое существо[3]. И сторонники, и противники утопии Федорова согласны с тем, что у него человек тоже — родовой. «Федоров пытается подойти к человеку в его природно-родовом аспекте», — отмечает С. Г. Семенова[4]. В. П. Пазилова тоже пишет о «подходе Федорова к человеку как родовому существу»[5]. Такой подход и в фольклорной сказке, и в научной фантастике, и у Федорова вполне понятен и естественен: ведь он вызывается тем, что человек понимается здесь в неразрывных связях прежде всего с природой (то есть в понятии среды, традиционно считающимся социальным, общественным, открывается необычный естественнонаучный, природный аспект[6]). Общий подход к человеку создает и общие функции персонажей. Даже известное федоровское деление людей на «ученых» и «не-ученых» находит свое выражение в научной

---

[1] Калмыков С. В поисках «зеленой палочки»//Вечное солнце. Русская социальная утопия и научная фантастика (Вторая половина XIX — начало XX века).—М., 1979.—С. 10.

[2] Подробнее о типологической и генетической связях научной фантастики с фольклорной волшебной сказкой см. нашу монографию: Неёлов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики.— Л., 1986.

[3] См. об этом подробнее: Неёлов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики.

[4] Семенова С. Г. Н. Ф. Федоров и его философское наследие.— С. 21.

[5] Пазилова В. П. Критический анализ религиозно-философского учения Н. Ф. Федорова.— С. 67.

[6] О понятии среды в научной фантастике см.: Чернышева Т. А. Человек и среда в современной научно-фантастической, литературе//Фантастика. 1968.— М., 1969; Она же. Человек и естественная среда в современной научной фантастике: Автореф. канд. дис.— Иркутск, 1969.

фантастике, где, если говорить о жанровом уровне, постоянно действуют три фигуры, функции которых строго определены условиями жанра. Это следующие фигуры: «ученый», «не-ученый», «чудесный персонаж (чудесный предмет)». Это персонажи не конкретного произведения, а персонажи самого жанра научной фантастики[1].

Наконец, сходство-тождество жанрового содержания научно-фантастической литературы и «Философии общего дела» вызывает и тождество уже не общих, а конкретных тем и идей федоровского «проекта» и писателей-фантастов. В той части «проекта», которая касается регуляции природы и освоения космоса, это очевидно. Но и другие идеи Федорова тоже естественнее всего раскрываются, пожалуй, на страницах именно научно-фантастических произведений. Одно из многих подтверждений этому — роман Г. Гора «Изваяние», который мы упомянули в начале статьи. Он воспринимается как развернутая художественная реализация (включающая в себя и момент полемики) федоровской идеи о будущем искусства, ставшего подлинно творческой силой, преобразующей самое природу. С. Г. Семенова подчеркивает, что Федоров «вдохновенно предсказывает будущие судьбы искусства, когда оно перестанет быть лишь мнимым, „мертвым подобием" мира жизни и будет силой самой жизни, реально воскрешающей погибшее, активно преобразующей вселенную»[2]. Эта федоровская мечта реализуется в романе Г. Гора в центральном образе Офелии, девушки-книги. «Она, — рассказывает главный герой романа, — переносила меня с собой сквозь время и сквозь страх, сквозь ожидание скорого и неизбежного расставания. Ведь она была и книгой, но оставалась девушкой с большими глазами, с кусочком неба или синей волной на своем смеющемся лице»[3]. Офелия — это символ искусства, ставшего самой жизнью. И такое искусство в романе Г. Гора воскрешает прошлое. Офелия, «образ-книга, мысль со смеющимся ртом и двумя живыми красивыми девичьими руками»[4], возвращает героя-космонавта в далекий XX век (точнее, возрождает это уже далекое прошлое), совместив его парадоксальным образом с будущим. Чтение становится самой жизнью, искусство оборачивается наукой, а наука, как и мечтал Федоров, — искусством.

Словом, если посмотреть на «Философию общего дела» с

[1] Подробнее о жанровых персонажах научной фантастики («ученый», «не-ученый», «чудесный персонаж») см.: Неёлов Е. М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики (глава «Элементы волшебно-сказочной поэтики в структуре научно-фантастического персонажа»).
[2] Семенова С. Г. Н. Ф. Федоров и его философское наследие.— С. 46.
[3] Гор Г. Изваяние.— С. 6.
[4] Там же.—С. 53.

позиций научной фантастики, то общих точек соприкосновения окажется очень много. Мы говорили лишь об одном уровне — уровне жанрового содержания. Однако федоровская утопия — настоящая энциклопедия научно-фантастических тем, сюжетов, образов, многие из которых еще не освоены научно-фантастической литературой.

Содержание

Кабардин С. О. (Харьковский педагогический институт).
К характеристике жанрового мышления Г. Р. Державина 3

Мальчукова Т. Г. (Петрозаводский университет).
Пушкин - критик Байрона 10

Дворецкий А. В. (Петрозаводский университет).
Категория рода в литературной критике В. Г. Белинского 23

Гончаров . А. (Ленинградский педагогический институт).
О жанровом своеобразии второго тома «Мертвых душ» Н. В. Гоголя 32

Пигин А. В. (Карельский педагогический институт).

О некоторых особенностях поэтики рассказа натуральной школы 45

Яковлев В. В. (Петрозаводский университет).
О своеобразии композиции романа Н. А. Некрасова «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» 53

Васильев С. Ф. (Удмуртский университет).
О композиции романа А. К. Толстого «Князь Серебряный» 61

Гин М. М. Мир и жанр щедринской сказки 70

Циц М. И. (Карагандинский педагогический, институт).
Сюжетно композиционные функции курсива в «Кроткой» Ф. М. Достоевского 103

Старыгина . Н. (Марийский педагогический институт).
К вопросу о циклизации произведений в творчестве . С. Лескова 110

Тарланов Е. 3. (Петрозаводский университет) .
Жанр баллады в поэзии К. М. Фофанова 117

Лопуха А. О. (Петрозаводский университет).
Поэтика фантастического у А. С. Грина 126

Данилина Г. И. (Тюменский университет).
Особенности композиции дилогии Г. Манна о Генрихе IV 135

Спиридонова И. А. (Ленинградский университет).
Жанрово-композиционные особенности рассказа В. М. Шукшина «Штрихи к портрету» 143

Сепсякова И. П. (Петрозаводский университет).
Своеобразие трагического конфликта в повестях В. Распутина 151

Неёлов Е. М. (Петрозаводский университет).
«Жанровое содержание» научной фантастики и «Философия общего дела» Н. Ф. Федорова 160

ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
Межвузовский сборник
Редактор *Л. П. Соколова*
Технический редактор *А. А. Кемппи*
Корректоры *О. В. Фотеева*, *Т. Н. Музалева*

Сдано в набор 14. 12.87. Подписано в печать 24.06.88. Е-01520. Формат 60х90 1/16 Бумага типографская № 3. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ . л. 11. Уч.-изд. л. 10
Тираж 800 экз. Заказ 4121. Изд. № 1. Цена 1 р. 50.
Темплан 1988, поз. 1778
РИО Петрозаводского государственного университет а
им. О. В. Куусинена
Петрозаводск, пр. Ленина, 33
Республиканская ордена Знак Почета типография им. П. Ф. Анохина
Государственного комитет Карельской АССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
185630, Петрозаводск, ул. «Правды», 4

Ж 314 **Жанр** и композиция литературного произведения: Межвузовский сборник. - Петрозаводск, 1988. - 176 с.

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

[1]

[1]