Русская повесть как форма времени

ИРГОРОДЪ.

ОВѢСТИ

Вторая на 1 ...

ГОДА

...СТРЫЯ

...АЗКИ

съ

КРАСНЫМЪ СЛОВЦОМЪ,

СОБРАННЫЯ

ПРИНЕСЕМЪ МОДЕСТОВИЧЕМЪ ГОМОЗЕЙКОЮ

МАГИСТРОМЪ ФИЛОСОФІИ И ЧЛЕНОМЪ

РАЗНЫХЪ УЧЕНЫХЪ ОБЩЕСТВЪ.

ИЗДАНІЕ

В. БЕЗГЛАДЪ

ПОВѢС...

ПОКОЙНАГО

ИВАНА ПЕТРОВИЧА БѢЛКИ...

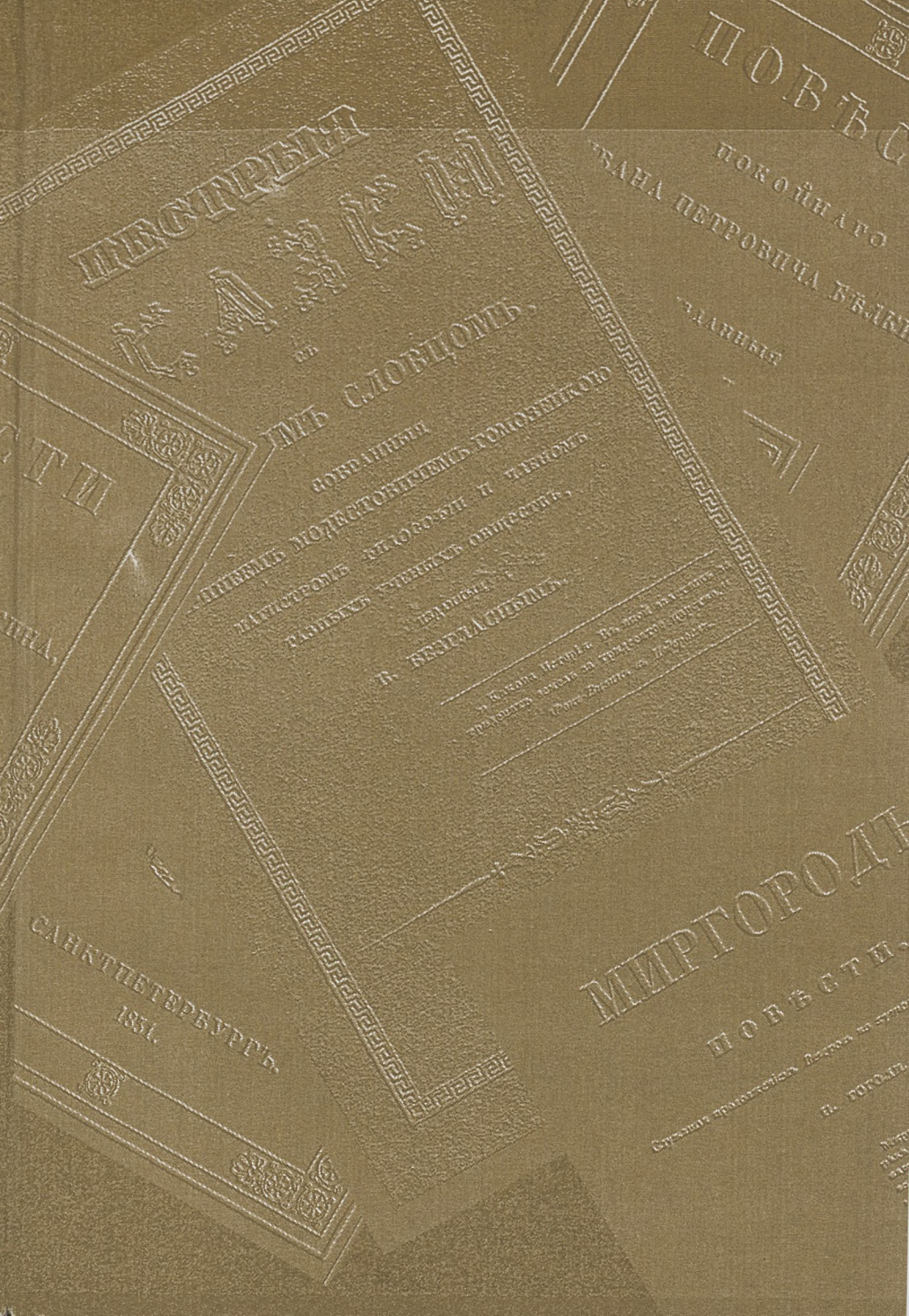
ИЗДАННЫЯ

А. П.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

1851.

...ть первая.


ПОВѢСТИ
ПОКОЙНАГО
ИВАНА ПЕТРОВИЧА БѢЛКИ
ИЗДАННЫЯ
ПЕСТРЫЯ
СЛОВЦОМЪ,
СОБРАННЫЯ
ПИВЕМЪ МОДЕСТОВИЧЕМЪ ГОМОНЕЙКОЮ
ПАТРОТРОМЪ ДИЛОСОФІИ И ПАВНОМЪ
ТАЗНЫХЪ УЧЕНЫХЪ ОБЩЕСТВЪ,
ИЗДАННЫЯ
В. БЕЗГЛАСНЫМЪ.
САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
1851.
МИРГОРОДЪ
ПОВѢСТИ.

Ф. З. Канунова

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ ПОВЕСТЬ КАК ФОРМА ВРЕМЕНИ

Издательство Томского университета
2002

УДК 882
ББК Ш 5 (2-Р)
Р 89

Русская повесть как форма времени: Сб. статей / Отв. ред.
Р 89 А.С. Янушкевич – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2002. – 340 с.

ISBN 5 – 7511 – 1577 – 5

Межвузовский сборник включает статьи литературоведов Москвы, Саратова, Твери, Екатеринбурга, Владивостока, Омска, Новосибирска, Оренбурга, Томска, а также зарубежных славистов. Объединяет их проблематика, связанная с научными интересами профессора Томского университета, лауреата Государственной премии России, заслуженного деятеля науки Ф.З. Кануновой, – история русской повести, своеобразной «формы времени». От древнерусских образцов жанра до современности повесть представлена как репрезентативная содержательная форма.

Для преподавателей вузов и школ, студентов и аспирантов, всех любителей литературы.

УДК 882
ББК Ш 5 (2-Р)

Ответственный редактор – д-р филол. наук А.С. Янушкевич

Издание осуществлено при поддержке Института «Открытое общество» (фонд Сороса) на средства выделенного гранта.

Редколлегия выражает глубокую благодарность Томскому отделению Газпромбанка и его директору В.А. Гаге, а также декану факультета иностранных языков Томского государственного университета С.К. Гураль за финансовую помощь в издании сборника.

ISBN 5 – 7511 – 1577 – 5

© Томский государственный университет, 2002

Ф.З. КАНУНОВА КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬ РУССКОЙ ПОВЕСТИ

Русская повесть всегда была в центре научных интересов доктора филологических наук, профессора Томского государственного университета Фаины Зиновьевны Кануновой. Три её монографии: «Некоторые особенности реализма Н.В. Гоголя: О соотношении реалистического и романтического начал в эстетике и творчестве писателя» (Томск, 1962), «Из истории русской повести: Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина» (Томск, 1967), «Эстетика русской романтической повести: А.А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20–30-х годов XIX в.» (Томск, 1973) – в этом смысле по праву могут быть названы исследовательской трилогией.

Карамзин, Бестужев-Марлинский, Гоголь – главные герои этой трилогии – живут на страницах книг Ф.З. Кануновой как творцы оригинальной повествовательной системы, со своей «памятью жанра». И вместе с тем в их писательской судьбе выявлены проблемы и этапы русской повести, а в их взаимодействии намечена история этой «формы времени» на протяжении длительного периода её развития – от 1780-х до 1830-х гг. Почти полвека новой русской литературы предстаёт в трилогии через становление, формирование, развитие, борьбу традиции и новаторства одного из самых репрезентативных жанров русской прозы.

Чутко уловив масштаб этого явления в процессе выработки эстетических основ и поэтических принципов новой русской прозы, Ф.З. Канунова прежде всего говорит в своих книгах об историко-литературном значении повестей Карамзина, Бестужева-Марлинского, Гоголя. И для филологической науки 1960-х гг. это было совсем нелишне. В атмосфере рецидивов социологических концепций литературного процесса и «тотального реализма» исследователь подчёркивает историческую необходимость, эстетическое новаторство каж-

дого из этапов русской повести. Она убедительно опровергает суждения о том, что деятельность Карамзина «не имела общенационального и общенародного значения», а его путь «в широком историческом плане был бесперспективным», что повести Бестужева «не имели объективного содержания», решительно возражает против социологического прочтения творчества Гоголя.

Этот пафос сегодня, почти через 40 лет после появления работ Ф.З. Кануновой, уже не ощущается столь актуальным. За это время отечественное литературоведение сделало гигантский скачок в осмыслении русской повести и её виднейших представителей. И поэтому тем более важно понять, как это произошло и кто стоял у истоков этого движения.

В книгах Ф.З. Кануновой очевидна установка на исследование «содержательности формы». Истоки этой содержательности учёный видит в художественном методе писателя, в его мировидении. Так, разновидности жанра у Карамзина: «бытовая повесть о маленьком человеке», «историческая повесть», «лирическая повесть настроения», «светская психологическая повесть» – рассмотрены сквозь призму эволюции сентиментализма Карамзина. Одной из первых в отечественном литературоведении Канунова заговорила о роли сентиментализма, который «ввёл русскую литературу в сферу новых идей»[1]. Важнейшей из этих новых идей явилась, по мнению исследователя, «идея человеческой личности, её индивидуальности и суверенности»[2]. Русская сентиментальная повесть, и прежде всего повесть Н.М. Карамзина, получает в работах Ф.З. Кануновой эстетическое и этико-философское обоснование. Идея личности, способной «возвыситься до страсти к добру», разработка языка, связанного с раскрытием внутреннего мира человека, разнообразие повествовательных структур – всё это позволило увидеть не только масштаб художественных открытий Карамзина, но и обозначить «возвращение к сентиментальным формам»[3] в последующей русской повести.

В «Эстетике русской романтической повести» Канунова полемически говорит о феномене повестей Бестужева-Марлинского. Утвердившееся в критике представление о вторичности повестей Бестуже-

---

[1] *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 7. С. 132.

[2] *Канунова Ф.З.* Из истории русской повести... С 13.

[3] *Виноградов В.В.* Эволюция русского натурализма. Л., 1929. С. 336.

ва, их «вычурности» и «неправдоподобии» автор монографии решительно опровергает. Рассматривая Бестужева как последовательного пропагандиста русской художественной прозы, и прежде всего русской повести, Ф.З. Канунова раскрывает процесс становления бестужевской эстетики жанра. Само понятие «эстетика повести» принципиально и сущностно в категориальном аппарате исследователя. Для неё это комплекс этико-философских идей художника, выраженных в слове и воплощённых в повествовательной структуре.

Проблема героя времени, действователя, активной личности, «создание образа яркого, впечатляющего, незаурядного»[1] определили, по мнению автора монографии, художественную манеру Бестужева-Марлинского, поэтику его повестей. Исторические, светские и морские, кавказские повести[2] писателя рассматриваются не с точки зрения воплощённого в них материала, разработанных сюжетов и мотивов, но в аспекте эволюции романтизма как системы эстетических принципов. Сентиментализм Карамзина и романтизм Бестужева-Марлинского для Кануновой не абстрактные понятия, а именно новая эстетика, стилеобразующее начало новых повествовательных структур. Происходит смена художественных парадигм – и повести Карамзина, Бестужева-Марлинского чутко фиксируют связь идей и форм времени.

Важной особенностью исследовательской манеры Ф.З. Кануновой является органичное соединение текста и контекста русской повести. Постоянно опираясь на архивные источники, разнообразные печатные редакции произведений, материалы творческой лаборатории писателя она делает объектом изучения, исследовательской рефлексии. Но не менее важно для неё широкое пространство русской и европейской повести. Имена Радищева, Новикова, Львова, Хераскова, Фонвизина, Руссо, Стерна, Мармонтеля, Ричардсона, Гесснера, европейских сенсуалистов в книге о Карамзине, Карамзина, Н. Полевого, В. Одоевского, Пушкина, Лермонтова, В. Скотта, Радклиф, Шиллера, Гёте,

---

[1] *Канунова Ф.З.* Эстетика русской романтической повести… С. 59.

[2] К этим повестям исследователь воввратится через 20 лет, издав их в серии «Литературные памятники»: *Бестужев-Марлинский А.А.* Кавказские повести / Изд. подгот. Ф.З. Канунова. СПб.: Наука, 1995. Цикл «кавказских повестей» в издании дополнен отрывками из романа «Вадимов», письмами писателя и наиболее характерными его повестями: «Страшное гадание», «Латник», «Фрегат «Надежда», что позволило в одном томе представить характерные этапы развития повестей Бестужева-Марлинского.

Байрона, Гофмана, Гюго, французских историографов эпохи Реставрации в разговоре о повестях Бестужева-Марлинского не исследовательское украшение, а тот реальный историко-литературный контекст, который проявляет и проясняет национальное своеобразие русской повести.

Философия сенсуализма и романтическая историография, опыт готического романа и фантастической повести, поэтика стернианства и принципы просветительства, масонская этика, теория самоусовершенствования и идеология декабризма – всё это не прошло бесследно для эстетики русской повести, но было переработано её творцами в оригинальную творческую систему.

Рассматривая повесть как малый повествовательный жанр, Ф.З. Канунова констатирует: «...объём произведения не мог не повлиять на специфику композиции, сюжетосложения, на характер раскрытия образов и, главное, на повествовательную манеру с явным предпочтением сказовой формы, со стремлением к предельной точности, единому тону повествования и т.д.»[1]. В своих работах Канунова пытается раскрыть процесс вычленения повести из других жанров повествовательной прозы (притча, сказка, рассказ, новелла, роман, эпопея). Но онтологический статус русской повести не плод теоретических построений, а отражение её истории, тесно связанной с кругом этико-философских, эстетических проблем. Язык русской повести, система её выразительных средств также не формальный акт, а следствие глубоких изменений в понимании природы человека. Путь к «метафизическому языку» русской литературы в этом смысле обозначен повестями Карамзина и Бестужева-Марлинского, ибо стиль их повестей был прежде всего языком нового героя и следствием нового мировидения. Русская повесть как факт самосознания русской культуры сформировалась именно в их творчестве.

Следующим героем исследовательской трилогии Ф.З. Кануновой не случайно стал Гоголь. Именно с рассмотрения природы его реализма она начинала свой разговор о русской повести, её национальной природе. К творчеству Гоголя она будет постоянно возвращаться, может быть, потому, что он был близок самой природе личности исследователя. Многие поколения томских студентов-филологов как легенду передают рассказы о чтении Кануновой лекций, спецкурса по

---

[1] *Канунова Ф.З.* Из истории русской повести... С. 37.

Гоголю. Её заразительный смех во время цитирования произведений Гоголя воспринимался как воплощение жизненной энергии писателя, своеобразного эмоционального катарсиса. Смех Гоголя как акт прозрения и очищения, торжества света над тьмой, гуманизма над бесчеловечностью и пошлостью был для Кануновой важнейшим критерием особой природы гоголевского таланта.

В эпоху засилия социологизированного Гоголя, Гоголя-сатирика автор монографии «Некоторые особенности реализма Н.В. Гоголя» утверждал идею «синтетического искусства» писателя. Анализ эстетики писателя, программных статей из «Арабесок» позволяет исследователю показать, как формируется в его творчестве «всеобъемлющая и гуманная субъективность» (В.Г. Белинский). Процесс демократизации литературы, новый взгляд на народную жизнь не превратил Гоголя в нравоописателя и автора физиологических очерков.

Его повести – от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» до «Рима» – стали прежде всего выражением синтетического искусства, искусства больших социальных обобщений и пронзительного лиризма, идеальных представлений о человеке и боли за него. Именно в гоголевской повести, по мнению Ф.З. Кануновой, была уничтожена «существовавшая на протяжении веков пропасть между «высоким» и «низким» в искусстве», а «предметом истинной поэзии [Гоголь] сделал «низкую» обыденную действительность»[1]. Такой взгляд на природу гоголевского художественного мышления, на его повесть в начале 1960-х гг. предвосхищал будущие открытия отечественного гоголеведения, отчётливо обозначившиеся в работах Ю.В. Манна, В.М. Марковича, С.Г. Бочарова, И.В. Карташовой, М.Н. Виролайнен, С.А. Гончарова, В.Ш. Кривоноса и других исследователей. Каждый из них по-своему и в аспекте своей проблематики говорил о природе гоголевского синтетизма, о характерной двуплановости его повествовательной манеры и жанра повести. Время вносило свои коррективы в понимание Гоголя, в разговор о его поэтике (характерно, что и Ф.З. Канунова в статьях 1990-х гг. углубляет своё представление об идеальном начале в творчестве писателя[2]), но размышления о соотношении романтиче-

---

[1] *Канунова Ф.З.* Некоторые особенности реализма Н.В. Гоголя…С. 57.

[2] См., например: *Канунова Ф.З.* О соотношении религиозного и художественного сознания в русской литературе 30-40-х годов: Жуковский и Гоголь // *Канунова Ф.З., Айзикова И.А.* Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия: 1820-1840-е годы. Новосибирск, 2001. С. 21-42.

ского и реалистического начал в эстетике и творчестве Гоголя не потеряли своего значения.

Три книги Ф.З. Кануновой, созданные в 1960–1970-е гг., стали важным прорывом в постижении эстетической природы русской повести. сами понятия «сентиментальная повесть», «романтическая повесть», «гоголевская повесть» во многом благодаря этим трудам стали объектом исследовательской рефлексии и издательской практики. Достаточно назвать коллективный труд ИРЛИ (Пушкинский дом) «Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра» (Л., 1973), многочисленные антологии[1], чтобы убедиться в этом. И дело не в том, что русская повесть стала изучаться системнее и целенаправленнее. Заслуга Ф.З. Кануновой как исследователя русской повести заключается в восстановлении существенных звеньев её истории, в уточнении историко-литературного значения её виднейших представителей, прежде всего Карамзина, Бестужева-Марлинского, Гоголя.

Предлагаемый сборник – продолжение размышления о феномене русской повести, её истории. Ученики Ф.З. Кануновой, её друзья и коллеги из Томска и Саратова, Омска и Владивостока, Екатеринбурга и Новосибирска, Оренбурга и Твери, Коломны и Итаки (США) попытались рассказать о русской повести как «форме времени» и тем самым выразить свою любовь и признательность учителю и единомышленнику...

А. Янушкевич

---

[1] См.: Русская сентиментальная повесть / Сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. П.А. Орлова. М., 1979; Русская романтическая повесть / Сост., вступ. ст. и примеч. В.И. Сахарова. М., 1980; Русская романтическая повесть / Сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. В.А. Грихина. М., 1983; Марьина роща: Московская романтическая повесть / Сост. вступ. ст. и примеч. Вл. Муравьёва. М., 1984; Русская историческая повесть: В 2 т. / Сост., вступ. ст., коммент. Ю.А. Беляева. М., 1988; Сильфида: Фантастические повести русских романтиков / Сост. и примеч. И.Н. Фоминой; Предисл. В.И. Коровина. М., 1988; Ландшафт моих воображений: Страницы прозы русского сентиментализма / Сост., автор вступ. ст. и примеч. В.И. Коровин. М., 1990 и др.

Е.К. Ромодановская

СЮЖЕТЫ О БЛАГОДАРНЫХ ЗВЕРЯХ В РУССКОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКЕ*

Подготовка "Словаря сюжетов и мотивов русской литературы", осуществляемая сибирскими литературоведами, требует от составителей постепенной каталогизации самых разнообразных сюжетов и наиболее полного их учета. Именно эта цель стоит перед автором настоящего сообщения; речь пойдет лишь о двух сюжетах, связанных темой "благодарные звери".

Сюжеты о благодарных зверях широко известны в мировой литературе и, как правило, ведут свое происхождение от сказок о животных, хотя и имеют свою специфику. Прежде всего, в них одним из героев непременно является человек: именно его благодарят герои-звери, а в ряде случаев ему – неблагодарному – они и противопоставляются. Кроме того, они создаются скорее всего как литературные произведения, уже из литературы переходя в фольклор. В зависимости от контекста они могут получать различное жанровое оформление.

Насколько можно судить, в русской беллетристике подобных произведений немного. Все они связаны с двумя зафиксированными в указателях[1] сюжетами: "Заноза в лапе" (№ 156) и "Благодарные звери" (№ 160). Фольклорные версии, как показывает тот же СУС, единичны.

Литературные сюжеты о животных до сих пор относятся к наименее изученным. По-видимому, для исследователей они соотносятся в первую очередь с фольклорной сказкой (что вполне справедливо), из-за чего их интуитивно оставляют в области "несерьезной" (детской, сказочной и т.п.) и соответственно не заслуживающей внимания сло-

---

* Работа подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФИ № 00-15-98862.

[1] Сравнительный указатель сюжетов: восточнославянская сказка / Сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский. К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л., 1979. Далее в тексте: СУС.

весности. Между тем сюжеты о животных далеко не всегда воспринимались как "облегченные", "детские". В древнейший период они входили в круг самой серьезной литературы.

Наиболее известным, если не самым ранним, в домонгольской литературе является сюжет об авве Герасиме и льве. Он заимствован из "Луга Духовного" палестинского монаха Иоанна Мосха (ум. 622 г.)[1] и на Руси вошел в состав Синайского патерика[2] не позже XI–XII вв., времени, каким датируется древнейший список патерика. Рассказ о Герасиме вошел и в Скитский патерик, а также в Житие Герасима Иорданского (Пролог от 4 марта).

Рассказ об авве Герасиме включает три существенных эпизода: 1) инок встречает льва, занозившего лапу, и вылечивает его; 2) благодарный лев начинает служить иноку, который поручает ему стеречь осла, возящего воду; когда прохожие купцы крадут осла, лев, обвиненный в том, что съел его, по приказу инока исполняет его работу, а через какое-то время встречает тех же купцов и возвращает осла старцу; 3) после смерти Герасима лев умирает на могиле старца.

Этот рассказ наиболее полно представляет сюжет, получивший название "Заноза в лапе" (СУС, № 156). Все остальные его вариации обращают внимание лишь на один или два перечисленных эпизода, причем последний в международном указателе выделен как самостоятельная единица (№ 156А, "Благодарный лев")[3]; в СУС такое выделение не принято, поскольку в русском фольклоре в самостоятельном виде он не встречается.

В Житии Саввы Освященного, ставшего известным на Руси не позднее второй половины XI в.[4], сюжет "Заноза в лапе" представлен первым и частично вторым эпизодом: старец вытаскивает "спицу" из лапы льва, и лев начинает служить ему, оберегая осла, но после того, как ученик старца "пал в грех", лев осла съедает. Таким образом, сюжет преобразован с явно учительными целями.

---

[1] Луг Духовный / Творение блаженного Иоанна Мосха. Владимир, 2002. [Репринтное изд.: Сергиев посад, 1915]. С. 129–132.

[2] Синайский патерик / Изд. подгот. В.С. Голышенко, В.Ф. Дубровина. М., 1967. С. 183–187.

[3] См.: *Thompson S.* Motif-index of folk-literature. Copenhagen, 1955–1958. Vol. 1–6.

[4] Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1: (XI – первая половина XIV в.). Л., 1987. С. 174.

Еще более сокращенный вариант сюжета связан с образом блаженного Иеронима, в латинском житии которого имеется сходный эпизод: святой вынимает занозу из лапы льва. Недаром в иконографической традиции Иероним часто сопровождается львом, который делается своеобразным символом святого[1]. На Руси Житие Иеронима переводится в конце XV в., одновременно с переводом латинских книг Библии, выполненным в новгородском кружке архиепископа Геннадия по созданной Иеронимом Вульгате. По-видимому, создавая первый русский библейский свод по образцу Вульгаты, новгородские книжники собирались дать своего рода биографическую справку о человеке, составившем этот великий кодекс. Однако житие Иеронима оказалось слишком беллетризированным и мало соответствовало агиографической традиции; основное место там заняло, помимо эпизода со львом, повествование о том, как герой случайно надел женскую одежду и в таком виде явился в церковь, за что был изгнан из монастыря. Видимо, несоответствие канонам и явилось причиной того, что Житие Иеронима не получило распространения: оно сохранилось в двух списках, оба среди материалов к Геннадиевской библии[2].

Все перечисленные случаи характерны для средневековой агиографии и являются частным случаем ситуации, когда подчинение зверя человеку должно подтвердить святость человека. То, что именно эта проблема является для агиографов важнейшей, подтверждается изменением сюжета в Житии Саввы Освященного: лев перестает подчиняться, как только святость поколеблена. Ситуация эта характерна не только для восточно-христианской церкви: А.Я. Гуревич упоминает сходные эпизоды в западной агиографии, когда птицы и звери, провинившиеся перед святыми, выполняют заданную им работу[3].

В новой литературе сюжет "Заноза в лапе" известен прежде всего по рассказу Н.С. Лескова "Лев старца Герасима" (1888). Опираясь скорее всего на проложную версию повествования об авве Герасиме, писатель значительно меняет сюжет и характер всего рассказа. Прежде всего, он также исключает заключительный эпизод о смерти льва на могиле праведника, сосредоточившись на первых двух. Герасим живет у него не в монастыре, как в патериковой легенде, а в букваль-

---

[1] Мифы народов мира. М., 1992. Т. 2. С. 42.

[2] Указано В.А. Ромодановской.

[3] См.: *Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 80.

ном смысле слова в пустыне, и она детально описывается, хотя в Древней Руси под этим словом нередко понимался лишь отдаленный скит, уединенная обитель[1]; только постепенно, когда отшельника начинают посещать проезжие люди, часть из них остается с ним, и здесь вырастает монашеское общежитие. Иначе описано и происшествие со львом: если в патерике инок случайно встречает больного льва, то у Лескова сам же он и оказывается невольным виновником его раны: лев натыкается на тын из сучков, которым Герасим огородил убежище для молодого осленка.

Таким образом, Лесков берет лишь основу сюжета, на которой создает собственное произведение. Считать его рассказ простым переложением древнерусской легенды нет оснований, тем более что и задачи, стоящие парад писателем, намного сложнее. Рассказ написан в то время, когда перед русской литературой и искусством встала проблема ревизии официального православия, выяснения народной сути христианства и возрождения его первоначальных демократических основ[2]. Недаром именно цикл христианских легенд Лескова стал предметом особого преследования со стороны обер-прокурорского надзора и Главного комитета по делам печати[3].

* * *

Переведенный с польского в последней трети XVII в. сборник "Римские Деяния" обогатил русскую литературу двумя новыми сюжетами о благодарных зверях. Оба они давно известны в мировой литературе, но на Руси появляются впервые.

Первый из них представляет особую разновидность сюжета "Заноза в лапе" и известен в античной литературе задолго до христианской агиографии. Его нередко называют "Лев Андрокла": по Элиану (7, *48*), беглый раб Андрокл, прячущийся в пещере, помогает льву. Позднее и раб, и лев пойманы, и когда Андрокла бросают на арену на

---

[1] См.: *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка. М., 1958. Т.2. Стб. 1734; *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т.3. С. 542; Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1995. Вып. 21. С. 59–60.

[2] См.: *Горелов А.А.* Н.С. Лесков и народная культура. Л., 1988. С. 264–282.

[3] Там же. С. 265.

съедение зверям, лев его не трогает и оберегает в течение нескольких дней, после чего Андрокла отпускают на волю[1].

Сходный с Элианом сюжет в составе Римских Деяний находим в "Прикладе, чтобы мы паметствовали добродетелства, нам учиненыи"[2]. Здесь герой не беглый раб, а рыцарь, "охоч ездить на лов"; во время охоты он встречает хромающего льва, которому "вынял" "тернь из ноги его и мастию приложил". Некоторое время спустя рыцарь чем-то разгневал короля, приказавшего бросить его льву на съедение; однако специально не кормленный лев, "хотя и гладен", "нача, около его ходя, радоватися и лобызати" и семь дней, не евши, сторожит осужденного. Удивленный король узнает всю историю и отпускает рыцаря на свободу.

Если Элиан создает свое сочинение как историческое предание (повествование имеет четкое локально-историческое приурочение, сообщаются детали, ссылки на свидетелей)[3], то рассказ в Римских Деяниях – типичный приклад/притча, сопровождающийся толкованием/выкладом. Главная идея рассказа – блюсти благодарность за добро, оказанное нам, что ясно из уже приведенного заглавия, но для выклада этого мало: здесь король – это Бог, рыцарь – мирской человек, согрешивший перед Господом, лев – род человеческий, "которой храмлет грехов перваго отца нашего Адама прежде того, донъдеже тернь, сиирече грех первородный, крещением святым был вынят и мастию добрых дел был уздоровълен". Создатель средневековой притчи мало интересовался обстоятельствами события, о котором шла речь, сосредоточивая главное внимание на христианской нравоучительной символике.

После Элиана сюжет об Андрокле вошел в многочисленные сборники и во все европейские школьные хрестоматии, широко распространившись в западных литературах. Однако в русской литературе, появившись вместе с переводом Римских Деяний, он, по-видимому, остался только в составе этого кодекса – до сих пор я не знаю ни одной отдельной его обработки как в Древней Руси, так и в позднейшее время.

---

[1] *Элиан К.* Пестрые рассказы. М.; Л., 1963. Элиан повторяет сюжет, известный по "Аттическим ночам" Авла Геллия.

[2] Римские Деяния. СПб., 1878. Вып. 1–2. С. 288–291.

[3] *Костюхин Е.А.* Типы и формы животного эпоса. М., 1987. С. 157.

* * *

Гораздо большее место в русской литературе занял второй сюжет из Римских Деяниий – "Благодарные звери" (СУС, № 160), который стал основой "Приклада о невдячности (неблагодарности) человечестей з добродейств приятых"[1]. Это повествование наиболее развернуто и сложно по структуре: дровосек спасает провалившегося в ров "урядника" (дворецкого) и трех зверей – льва, обезьяну и змея. В дальнейшем урядник отказывается дать бедняку обещанную награду и приказывает прогнать его с побоями; в отличие от него, звери, каждый по-своему, награждают своего спасителя: обезьяна ломает для него сучья, так что он обходится без топора, лев пригоняет десять "ничейных" ослов с богатой поклажей, а змей дарит волшебный камык, который после продажи всегда возвращается к герою, если за него не дана достойная цена. В конце концов разбогатевший дровосек делается известным королю, которому рассказывает свою историю, и разгневанный король велит наказать своего урядника (выслать или казнить), а его должность и все имущество, к радости "сенаторов", передать дровосеку.

Этот сюжет имеет богатую фольклорную и литературную историю: он вошел в древнекитайский буддийский сборник и в "Панчатантру", откуда воспринят "Калилой и Димной" и другими знаменитыми книгами Средневековья с многочисленными переводами на европейские языки, причем по большей части сюжет бытует в письменном виде[2].

Как и "Приклад, чтобы мы паметствовали добродетелства, нам учиненыи" (сюжет "Лев раба Андрокла"), "Приклад о невдячности" в Римских Деяниях сопровождается "выкладом" с символическим толкованием текста: король – это Бог, урядник – убогий человек, ров – мир, полный соблазнов, лев – Сын Божий, обезьяна – "совесть твоя", змей – исповедник и т.д.

На Руси "Приклад о невдячности" распространяется в основном в составе кодекса Римские Деяния, испытывая все изменения текста, которым подвержен сборник в целом; уже на русской почве на основе приклада из Деяний была создана краткая повесть типа анекдота, вошедшая в сборники фацеций.

---

[1] Римские Деяния. С. 142–152.

[2] *Костюхин Е.А.* Типы и формы... С. 125.

Гораздо реже текст приклада встречается в виде отдельной повести в сборниках пестрого состава; пока можно отметить лишь один случай бытования приклада вне кодекса[1]. Встречающиеся отдельно повести на тот же сюжет не имеют отношения к Деяниям. Изучение рукописной традиции памятника[2] показало, что параллельно с прикладом из Gesta Romanorum на Руси бытует сходное повествование, известное как заключительная часть (приложение?) сочинения, озаглавленного "Описание вин и причин, которыми к погибели и к разоренью всякие царства приходят..."[3]. В составе "Описания вин и причин" оно обычно озаглавлено "Притча умильна", а в отдельных списках чаще всего имеет заголовок "Повесть о некоем дворецком и о населнике".

Главная примета, по которой сразу можно определить, Приклад это или Притча, – это порядок, в каком следуют дары зверей. В Прикладе первым появляется лев, который "пужал ко Гвидонови" "десять ослов, обтяхченных бремены", где дровосек Гвидон "обрел много богатств, с которых велми обогател". На другой день он все-таки снова отправляется в лес по дрова, "забывши в дому секиру и не имел, чем бы дров нарубить", и его выручает обезьяна (малпа). На третий день в том же лесу Гвидон встречает змия (ужа), который приносит ему драгоценный камень. Порядок благодарности зверей в "Притче умильной" логичнее и расположен по возрастающей, как принято в сказках: пифик с дровами – змий с камнем – лев с тюками драгоценностей на ослах. В Римских Деяниях – явное нарушение логики, потому что после воза с богатством дровосеку незачем идти в лес по дрова. Это нарушение присутствует и в польском тексте[4], откуда, по-видимому, перешло и в русский перевод.

---

[1] РНБ, СПб. ДА, 304, л. 15–17.

[2] См.: *Ромодановская Е.К.* Опыт текстологического исследования "Приклада о невдячности человечестей" из Римских Деяний (международный сюжет "Благодарные звери" – СУС, № 160) (в печати).

[3] См. о нем: *Салмина М.А.* "О причинах гибели царств", сочинение начала XVII века // ТОДРЛ. М.; Л., 1954. Т. 10. С. 332–352. Это заключение читается лишь в некоторых списках "Описания вин и причин"; судя по всему, оно вторично для данного текста; вопрос о его отношении с сочинением о причинах гибели царств еще ждет своего исследования.

[4] Hystorye Rzymskie (Gesta Romanorum) / Wydał Dr. G. Bystroń. Kraków, 1894.

Таким образом, сходство Притчи и Приклада ограничивается исконной ситуацией и перечнем зверей, что полностью определяется сюжетом "благодарные животные". Судя по имени героя (Гвидон в Прикладе, Гвида в Притче), у них мог быть общий (переводной?) источник, но на русской почве два этих родственных памятника никак не взаимодействуют. Текстологический анализ всех доступных списков Притчи и Приклада показывает, что развитие их текста идет параллельными путями: я не знаю ни одного случая влияний друг на друга этих памятников.

Наблюдения над текстами Приклада позволили заметить, что судьба их во многом зависит от того, читаются они в контексте кодекса (как Римские Деяния), большого памятника (как "Описание вин и причин") или являются самостоятельным памятником в составе сборников пестрого состава. От окружения, от конвоя памятника зависит его понимание читателем, а нередко и главная идея. Так, в Прикладе из Gesta Romanorum главной оказывается тема гордости, наказания гордеца (даже падение урядника в яму связано с принципом "не рой другому яму – сам в нее попадешь"); в Притче умильной на первое место выходит тема благодарности – недаром в некоторых списках Притча продолжена специальным поучением о грехе неблагодарности; в фацециях иначе распределяются роли героев: не дворецкий, а один Гвидон определяет сюжет повести, нравоучительные концовки отсутствуют, вместо них появляется обязательный для фацеций "Вирщик" в 6 стихотворных строчек о необходимости платить за добро.

В новой литературе сюжет "Благодарные звери" мне известен лишь в одном произведении – это пьеса Т. Габбе "Город мастеров". Сходно с традицией, в яму-ловушку там попадают человек и три зверя – лев, медведь и заяц; их спасает бедняк – метельщик улиц, которого спасенный богач (ему и подстраивавший ловушку, но сам в нее попавший) обвиняет в преступлении, звери же являются на суд безмолвными свидетелями истины и спасают героя.

* * *

Как видим, сюжеты о благодарных зверях известны в русской литературе с древнейших времен вплоть до XX в. Они охватывают самые разные жанры: если рассказ о Герасиме и льве – типичное "протяженное" чудо, характерное для агиографии (как и рассказы о Савве

Освященном и Иерониме), то в XVII в. вновь переведенные повести стремятся принять характер притчи, но скоро уходят в чистую беллетристику, тяготея к новелле и анекдоту (фацеции).

Это типичная эволюция, отмеченная для жанров животного эпоса в фольклоре. Е.А. Костюхин пишет, что "ни один из жанров фольклорного животного эпоса... не ведет обособленного существования", все они испытывают влияние друг друга[1]. Если самые ранние рассказы представляют собой былички, из которых вырастают апологи и рассказы о чудесах, то постепенно сюжет "новеллизируется", что характерно в первую очередь для рассказов о благодарных животных[2].

Для всех рассмотренных произведений характерно то, что они имеют четкую моралистическую, учительную окраску. По-видимому, это специфическая черта сюжетов о животных в литературе – недаром герои-животные типичны в первую очередь для басен, т.е. наиболее моралистического жанра. Но именно это показывает, что сюжеты о животных исконно использовались с самыми серьезными целями и только с течением времени "спустились" в детскую литературу.

---

[1] *Костюхин Е.А.* Типы и формы животного эпоса. М., 1987. С. 161.

[2] Там же. С. 124–125.

О.Н. Бахтина

ПАТЕРИКОВАЯ ПОВЕСТЬ В СОСТАВЕ ЧЕТЬИХ СБОРНИКОВ XVII–XVIII ВВ. В ТОМСКИХ СОБРАНИЯХ

Слово "повесть", одно из самых распространенных в литературе Древней Руси, употреблялось в разных значениях. Это и весть о каком-либо событии, и описание жизни святого и поучение, и историческое сказание. То есть в древнерусской литературе повесть не являлась жанровым определением, а служила лишь указанием на письменную форму бытования устного рассказа, была поведанием, в нашем понимании – повествованием. О необходимости уточнения жанровой специфики "отдельных типов повествовательных произведений" XVII в. как насущной задачи современного литературоведения писала Е.К. Ромодановская[1]. Именно в XVII–XVIII вв. в русской литературе закладываются основы нового европейского типа литературы, поэтому особый интерес представляют рукописные сборники этого периода, которые и демонстрируют, с одной стороны, широкий литературный материал эпохи, то, что читали люди этого времени, а с другой стороны, на этом значительном массиве разного рода повествовательных произведений можно увидеть основные процессы жанрообразования русской литературы Нового времени.

Я.С. Лурье в разделе "Предыстория жанра повести в русской литературе" особо выделяет период XVII в. как время появления бытовой повести в "подлой" посадской среде. Эти повести определялись как "неполезные", "баснословные", т.е. это была литература "вне официально признанной литературы, она оставалась анонимной, переписываясь от руки в небрежно оформленных тетрадях"[2]. Наряду с этими были и другие повести, которые, наоборот, определялись как "душеполезные", в сборниках встречаем такие, например, определе-

---

[1] *Ромодановская Е.К.* Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII–XIX вв. Новосибирск, 1985. С. 41.

[2] Русская повесть XIX века. Л., 1973. С. 34.

ния, как "повесть полезна и вельми дивна", "повесть зело страшна", "зело дивна" и т.д. По мнению Я.С.Лурье, эти повести сочетали в себе благочестивую идеологию и занимательность. В качестве примеров обычно приводятся ставшие уже хрестоматийными «Повесть о Савве Грудцыне», «Повесть о Горе-Злосчастии» и т.д.

Представляется необходимым обратить внимание на очень распространенную в рукописной традиции группу повестей, которые восходят к патериковым рассказам и повестям и имеют подзаголовок или содержат в заголовке соответствующее указание "слово душеполезно от патерика", "повесть от старчества", "повесть о старце", "слово о некоем старце" и др.

Рукописные кириллические книги в Томске представлены в основном в двух государственных собраниях: в отделе редких книг Научной библиотеки Томского государственного университета и фонде редких книг Томского областного краеведческого музея[1]. Среди них есть, правда, немногочисленные четьи сборники XVII–XVIII вв. В качестве примера можно привести сборник из отдела редких книг НБ ТГУ В-1287[2]. Рукопись попала в отдел из необработанного фонда Научной библиотеки ТГУ, как она попала в 1967 г. в этот фонд, пока неизвестно, нужны дополнительные разыскания. Содержание рукопи-

---

[1] Об истории формирования отдела редких книг НБ ТГУ см.: *Есипова В.А.* История комплектования, описания и краткий обзор рукописей XVI–XVII вв. из Научной библиотеки ТГУ // Проблемы литературных жанров. Ч.1. Томск, 1999. С. 63–68; первое описание рукописей Научной библиотеки ТГУ было сделано Е.К. Ромодановской (*Ромодановская Е.К.* Славяно-русские рукописи Научной библиотеки Томского университета // Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1971. Т. 26. С. 344–348. В настоящее время создан каталог ранних рукописей, хранящихся в отделе: Есипова В.А. Каталог славянорусских рукописей НБ ТГУ. Вып. 1. XVI–XVII вв. (Машинопись).

О собрании рукописных книг Томского областного краеведческого музея см.: *Бахтина О.Н., Ветшева Н.Ж., Комарова О.Ю.* Рукописи и старопечатные книги Томского областного краеведческого музея: (Охранная опись) // Книгописная деятельность и круг чтения сибиряков. Новосибирск, 1984. С. 118–151; *Бахтина О.Н.* Сибирская крестьянская библиотека: Новые поступления Томского областного краеведческого музея // Государственные и частные библиотеки. Новосибирск, 1987. С. 139–161; *Она же.* Крестьянская старообрядческая библиотека Нифантовых //Фонды редких книг и рукописей сибирских библиотек. Новосибирск, 1988. С. 102–117.

[2] ОРК НБ ТГУ, В-1287, в 8, XVII (90-е гг.), 331 л., полуустав двух почерков. Более подробное описание см.: Есипова В.А. Каталог... С. 35–38.

си свидетельствует о возможном происхождении ее из старообрядческой среды, но это также требует дальнейшего изучения.

Сборник начинается со «Страстей Христовых»[1]. Первым киноварным заголовком отмечено: "О востании и воскресении Лазаря друга Христова и о поставлении его архиереем в Китейском монастыре". Нач.: "Бысть некто в Вифании именем Лазарь..." Заканчивается сборник отрывком «Слова Ефрема об Антихристе». Нач.: "Како аз, грешный Ефрем, исполнен сый неведения..."

Больший интерес для нас представляет "второй блок" сборника – подборка небольших повестей и отрывков из житий душеполезного содержания. Среди них отрывки из «Жития Варлаама Хутынского», «Жития Прокопия Устюжского», из «Сказания о иконе Тихвинской Богородицы», из «Слова об иконе Иверской Богородицы», «Повесть о царице Динаре» и ряд душеполезных повестей о происках дьявола и необходимой твердости в борьбе с бесами. Эта часть сборника отделена от «Страстей Христовых» чистым листом, на котором сделана в треугольной рамочке владельческая запись скорописью XVIII в., вероятно, до этого времени лист оставался чистым, что могло свидетельствовать о другом источнике, с которого переписывал текст книжник XVII в., потому что почерк начиная с л. 31 по л. 331 один и тот же. Начало сборника реставрировано, это л. 1–30 об., бумага имеет белую дату 1787–1788 гг., текст написан поздним полууставом. Владельческая запись на л. 129 следующая: "Сия книга каргопольца/посацково человечка Алексея/Леунихина, писал своею/рукою 1740 году/февраля в день..." Подобного же плана записи на л. 129 об. и по листам 185 об.–190 об.

Небольшие повести, "душеполезные слова", слова о покаянии составляют основное содержание сборника. Назовем некоторые из них: «Сказание о житии человечестем и о смерти» (Нач.: "Да ведомо вам буди, отцы и братие, и други..."), «Слово святаго Евагрия мниха о целомудрии и о воздержании от бесед женских и о зрении на лица их...» (Нач.: "Целомудрие созидается от воздержания, воздержание же бывает..."), «Слово святых отец о ползе душевной и о матерной брани» (Нач.: " Поучение ко всем православным християном, не подобает..."), «Слово душеполезно от Патерика» (Нач.: " Глаголаше некии

[1] См. об этом: Словарь книжников и книжности Древней Руси. Ч. 3: П–С. СПб., 1998. С.506–508.

етер от Вифаидских старец...") и др. Среди них можно выделить несколько повестей, на наш взгляд, представляющих особый интерес. Это такие, как «Повесть о старце Флавияне, бывшем прежде разбойнике...», «Слово о покаянии некоего князя зело полезно...», «Повесть о пришедшем демоне к священнику на покаяние», «Повесть зело страшна о некоем юноши...», «Повесть от Старчества о некоем мнисе пустыннике...». Эти повести имеют нечто общее в сюжете, в стилистике, в основном пафосе, все они представляют проблему покаяния в двух возможных вариантах: либо чистосердечное раскаяние в грехах и тогда помилование и спасение, либо позорная смерть нераскаявшимся грешникам, все они содержат цитаты из Священного Писания, и, таким образом, можно говорить о притчевом начале этих повестей, во всех есть чудесный случай, который помог проявиться сути Божественного замысла испытания героя.

Так, в Повести о старце Флавияне рассказывается о чудесном превращении бывшего "старейшины" разбойников в святого старца, способного совершать чудеса исцеления. В Египетской пустыне был богатый женский монастырь, который тщетно пытались ограбить разбойники. И вот главный разбойник придумывает хитрый план, переодевшись монахом, проникнуть в монастырь, ночью открыть ворота для своих сотоварищей, перебить всех монахинь и захватить имущество монастыря. Спрятав меч под ризы, разбойник, "толкнувъ во врата съ молитвою по обычаю монастырскому и взятъ благословение" (л. 183), монахини впускают его в монастырь, спросив имя. Он называется Флавияном. Происходит чудо: испив воды, которой монахини омыли ноги Флавияну, прозревает, начинает слышать и говорить слепая, глухая и немая "отроковица", бывшая в этом монастыре. Флавиян понял, что Бог через это чудо привел его на покаяние, и он совершает его, "и рече имъ нЬсмъ азъ черноризицъ, но старейшина есть разбойникомъ и по совету друговъ своих приидохъ сѣмо к вамъ" (л. 185). Монахини не верят Флавияну, вечером они идут к воротам, где собрались разбойники, но Флавиян на их призывы отвечает, что не знает их и что вчера с ними был "всему злу началникъ" т.е. дьявол, "ныне же Христосъ причтя мене во своемъ стаде" (л. 186). Разбойники в страхе убегают. Меч, который принес с собой Флавиян, перековали в животворящий крест. Бывший разбойник постригся в мужском монастыре под именем Флавияна, творил чудеса и "преставися в вечный живот". В заключении содержится традиционная концовка "Богу

нашему слава. Аминь". Как видим, в этой повести раскаявшийся грешник оказался спасенным.

Другого плана «Повесть зело страшна о нѣкоем юноше облеченнѣмъ во иноческий образъ и паки вскорѣ поверже его диявол». В ней рассказывается о том, как в Римской "области" жил некий богатый и знатный юноша, который проводил жизнь в довольстве и веселии, но однажды он тяжело заболел. Предчувствуя смерть, он покаялся в своих грехах, постригся в монахи и "вскоре здравие получи". Но "старый злодѣй диаволъ" заставил его вспомнить прежнюю жизнь и вместо того, чтобы учиться иноческому образу, он возвратился к прежнему мирскому житию. В тексте появляется соответствующая цитата из Священного Писания "возненавидѣ светъ и возлюби тму". Так совершилось падение юноши во тьму греха. Поскольку прежние друзья не хотят дружить с иноком, нарушающим святой обет, герой бежит в "незнаему землю". Там он быстро благодаря своей храбрости добивается любви начальника, женится, забыв, что он монах, ест, пьет и веселится.

Затем возникает, как всегда в подобного рода текстах, "пуант" – однажды – "Во же от дний во мнозѣ пиянствѣ бывъ и въ блудѣ и вниде по обычаю в баню мытися, обычай есть миряномъ мытися и совлекъ съ себе срачицу свою..." (л. 277–277 об.). Внезапно Божий гнев постиг его, он завопил страшным голосом, поведал всем, что он был монахом, стал просить о помощи, но никто из рабов, ни жена его не могли войти в баню. Тело его стало разлагаться вместе с костями, голова отделилась от тела, душа пересилилась "ко огню негасимому, а имя его не написано бысть, погибло на небеси, мирское же имя заглажено бысть чернечествомъ, а чернеческое заглажено бысть житием неистовымъ иже поругася великому ангельскому образу" (л. 280). В этих словах и заключена основная мораль повести: юноша был наказан за то, что надругался над своим "ангельским образом". Эта же мысль выражена и прямым поучением: "Увы, чюждь бысть християнския веры и закона и благодати Божия. Разумейте же, братие, писанное и убойтеся..." (л. 280).

Об этой Повести, правда встречающейся в рукописях под другим названием – "Повесть о некоем юноше, иже сложи иноческий образ,

зело страшно", писала Е.К. Ромодановская[1], высказав предположение о византийском патериковом источнике ее происхождения и указав на особую ее редакцию в составе Временника Ивана Тимофеева под названием "Притча о цареве сыне, иже пострижеся и паки розстригся, и женитися восхоте"[2]. Обратим внимание на заголовок этой редакции Повести – это притча. Именно Е.К. Ромодановская обстоятельно рассмотрела вопрос о повестях-притчах в литературе Древней Руси и в особенности в литературе переходного периода[3], выделив их важнейшие черты: "Это всегда сюжетное повествование, получающее в конце развернутое раскрытие аллегории. Поучение в этом типе притчи... дается в форме иносказания, своеобразного "примера из жизни"[4]. При этом притча всегда имеет дело с символами "вечного", с "тайным смыслом обыденных явлений". Герои притчи, как правило, не имеют имени – "некий человек", "некий юноша", "некий мних" и т.д. Таким образом была введена в научный оборот новая жанровая дефиниция – повесть-притча, которая определяет особую группу повестей в древнерусской литературе. Они имеют своеобразную структуру и особую тематику.

Естественно возникает вопрос о соотношении повести-притчи с так называемой религиозной легендой. О религиозной легенде в свое время писал А.М.Панченко, отмечая, что она представлена большим количеством памятников[5], но свое внимание сосредоточил в основном на анализе "Великого Зерцала", "Звезды Пресветлой", подчеркнув связь этого типа повествования с аскетической легендой патериков. Вопрос о своеобразии жанровой природы религиозной христианской легенды в данном исследовании не ставился.

В.И. Тюпа на материале таких повестей XVII в., как «Повесть о Савве Грудцыне» и «Повесть о Фроле Скобееве», попытался выяс-

---

[1] *Ромодановская Е.К.* Русская литература на пороге нового времени. Новосибирск, 1994. С. 116–120.

[2] *Она же.* Об одной литературной параллели к Временнику Ивана Тимофеева // Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1993. Т.48. С.295–296.

[3] *Она же.* Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII–XIX веков. Новосибирск, 1985. С. 38–52; Она же. Специфика жанра притчи в древнерусской литературе // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Петрозаводск, 1998. С. 73–121 и др.

[4] Там же. С. 44.

[5] Истоки русской беллетристики. Л., 1970. С. 511.

нить их жанровое различие, определив одну как аполог[1], другую как новеллу. Исследователь дает свое понимание аполога – как коррелирующей с новеллой малой эпической формы притчевого происхождения[2]. Эти тексты, справедливо считает В.И.Тюпа, отличаются от новеллы. Так, в «Повести о Фроле Скобееве», не содержится никакой назидательности, наоборот, она весело представляет похождения жизнерадостного плута, добившегося с помощью хитрости богатства и знатности. Это, по сути, "развернутый анекдот".

Совсем другое дело «Повесть о Савве Грудцыне», которая, как установлено исследователями, восходит к притче "Слово святого Василия о прельщенном отроке", об этом свидетельствует и заголовок повести в рукописной традиции: "Повесть зело полезна, яже бысть во дни наша, како человеколюбец Бог являет неизреченное человеколюбие свое над народом христианским". В подобного рода текстах картина мироздания "провиденционально завершена", поведение героев не свободно. Развитие сюжета связано с Божьим попустительством. В целом в таких повестях актуализируется притчевая модель мира, которая состоит в утверждении "неизменности и предначертанности истинного миропорядка". И в новеллистических повестях, и в повестях-притчах есть "point – пуант", поворот к новому течению жизни, но в новелле через разрушение старого уклада, а в повести-притче – через утверждение неизменности христианского миропорядка. Соответственна и позиция автора, представляющего авторитарное слово со "вспышками риторики и лиризма".

Нравоучительные повести о дьявольских искушениях в томском сборнике (В-1287) полностью соответствуют подобной характеристике. Например, в конце «Повести о некоем юноши...», который "увы лютѣ и в забытие положи смертний часъ и муку вѣчную и обѣщание презре окаянный, но паче возненавидѣ светъ и возлюби тму, ниже посовѣтова о томъ со боящимися Бога, но дияволю совѣту внятъ" (л. 274 об.) утвержденный Богом порядок восстанавливается: гибнущий герой кричит собравшейся около бани толпе, что он инок, таким

---

[1] Аполог (греч. рассказ) в древнегреч. и вост. лит-ре-краткое нравоучительное произведение, построенное на аллегорическом изображении животных и растений. Аполог близок басне, но его образы менее конкретны, не столь развернуты (Краткая литературная энциклопедия. М., 1962. Т.1. Стб. 255).

[2] *Тюпа В.И.* Новелла и аполог // Русская новелла: Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 19.

образом, всем становится понятно, за что так страшно наказан он. В заключении повести содержится риторическая проповедь и молитвенное обращение к Богу: "Иже сотвориши у целомудритеся, плачите и рыдайте исповѣдающе грѣхи своя... кто что сотворше зазирайте же своему безумию и неистовству, а чюжих согрешений не судите да и сами не осуждени будите... у Бога просимъ милости и грѣховъ прощения получимъ молитвами всѣхъ святых. Аминь"(л. 280 об.).

Такого же плана и «Повесть о пришедшем демоне к священнику на покаяние»[1], где рассказывается о некоем священнике, к которому пришел на покаяние "нѣкий младъ и силенъ". Когда он повествует о своих грехах, "неисчетных" убийствах, прелюбодействах и лихоимствах, священник ужасается и спрашивает, кто он такой. В ответ слышит: "Азъ есмь единъ от тѣхъ иже со отцем нашимъ сатаною съ небесе спадохъ". Кающийся бес – ситуация неординарная, но в данном варианте развития этого сюжета существующий миропорядок сохраняется. Священник накладывает епитимью на беса: "Иди три краты и припади къ земли, падши, рцы: Боже, милосердный, сотворителю мой, согрешихъ к тебѣ..." (л. 217). Но бес отказывается, потому что сделать это слишком тяжело для него, и священник отправляет его в преисподнюю: "Тартаре ибо снидеши ни тамо милосердия нѣсть ти вовѣки" (л. 218). Такова и «Повесть от старчества о нѣкоемъ мнисѣ пустыннике иже прельсти его дияволѣ златом и отрока и отроковицу в мечтании убити на усти и самого доведе лютой смерти и диаволъ самъ преобразися въ воинскомъ чину яже бѣ и погуби его» (л. 281) и др.

Многие исследователи отмечают, что рукописная повесть четьих сборников XVII–XVIII вв. не была известна русским писателям до конца XIX в., пока не появились труды А.Н. Пыпина и Ф.И. Буслаева, поэтому о соединении "аполога и новеллы" можно говорить только в

---

[1] Более подробно об этом сюжете см.: *Пигин А.В.* Древнерусская легенда о "кающемся" бесе (к проблеме апокатастасиса) // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Петрозаводск, 1998. С.122–139; *Он же.* Неизвестная рукописная повесть о покаянии беса // Традиция и литературный процесс. Новосибирск, 1999. С. 105–113. Автор указывает, что основным источником старообрядческой повести о раскаявшемся бесе является «Повесть о бесе Зереферо», переводном византийском патериковом сказании, представленном в русской рукописной традиции в трех основных редакциях. Исследование томского списка требует дальнейших разысканий.

рассказах чеховского типа[1]. Но следует обратить внимание на хорошее знание различных патериков всеми русскими читателями. Достаточно вспомнить пушкинскую оценку Киево-Печерского патерика: "Что за прелесть простоты и вымысла!" Представляется, что именно патериковые рассказы и повести прежде всего должны быть осмыслены как "повести-притчи", или "апологи", или "новеллистические апологи"[2], потому что именно они на заре становления русской беллетристики во многом определили и систему ценностей русского менталитета, и своеобразие художественности русской повести от Пушкина до Чехова.

---

[1] См. об этом: *Тюпа В.И.* Указ. соч. С. 24; *Он же.* Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 13–32.

[2] См.: *Кузнецов И.В.* Жанровая модель притчи и тип героя в русской литературе XVII–XVIII вв. // Молодая филология. Вып. 2. Новосибирск, 1998. С. 20.

О.Б. Кафанова

ФРАНЦУЗСКИЙ «СЛЕД» В ПОВЕСТИ Н.М. КАРАМЗИНА

Удивительную «соразмерность» объема повести «Бедная Лиза» ее содержанию В.Н. Топоров объясняет «учетом» достижений французской прозы того времени, хорошо известной Карамзину как переводчику и читателю. В значительной степени этим влиянием обусловлено, по мнению исследователя, впечатление «европейскости» карамзинской повести: «Французский перевод ее, если отвлечься от "русских" реалий, мало отличается от французской прозы соответствующего типа»[1].

Это замечание имеет свои основания: когда в 1802–1803 гг. во Франции появились первые переводы повестей Карамзина, переводчик, А. Куафье де Версерон, не преминул отметить их связь с французской традицией. Он полагал, что Карамзин взял «за образец» «двух прелестных авторов» – Флориана как создателя новеллы и Мармонтеля, автора так называемых «нравоучительных сказок» (contes moraux)[2].

Французский переводчик назвал имена Флориана и Мармонтеля (он мог бы добавить еще и Жанлис), которые были знакомы Карамзину не понаслышке. Именно малый прозаический жанр повести, или «нравоучительной сказки», оказался наиболее популярным в переводческой практике Карамзина: из девяти томов собрания его переводов шесть занимают произведения этого типа[3]. При этом, пожалуй, наи-

---

[1] *Топоров В.Н.* «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения: К двухсотлетию со дня выхода в свет. М., 1995. С. 45–46.

[2] Natalie, ou La Fille du boïard, conte traduit du russe, de N. Karamzin // Nouvelle bibliothèque des romans. 4-me année. P., 1802. T. 11. P. 1.

[3] Переводы Карамзина. Т. 1–9. СПб., 1835. Т. 1–2: Новые Мармотелевы повести; Т. 3–4: Повести г-жи Жанлис; Т. 5–6: Разные повести. В пятом томе «Переводов» есть и «Валерия. Италиянская повесть (Из Флориановых Nouvelles nouvelles)».

более плодотворным для становления поэтики русского писателя явились его переводы из Мармонтеля.

Французский энциклопедист, драматург и романист, Жан Франсуа Мармонтель (Marmontel, 1723–1799) создал два прозаических сборника: «Нравоучительные сказки» («Contes moraux», 1761–1765) и «Новые нравоучительные сказки» («Nouveaux contes moraux», 1790–1794). В «Письмах русского путешественника» Карамзин отметил, что в Париже «видел автора прекрасных сказок, который в самом, кажется, легком, в самом обыкновенном роде сочинений умеет быть единственным, неподражаемым: Мармонтеля»[1]. Именно во время своего путешествия он, по-видимому, и познакомился с новым циклом беллетриста, а по возвращении в Россию перевел два произведения из него для своего «Московского журнала». В примечании он пояснил: «Сии пиесы, сочинения славного французского писателя, переводятся из Mercure de France. Г. Мармонтель и де Лагарп с 1790 года обрабатывают ученую часть сего журнала, и первый от времени до времени сообщает публике сии новые прекрасные произведения пера своего»[2]. Публикация их в нескольких номерах имела успех[3].

Что же представляла собой «нравоучительная сказка», родиной которой считается Франция, и в какой мере она повлияла на становление карамзинской повести?

Просветитель, ученик и друг Вольтера, Мармонтель в своих эстетических взглядах был чужд строгой нормативности классической

---

[1] *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 255.

[2] Московский журнал. 1791. Ч. 1, кн. 3. Март. С. 281.

[3] «Некоторые из моих знакомых (и притом такие, ко вкусу которых я должен иметь доверенность) желали продолжения оных, – писал Карамзин в примечании к третьей части повести «Вечера» («La Veillée»). – В угодность их – а может и в угодность многих из благосклонных моих читателей – сообщаю здесь две сказочки». (Московский журнал, 1791. Ч. 3, кн. 3. Сент. С. 241.) Среди лиц, заинтересованных в появлении переводов из Мармонтеля, был и А.А. Петров, который в одном из писем 1792 г. спрашивал своего приятеля: «Также не сыщется ль у тебя какого-нибудь добродушного помощника для перевода последней Мармонтелевой сказочки, когда сам ты по сию пору перевести ее не можешь?» (Письма А.А. Петрова к Карамзину // Русский архив: Историко-литературный сборник. М., 1863. Стб. 486).

теории[1]. Новаторство писателя проявилось в жанровом своеобразии: вместо многотомного романа был создан тип емкого произведения с несложным сюжетом, сжатой композицией и непременным моральным конфликтом. «Нравоучительная сказка», возникшая вне классической иерархии жанров и генетически связанная со «слезной» комедией, ориентировалась на обыденную жизнь человека.

Отказавшись (за редким исключением) от элементов фантастики и внешнего ориентализма, писатель обратился к современной, по преимуществу французской, действительности. Он сосредоточил свое внимание на позитивной, «идеальной» стороне жизни. Глубоко усвоив просветительскую веру в добрую природу человека и могущество воспитания, он стремился воплотить в художественной форме свой нравственно-этический идеал. Главной целью Мармонтеля было «сделать добродетель приятной» («de rendre la vertue aimable»). При этом он никогда не выдвигал аскетических или трудновыполнимых требований. Явно не веря в действительно порочных и неисправимых людей, он изображал в худшем случае слабого человека, здоровое, хорошее начало которого прячется за заблуждением или страданием.

Действие contes moraux происходит, как правило, в образованном французском обществе второй половины XVIII в. И хотя достоверность изображенных в них нравов оспаривали некоторые современники Мармонтеля (например, С.Ф. Жанлис), писатель несомненно внес новаторство в сами принципы повествования. Неотъемлемым художественным признаком conte moral была своего рода документальность, которая достигалась точной локализацией действия, а также особым статусом рассказчика как очевидца описываемых событий. Своей установкой на невымышленность Мармонтель усиливал

[1] Подробнее о Мармонтеле и его творчестве см.: *Bauer H.J.* J.F. Marmontel als Literarkritiker. Dresden, 1937. S. 13–37. *Lenel S.* Un homme de lettres au XVIII– e siècle, d'après des documents nouveaux et inédits. P., 1902; *Sainte-Beuve C.A.* Mémoires de Marmontel // *Sainte-Beuve C.A.* Causeries du Lundi. T. IV. P., 1852. P. 395–413. О восприятии Мармонтеля в России см.: *Кафанова О.Б.* Н.М. Карамзин – переводчик Мармонтеля // Проблемы метода и жанра. Вып. 6. Томск, 1979, С. 157–176; *Разумова Н.Е.* В.А. Жуковский – переводчик Мармонтеля: (Некоторые наблюдения) // Проблемы метода и жанра. Вып. 7. Томск, 1980. С. 158–169; *Шарыпкин Д.М.* Радищев и роман Мармонтеля «Велизарий» // А.Н. Радищев и литература его времени. XVIII век. Сб. 12. Л., 1977. С. 166–182; *Он же.* Пушкин и «нравоучительные рассказы» Мармонтеля // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1978. Т. 8. С. 107–136.

читательское сопереживание, пробуждал «чувствительность». Поэтому не случайно и современники писателя, и исследователи литературы XVIII в. увидели в созданной им «нравоучительной сказке» образец нового жанра, который В. Клемперер удачно назвал «слезная повесть» («nouvelle larmoyante»)[1].

Карамзин, по-видимому хорошо знал оба сборника «нравоучительных сказок» Мармонтеля[2]. Не случайно В.В. Сиповский отметил сюжетное сходство его «Юлии» и таких «сказок», как «К счастью» («Heureusement»), «Счастливый развод» («L'Heureux divorce»), «Хороший муж» («Le Bon Mari»), созданных французским писателем еще в 1760-е гг.[3] Об идейной и тематической близости этих произведений писала и Ф.З. Канунова[4]. Но как переводчик Карамзин, конечно, обратился к новому циклу, написанному Мармонтелем уже в конце жизни в драматические годы Французской революции. «Новые нравоучительные сказки» значительно отличались от предыдущих общей тональностью. Сам автор так обозначил эти различия в своих «Мемуарах» («Mémoires»): «... новые *Сказки* менее жизнерадостны, чем те, которые я написал в прекраснейшие дни моей жизни и веселые часы процветания, но немного более философичны и по тону более соответствуют благопристойности моего возраста и обстоятельствам времени»[5]. Теперь писатель демонстрировал уже более солидную и глубокую (по сравнению с ранним периодом), основанную на жизненном опыте мораль. Вместе с тем гораздо более естественным стал и его стиль. Но, несмотря на несколько меланхолический тон поздних произведений Мармонтеля, жанровые их компоненты в общем остались без изменения. И несомненно работа над ними Карамзина-переводчика, начавшаяся еще в 1790–1791 гг., в пору становления его

---

[1] *Klemperer V.* Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert. Bd. I. Berlin, 1954. S. 279.

[2] На русский язык часть первого беллетристического цикла Мармонтеля была переведена уже в 1864 г. П. Фонвизиным, братом русского комедиографа. Многие «contes» переводились анонимно в 1760–70-е гг., а в 1787–1788 гг. вышел трехтомник, включавший перевод всех «Contes moraux».

[3] *Сиповский В.В.* Очерки из истории русского романа. СПб., 1909. Т. 1, вып. 1. С. 482–497.

[4] *Канунова Ф.З.* Из истории русской повести: (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). Томск, 1967. С. 131–132.

[5] *Marmontel J.F.* Mémoires. Édition critique établie par J.R. Fellow. Cambridge, 1972. T. 2. P. 431.

собственной поэтики, обогатила его, помогая выработать новые принципы повествования.

Две повести – «Вечера» («La Veillée») и «Ларчик» («La Cassette») Карамзин перевел для «Московского журнала». После прекращения издания он вновь обратился к Мармонтелю, выпустив в 1794–1798 гг. две части «Новых Мармонтелевых повестей». Этот перевод свидетельствует о его исключительном внимании к французскому беллетристу. Во-первых, Карамзин занимался им и в кризисный для себя 1794 г., возможно, черпая в его произведениях неистощимую веру в нравственное совершенствование человека. Во-вторых, ни один западноевропейский автор не привлекал Карамзина-переводчика (вне его журналистских задач) в течение столь длительного времени и в таком большом объеме[1]. Наконец, сам Карамзин дважды переиздал эти свои переводы из Мармонтеля в 1815 и 1822 гг.[2], – тем самым как бы признавая их высокий уровень, то есть самоценность, и одновременно косвенно констатируя их значимость для собственного развития. Карамзин сознательно отказался от полного и последовательного воспроизведения всех входящих в оригинальный цикл повестей, выбрав для перевода восемь историй (из пятнадцати) и придав им продуманную композицию.

Согласно классификации немецкого исследователя М. Фройнда (Freund), условно можно выделить четыре типа contes moraux Мармонтеля. Первый и наиболее многочисленный – так называемые «Beispielerzählungen» – рассказы, в которых выражено определенное поучение, дан пример поведения. В центре другого типа повестей – «Charactererzählungen» – поучительный характер. Среди прочих можно выделить истории «из древних времен» («aus dem Altertum») и «пастушеские» («Hirtenerzählungen»)[3]. Хотя эта классификация учитывает только своеобразие сюжета, считаем возможным воспользоваться ею для выявления избирательности Карамзина, который сразу же отказался от античных («Le Trépied d'Hélène») и пастушеских («Palémon») мотивов. Но и отобранные им сюжеты из современной

---

[1] Карамзин, правда, выпустил две части «Повестей г-жи Жанлис» (М., 1802–1803), но они включали переводы, выполненные им для «Вестника Европы» (1802–1803).

[2] Новые Мармонтелевы повести, изданные Н. Карамзиным: Пер. с фр. 2-е изд. Ч. 1–2. М., 1815 (355с., 396 с.); *То же*: 3-е изд. Ч. 1–2. М., 1822 (249 с., 274 с.)

[3] *Freund M.* Die Moralischen Erzählungen Marmontels. Halle, 1905. S. 46.

жизни он «перетасовал» таким образом, что получилось повествование о перипетиях любовно-семейных отношений, актуальных не только для французского или европейского общества, но и имеющих общечеловеческое, универсальное значение.

Начал свой цикл Карамзин с «Деревенских завтраков» («Les Déjeunés du village») – повести, в которой от лица уже немолодой женщины рассказывалась история ее первой и единственной любви. Несмотря на то, что в произведении было намешано немало приключений, случайностей и препятствий, которые влюбленные успешно преодолевали, оно отличалось достаточно тонким психологизмом. Взаимная любовь началась здесь с обмена взорами из окна (одна из частей повести так и называлась «Окно» («La fenêtre»), а развилась и окрепла благодаря «немому» языку жестов.

Следующая повесть – «Приятный вечер» («La Veillée»; в «Московском журнале» она называлась «Вечера») представляла собой микроцикл из девяти моралистических историй, имевших неизменно счастливую развязку. Близкие знакомые, собравшиеся вместе, рассказывали поочередно о «самом счастливом случае» из своей жизни. Среди рассказчиков были матери и отцы, сыновья и дочери. Но, независимо от возраста и пола, каждый демонстрировал свою добродетель и чувствительность. Пафос состоял в утверждении добродетельных поступков как нормы поведения. Все герои-рассказчики получали «удовольствие» от благодеяний, которые заключались не только в филантропической помощи неимущим, но и в чутком отношении к родным и знакомым. Произведение строилось по принципу нарастания эмоционального и психологического напряжения от рассказу к рассказу. Своеобразная кульминация располагалась в конце, так как именно в последних частях повести автор выходил к вечным темам жизни, любви, дружбы и выводил соответствующие им персонажные типы. Например, седьмая история миниатюрного цикла «Приятный вечер» представляла рассказ Соланж, женщины интуитивного склада, о раскрытой ею тайной любви племянницы и молодого адвоката. Мать девушки, придерживающаяся максималистской ригористической морали, осуждала ветреного, как ей казалось, юношу, заставив тем самым дочь скрывать свои чувства. И лишь проницательная Соланж помогла счастью влюбленных, вызволив Каллисту из монастыря. Вольно или невольно Мармонтель, а в еще большей мере Карамзин (который внес значительные изменения при переводе) утвержда-

ли преимущество непроизвольно-интуитивного начала над рационально-логическим в познании психологии человека.

Девятая, последняя часть «La Veillée», повествовала о мудрой жене, сумевшей избежать развода. При этом госпожа Норлис, словно следуя советам Плутарха, изложенным им в «Брачных наставлениях», гостеприимно принимала свою соперницу у себя дома.

Заканчивался первый том «Новых Мармонтелевых повестей» «сказкой» «Так должно было» («Il le fallait»), которую, как и «La Veillée», можно отнести к «поучительным» историям. Произведение содержало предостережение молодым людям, которые бездумно отдаются страстям. Главный герой, застигнутый ночью в спальне замужней дамы, оказался в двусмысленном положении. Ему, благородному дворянину, одинаково невозможно было скомпрометировать как аристократку, так и ее служанку, на которую пали обвинения в безнравственности. И чтобы оправдать невинную девушку, он вынужден был на ней жениться. Однако второй том «Мармонтелевых повестей», как и первый, вновь начинался любовной историей с элементами авантюрного сюжета.

В «Безонских рыбаках» («Les Bateliers de Besons») рассказывалось о приключениях простой девушки: чувство собственного достоинства помогло ей сохранить чистоту в гаремах султана и персидского принца, которых автор наделил комплексом чувствительного героя, не способного прибегнуть к насилию над женщиной.

Три последующие повести – «Ларчик», «Совместники самих себя» («Les Rivaux d'eux-mêmes» и «Школа дружбы» («L'École de l'amitié») варьировали тему любви-дружбы, любви-ревности, мнимой измены. А заканчивался второй том карамзинских переводов повестью «Пустынники» (в оригинале «Les Solitaires de Murcie»), в которой изображалась бурная страсть и ее драматические последствия – рождение внебрачного ребенка, многолетние скитания и страдания любящих. Но в финале, как и традиционно у Мармонтеля, история имела счастливое завершение: все недоразумения разрешались, препятствия устранялись, а взаимная любовь выдерживала все испытания.

Таким образом, за счет сокращения всего цикла на семь повестей и перестановки переведенных историй Карамзин добился как бы растворения морализаторской тенденции, преобладающей у Мармонтеля, в повествовании о разных видах любовного переживания. Русский

вариант «Мармонтелевых повестей» предлагал своего рода типологию возможных любовных ситуаций. Для Карамзина, открывшего в русской литературе рубежа XVIII–XIX вв. высокий эротизм и давшего в повестях «Бедная Лиза», «Наталья, боярская дочь», «Юлия», «Прекрасная царевна и счастливый карла» образцы нового языка любви, это был очень нужный и важный опыт. Но в еще большей мере «школа» Мармонтеля проявилась для Карамзина в создании образа чувствительного рассказчика, дистанцированного от автора, но вместе с главными героями «портретирующего» авторское *я* и выступающего как зеркало его внутреннего мира.

Несмотря на то, что рассказчик Мармонтеля был персонифицирован в различных персонажах – от юной девушки до умудренного жизнью отца семейства, он имел инвариантную основу: благородство души, тонкость чувств, обостренное нравственное чувство. Часто один повествователь – субъект происходящего – дополнялся и корректировался вторым рассказчиком, объективирующим субъективно пережитое и изложенное. Наиболее интересной в нарративном плане оказалась повесть «Пустынники», действие которой происходит в Испании. Первый рассказчик Морис Формоз, импульсивная страстная натура которого делает его невольным соблазнителем, сам является «страдательным» персонажем своего повествования. Второй рассказчик, граф де Крец, более сдержанный в силу своего жизненного опыта, возраста и положения (он министр шведского двора в Мадриде), соединяет в себе способность к порывам сострадания и эмоциональной релаксации и одновременно аналитическую наблюдательность. Он часто обращается к своему собеседнику (автору) с восклицаниями-комментариями, которые словно останавливают на время течение событий и призывают реципиента подключиться к их проживанию и переживанию:

Мармонтель

«O Dieu! Si Formose avait su quel était cet enfant qu'il pressait dans ses bras! S'il avait su que cette mère qu'il voyait éplorée à l'autre bord, était sa chère Valérie! Oui, mon ami, c'était Valérie elle-même. Je vous le cacherais en vain; vous l'avez déjà pressenti»[1].

[1] *Marmontel J.F.* Nouveaux contes moraux. P., 1801. T. 4. P. 82. Далее ссылки даются с указанием тома и страницы в тексте. В скобках приводится построчный перевод.

(Боже мой! Если бы Формоз знал, кем был тот ребенок, которого он сжимал в своих объятиях! Если бы он знал, что та мать, которую он видел в слезах на другом берегу, была его дорогая Валерия! Да, мой друг, это была Валерия. Я напрасно пытался бы скрыть это от вас; вы об этом уже догадались.)

«Поздний» Мармонтель стремился добиться эффекта «свидетельства»: рассказчик сам присутствовал при трогательном и невероятном событии: Формоз спас тонущего ребенка, не подозревая, что это его сын. Создавалась иллюзия жизненной подлинности, реализовывалась категория переживания чужой судьбы как соотносимой с личной. Эти важные элементы были усвоены Карамзиным при создании образа рассказчика в «Бедной Лизе» и других повестях.

Но перевод Карамзина отражает и важные приметы его собственной поэтики, уже вполне сложившейся к 1798 г.:

«Боже мой! Естьли бы Формоз знал, кого ласкал, кого обнимал он! Естьли бы знал, что на другом берегу реки обливалась слезами... милая его Валерия! Так, Валерия; ты, конечно, сам уже догадался»[1].

Карамзин сохраняет все три восклицательные конструкции (а иногда он их еще и привносит дополнительно). По-видимому, он не чувствовал, что слишком «густой» слой «восклицательности» приводит к неэффективности, вызывает реакцию сознательного неприятия, отторжения и даже раздражения. Именно эта «сверхэмоциональность» рано стала предметом пародирования[2]. В то же время эта «аховая» чувствительность воспринималась как норма во французской психологической прозе конца XVIII в.

При сопоставлении оригинального текста и перевода особенно очевидным становится изменение функции слова. У Мармонтеля слово находится в статическом равновесии, оно никогда не утрачивает свой рациональный смысл, каждая фраза имеет логическую завершенность. Излюбленные знаки препинания французского писателя (помимо восклицательного знака) – запятая, тока с запятой, реже двоеточие. Такая пунктуация соответствует убеждению автора в упорядоченности самого течения жизни, в возможности объяснить и понять любое ее проявление, даже относящееся к сложной сфере психологии.

---

[1] Новые Мармонтелевы повести, изданные Н. Карамзиным. Ч. 2. М., 1798. С. 343. Далее часть и страница указываются в тексте.

[2] *Топоров В.Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. С. 66–67.

Карамзин заменяет описательно-объяснительные конструкции более динамичными и, самое главное, – ставит свое любимое многоточие, разрывая плавное, последовательное изложение мысли и привнося дополнительные смыслы. Многоточие может здесь прочитываться как знак «внимание» или как пауза, усиливающая эффект удивления и неожиданности.

Анализ переводов из Мармонтеля наглядно демонстрирует, как складывается «психологизированный» язык карамзинской прозы, в которой отдельное слово или фраза не исчерпываются своим прямым значением. Там, где это возможно, Карамзин драматизирует повествование. Репрезентативен фрагмент из «Деревенских завтраков». Вот как выглядит рассказ девушки о своем побеге из монастыря:

Мармонтель

«... j'inondais mon lit de mes larmes et je remplissais ma cellule de mes gémissements qu'il fallait étouffer. Ma prison me devint horrible je resolus de d'en tirer. J'y réussis au péril de ma vie; et les cordeaux du jardinier, enlevés un soir de sa case, noués en echelons, pendus à ma fenêtre, et aux branches d'un arbre dont les derniers rameaux s'étendaient au-delà des murs, furent le moyen périlleux que j'employai pour m'évader. Mais échappée à ce danger, et libre enfin dans la campagne, au petit point du jour, qu'allais-je devenir? c'est là l'intéressant» (III, 138–139).

(...я орошала постель слезами и наполняла келью стонами, которые нужно было заглушать. Моя тюрьма стала для меня ужасной, и я решила из нее выйти. Мне это удалось с риском для жизни; и веревки садовника, украденные однажды вечером из его хижины, связанные в виде лестницы, привязанные к моему окну и к ветвям дерева, последние ветки которого простирались до стен, стали тем опасным средством, которое я использовала, чтобы бежать. Но избежав этой опасности и свободная, наконец, в поле, на рассвете, я не знала, что со мной будет дальше? Вот что было интересным).

Перевод Карамзина

«Слезы мои лились беспрестанно; я крутилась, стенала – возненавидела свою темницу – решилась, чего бы то ни стоило, уйти из монастыря – набрала в саду тоненьких веревочек, которыми были связаны некоторые деревья, сделала из них лестницу, прикрепила ее к своему окну и к дереву, которого ветви перегибались через садовую стену, – и таким образом, с величайшею опасностью, спустилась вниз и очутилась в поле, поутру, на рассвете, одна, не зная для себя никакого пристанища. Что делать? Куда идти? Вот затруднение!» (1, *49*).

Доминантное слово «слезы», с которого Карамзин начинает фрагмент, задает нервный, прерывистый ритм всему рассказу; с помощью

своего излюбленного знака тире переводчик передает судорожность, торопливость, импульсивность поступков девушки, которая действует словно в бреду, не задумываясь о последствиях. При этом описание уступает место изобразительности. В данном случае довольно длинный кусок текста организуется у Карамзина «драматическим» тире. Все действия героини совершаются в едином порыве, без пауз. Лишь оказавшись за стенами монастыря, она осознает новую опасность своего положения.

В итоге Карамзин существенно изменяет психологический портрет юной героини, которая в свои шестнадцать лет изображена Мармонтелем не по возрасту расчетливой и педантичной: она, словно для протокола, скрупулезно перечисляет все меры, предпринятые ею для побега, сообщая при этом, что «украла» веревки у садовника. У Карамзина девушка не в силах связно думать и рассуждать; она находится в состоянии аффекта, и поэтому все ее поведение психологически оправданно.

Еще один интересный пример из повести «Школа дружбы». Карамзин делает значительно более «драматургичным» объяснение главной героини со своим наставником. В ходе диалога девушка окончательно уясняет для себя, что питает к Альсиму чувство дружбы, доверия, симпатии, уважения, – но только не любовь.

Мармонтель

«... achevez donc, et passez, ce *mais*, qui vous a étouffé la voix. – Eh bien! Mais je n'ai plus pour vous ce sentiment unique, et qui m'était si cher; ce penchant de mon âme pour s'unir à la vôtre, enfin ce désir d'être à vous, de ne respirer que pour vous. – Vous l'aviez donc pour moi ce sentiment? – Qui, je l'avais. – Et comment ne l'avez-vous plus? – C'est que je l'ai pris pour un autre» (2, *104–105*).

(... заканчивайте же, продолжайте это *но*, из-за которого у вас прервался голос. – Ну, хорошо! Но я не испытываю к вам того единственного чувства, которое было мне так дорого, той склонности моей души соединиться с вашей душой, наконец, того желания принадлежать вам, дышать только для вас. – Но ведь вы испытывали ко мне это чувство? – Да, испытывала. – И почему же больше его не испытываете? – Потому что я его испытываю к другому).

Перевод Карамзина

«"Скажите; ужасное *но* остановило вас". – И так... я люблю вас, но эта любовь не есть уже *то* единственное чувство моего сердца, которое было мне всего милее, *то* стремление души моей, которая не хотела существовать без вашей; *то* пламенное желание вечно жить и дышать вами... "Итак, вы чувствовали *ко*

мне эту любовь?" – Да, чувствовала. – "Как же она исчезла?" – Другая заступила ее место» (2, *271*).

У Карамзина слишком быстрые ответы девушки словно «тормозятся» знаками многоточия, передающими ее неуверенность, волнение, неспособность сформулировать ощущение в слове. Вместе с тем в переводе курсивом выделен не только противительный союз «но», но и трижды повторенное указательное местоимение «то», через которое героиня пытается определить суть любви. И завершается весь диалог по-разному: у Мармонтеля девушка уверенно заявляет о своей любви к другому, а у Карамзина она подчеркивает изменение самого характера чувства. В русском переводе героиня предстает более смущенной, робкой и в конечном итоге более естественной.

В целом «нравоучительная сказка» Мармонтеля явилась тем жанром французской психологической прозы, открытия которого были усвоены Карамзиным. Это – композиционная емкость и завершенность, образ чувствительного рассказчика и типология чувствительного героя, наконец, стилистика, относящаяся к эмоционально-психологической сфере бытия человека. У Мармонтеля, возможно, Карамзин позаимствовал и некоторые «театральные» имена для своих героев, такие как Эраст («Бедная Лиза») или Арис («Юлия»), в свою очередь, взятые французским писателем из арсенала «слезной» комедии.

Однако глубокое различие определяется мироконцепцией двух художников: русский писатель вырывается за пределы неизменных happy end'ов Мармонтеля к бытийственному трагизму финала «Бедной Лизы»; нарушая поэтику литературной сказки, Карамзин выходит к трагическому контексту любви и смерти. Сравнение переводов с оригиналом почти на лабораторном уровне выявляет инновационные элементы, вносимые Карамзиным и являющиеся приметой созданного им жанра сентименталистской повести. Он «взрывает» рационалистический психологизм Мармонтеля, наделяя своего рассказчика и персонажей чертами неопределенности, непредсказуемости, неустойчивости и незавершенности и делая текст имплицитным, неисчерпаемым, открытым для многочисленных прочтений.

И.А. Айзикова

ПОВЕСТИ В.А. ЖУКОВСКОГО 1807–1811 гг.: ТЕМЫ, СЮЖЕТЫ И МОТИВЫ

В своей монографии «Эстетика русской романтической повести» Ф.З. Канунова справедливо указывает на то, что «романтизм в русской прозе – такое же закономерное явление, как и в поэзии», что «изучение романтической прозы имеет большое значение не только для понимания эволюции русской повести (и романа), но и для лучшего уразумения сущности русского романтизма вообще»[1]. Повести Жуковского, опубликованные в «Вестнике Европы» в 1807–1811 гг., в этом плане представляют собой уникальное явление и в творчестве первого русского романтика, и в истории русской прозы. По сути, ими завершится зародившийся в самом начале творчества интерес писателя к жанру повести[2], тогда как русской прозе откроются в них многие новые темы, сюжеты, мотивы и образы. Причем основные трудности при создании своих повестей (переводных и оригинальных) Жуковский преодолевает, опираясь на поэзию, и во многом делает это как для развития прозы, так и для перестройки своей поэтической системы.

Как известно, «универсальной формой выражения поисков»[3] Жуковского-поэта, начиная с 1808 г., становится баллада, в рамках которой активно формировалась романтическая эстетика. Тесная связь ведущего жанра повествовательной прозы Жуковского этого периода

---

[1] *Канунова Ф.З.* Эстетика русской романтической повести. Томск, 1973. С. 3.

[2] В дальнейшем Жуковский будет работать, главным образом в жанре стихотворной повести, перелагая, в случае перевода, прозу стихами. См. об этом в работах томских исследователей Ф.З. Кануновой, А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой, Н.Ж. Ветшевой.

[3] *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 81.

– повести – именно с балладой очевидна[1]. Не менее очевидна, но менее изучена связь повести Жуковского с элегией, дружеским посланием[2]. Эти жанры прокладывали пути развития романтизма, один в русской прозе, другие – в русской поэзии. В конце 1800-х гг. они переживали период своего становления как в творчестве Жуковского, так и в отечественной словесности в целом. Их взаимодействие было связано с общей тенденцией эволюции литературного процесса от лирики к эпосу.

Повести Жуковского периода «Вестника Европы» практически не изучались[3]. Из множества проблем, к решению которых литературоведение еще не приступало, следует выделить главную. Она касается системности рассматриваемых повестей Жуковского, проявляющейся на самых разных уровнях текстов. Развиваясь как бы параллельно названным выше лирическим жанрам[4], в которых, по справедливому мнению исследователей, намечался «путь познания и изображения человека в его связях с определенной средой»[5], повести «Вестника Европы» также представляют собой целесообразную и сложную систему, имеющую свои внутренние закономерности построения и само-

---

[1] На это указывают ряд исследователей: Н.Н. Петрунина, В.М. Маркович, К. Штедтке, А.С. Янушкевич и др. О влиянии жанра баллады на развитие русской прозаической повести первой трети XIX в. в целом (не только в творчестве Жуковского) см. работы В.Э. Вацуро, Ю.Д. Левина, Н.В. Измайлова, В.И. Федорова и др.

[2] Здесь можно сослаться, пожалуй, только на монографию *Ю.В. Манна* «Поэтика русского романтизма» (М., 1976. С. 240 и след.), который пишет о взаимодействии этих жанров, но безотносительно Жуковского.

[3] Можно указать ряд отдельных статей, посвященных некоторым повестям Жуковского. Чаще всего во внимание исследователей попадает весьма ограниченный круг произведений, как правило, это «Марьина роща» и «Три пояса» (см. работы Н.Н. Петруниной, В.М. Марковича, В.Э. Вацуро, Х. Эйхштедт, В.М. Костина, Н.Е. Разумовой, Н.Б. Реморовой, а также наши статьи и автореф. канд. дис. (Томск, 1989).

[4] Учеными назван ряд эстетических и поэтических параллелей повестей и баллад Жуковского. Сам писатель задумывал использование одного сюжета для написания повести и баллады. Так, например, перечисляя на обложке книги со стихами Г.-А. Бюргера названия заинтересовавших его баллад, среди которых большинство принадлежат Бюргеру и Шиллеру, Жуковский вводит в этот список заглавия своих повестей («Три пояса», «Марьина роща»).

[5] *Шаталов С.Е.* Романтизм Жуковского // История романтизма в русской литературе: В 2 ч. М., 1979. Ч. 1. С. 132.

стоятельное значение, заключавшееся в поисках форм воплощения эпического в прозе [1]. Не претендуя на постановку всех проблем, связанных с изучением повестей Жуковского периода «Вестника Европы», обратимся к анализу их тематики и некоторых связанных с этим принципов сюжетостроения.

Прежде всего, укажем на то, что повести из «Вестника Европы», обращенные к изображению как внешнего, так и внутреннего мира человека, открыли для русской прозы мир новых, взаимодействующих тем и проблем, от которых потянутся нити к позднему творчеству самого Жуковского, к лирике и прозе Пушкина и Лермонтова, к романам Толстого и Достоевского. В центре системы тем, сюжетов и мотивов рассматриваемых повестей Жуковского окажется проблема изображения живого человека в потоке жизни во всей ее сложности и многогранности. Разные по своему эмоциональному тону – начиная от драматического и кончая шутливым, все повести посвящены философским, нравственно-этическим, психологическим конфликтам, имеющим свои актуальные и вечные аспекты.

Одной из центральных в повестях Жуковского становится, как и в балладах, элегиях, тема любви. Как правило, она переплетается с темой страданий, жизненных испытаний человека. Во имя настоящей любви героям приходится делать сложный нравственно-психологический выбор, рисковать своим личным счастьем. Здесь в первую очередь следует назвать такие повести, как «Путешествие Ж.-Ж. Руссо в Параклет», «Три пояса», «Марьина роща», «Теана и Эльфриди», «Печальное происшествие».

Другой поворот темы любви, уходящий в столь важную для последующей русской прозы тему семьи, семейных отношений, видим в повестях «Мария», «Платон в Сицилии», «Взыскательность молодой женщины». Ориентация Жуковского-прозаика на расширение материала, на развитие разных граней темы любви обусловила его обращение к так называемым «светским повестям», в основе которых лежит история любви, не состоявшейся в результате влияния светской морали, в результате зависимости влюбленных друг в друга героев от воли окружающих («Густав Обинье», «Газетное объявление»).

---

[1] Об этом свидетельствует тот факт, что Жуковский дважды издавал свои переводные повести из «Вестника Европы» отдельным собранием (в пяти и в трех томах, в 1816 г. и 1827 г.).

В ряде повестей тема любви оборачивается темой преступления и наказания (самый яркий пример – «Примроза и Оливье»). Однако эта тема, которой также суждено большое будущее в русской прозе и которую столь активно развивает Жуковский в своих балладах, чаще всего приобретает в повестях 1807–1811 гг. самостоятельное звучание. Назовем здесь следующие повести Жуковского: «Ожесточенный», «Эдуард Жаксон, Милли и Ж.-Ж. Руссо», «Тимей-ваятель».

Особый интерес проявляет Жуковский-прозаик к своей любимой балладно-элегической теме случая, судьбы. В повестях она приобретает своеобразное звучание, варьируясь и взаимодействуя с уже названными темами или являясь единственным стержнем произведения («Портрет», «Лиммерикские перчатки», «Молочница и золотых дел мастер», «Отставленный министр и нищий с деревянною ногою» и др.). Однако, понимая обстоятельства, окружающие человека, шире судьбы, случая, Жуковский в ряде повестей как бы параллельно развивает тему социальной справедливости и несправедливости, которая, в свою очередь, часто оборачивается темой мудрого правителя («Ожесточенный», «Прусская ваза», «Путешествие Ж.-Ж. Руссо в Параклет»).

Одним словом, универсализм жанра повести Жуковский активно реализует уже на уровне темы. Еще в «Конспекте по истории литературы и критики» он отмечал способность эпического произведения к изображению «почти всего мира», «множества картин», «множества разнообразных страстей». Повести из «Вестника Европы» наглядно демонстрируют тот факт, что в выборе темы для Жуковского явно большую роль играет созвучность основным проблемам времени. Жуковский обращается к общественно значимым, широким проблемам, связанным с пробуждением национального самосознания, с идеями самостроения личности, ее нравственного совершенствования.

Вместе с тем в тематике повестей из «Вестника Европы» отражается палитра внутрихудожественных задач Жуковского, интересы его писательского мастерства, являющиеся одним из системообразующих начал. Стремление Жуковского-прозаика к психологизму, к отказу от рационализма в подходе к человеку, от прямых причинно-следственных мотивировок поведения личности, к заострению нравственно-этического пафоса произведения было мощнейшим стимулом в его работе над повестями. При этом Жуковским ставится и еще одна

задача – преодоление карамзинской традиции, под знаком которой прошло его раннее прозаическое творчество, попытка выстроить романтическую эстетику и поэтику жанра повести. Здесь же следует сказать и о том, что состав тем во многом определялся системой жанрово-родовых модификаций повести, разрабатываемых Жуковским[1]. В «Вестнике Европы» он публикует «светские», шутливые, любовные, «таинственные» повести, повести-путешествия, «восточные сказки» и др.

С другой стороны, тематику повестей Жуковского 1807–1811 гг., конечно, определяло и то, как они будут восприняты читателем. Еще в «Конспекте» одним из важнейших качеств эпического произведения Жуковский называл «интерес», «занимательность». Но ни в одной повести, опубликованной в «Вестнике Европы», мы практически не встречаемся с занимательностью ради занимательности, присущей массовой литературе. В своем «Конспекте» Жуковский прямо писал о необходимости «возвышать» занимательное действие, что непосредственно связывал с обращением автора к нравственным, общечеловеческим темам, несколько из которых тут же и назвал – «гостеприимство», «человеколюбие», «природа», «картина древних нравов»[2]. И как показывают повести из «Вестника Европы», Жуковский действительно совершенно сознательно заботится о сочетании общекультурных запросов публики и задач высокой литературы, до уровня которой он старается поднять русскую повесть. Он приучает русского читателя прозы к емким, значительным темам, общечеловеческим, интересным и актуальным на протяжении веков (семья, нравственность, любовь, преступление и наказание, человек и общество). Эти вечные темы писатель стремится «заполнить» современным, национально-определенным материалом, приблизив их тем самым к читателю[3].

---

[1] На связь проблем жанра с тематикой обращали внимание такие исследователи, как М.М. Бахтин, В.М. Жирмунский, Б.В. Томашевский.

[2] *Жуковский В.А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 71.

[3] Конспектируя «Опыт об эпической поэзии» Вольтера, Жуковский обращает специальное внимание на следующую мысль: «Есть то (имеется в виду тема художественного произведения. – *И.А.*), что всем нравится, и то, что нравится в особенности какому-нибудь народу». Но при этом он подчеркивает и другой момент: «Вкусы наций различны. Страсти везде одинаковы» (*Жуковский В.А.* Эстетика и критика. С. 55, 56), утверждая тем самым, что главной общечеловеческой и вечной темой эпического произведения является человек с его внутренними проблемами и конфликтами.

Тема в повестях Жуковского бывает обычно эмоционально окрашена, вызывая страх, негодование, улыбку, восхищение и т. д., что также играет свою роль в поддержании читательского интереса к теме. Эта эмоциональная тональность чаще всего достаточно тонка и сложна. Но главным образом Жуковский заботится о том, чтобы вызвать читательское сочувствие, на котором чаще всего и держится личная заинтересованность читателя в развитии темы.

К внутреннему зрению эстетического адресата обращена прежде всего объектная организация повести, основу которой составляют сюжет и фабула. Сюжетно-фабульный строй повестей Жуковского, конечно, не обращен, как в большинстве разрабатываемых им лирических жанров, например в балладах, непосредственно к мифологии, но миф является необходимым фоном для его рассмотрения. Как правило, повесть начинается с расторжения героем прежних связей, с его ухода в себя, что сопровождается такими эмоциональными состояниями, как разочарование, ожесточение, мечтательность. На композиционном уровне это выливается в некую предысторию героя, функция которой заключается в концентрации внимания на персонаже, *выделенном* из общей картины.

С этой сюжетной фазы, являющейся, по сути, начальным элементом протосюжетной схемы обряда инициации, начинаются практически все повести. Например, повесть «Ожесточенный» открывается авторским рассуждением эстетического характера об отличии героя исторического и художественного сочинения, которое перетекает в следующее резюме, обращенное непосредственно к читателям: «Имел ли право на сию человеколюбивую терпимость тот преступник, который играет первую ролю в моей повести; погиб ли он без возврата для общества – пускай решит читатель!»[1]. И далее следует достаточно подробная характеристика героя, позволяющая говорить о нем как об индивидуальности.

Внутренний мир героев довольно часто определяется элегическими настроениями одиночества, отчуждения от окружающих. В глубокой печали находится, например, Артур, герой повести «Мария», написанной в форме дневника. Вот фрагмент одной из первых записей

---

[1] *Жуковский В.А.* Розы Мальзерба. Москва; Париж; Псков, 1995. С. 71. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию в тексте с указанием страниц в скобках.

Артура: «Я вышел в поле, бродил задумавшись; излучистая река привела меня в прекрасный парк. Вхожу во внутренность рощи; луна ярко светила; никогда небо не казалось мне столь чистым и спокойным; воздух был растворен запахом цветов; я часто останавливался, вдыхал в себя приятное благовоние; смотрел на небо; душа моя наполнена была самою нежною, самою сладкою унылостью <...>» (с. 104). Все здесь погружено в одно настроение светлой печали, поэтической медитации – и пейзаж, и эмоции. Запись завершает мотив бегства мечтательного Артура, услышавшего посторонние голоса. Герой с таким внутренним миром обречен на конфликт с обществом, со всем, что разрушает его хрупкое единение с вселенной. Разочарование, не имеющее конкретно названной причины, меланхолия, унылость, возвышение от быта к бытию, из элегии перешедшие в ряд повестей Жуковского, обусловливают погружение героя, с самого начала повести, в свой мир.

Идея отъединения от общества, независимости от общепринятых мнений и правил, культ дружбы, которая оказывается даже выше любви, желание жить естественной жизнью, общаясь только с самыми близкими душами, – все это идет от жанра дружеского послания и также многое определяет в завязках сюжета и в конфликтах повестей из «Вестника Европы». Так, например, Вольнис и Эльмира («Дорсан и Люция»), вернувшись из изгнания на родину и обнаружив свое имение разоренным, счастливы тем, что Провидение спасло от погибели единственную хижину. «<...> здесь ожидает тебя, – говорит Вольнис Эльмире, – <...> счастье <...> мы насладимся им, без всякой примеси беспокойства <...> В кругу милых нам людей» (с. 250).

Аналогичным образом начинается «идиллическая» повесть «Розы Мальзерба». Автор знакомит читателя с главным героем, подчеркивая его индивидуальное существование: «Ламораньон Мальзерб <...> человек самый добродушный, скромный философ, честный судья, великий натуралист <...> неустрашимый защитник Людовика XVI <...> великий охотник до цветов; особенно любил он одну беседку из белых роз <...>» (с. 208). Даже повесть «Неизъяснимое происшествие», написанная в форме диалога, открывается характеристикой «той женщины, которая играет первую роль в <...> истории» (с. 91). «Госпожа Т**, уважаемая всеми, <...> драгоценная своему семейству, обожаемая нищими, была подвержена удивительным, доселе неизъяснимым припадкам болезни» (с. 92). Примеры можно продолжать.

Следующий сюжетный поворот, практически обязательный в повестях Жуковского, связан с *испытаниями* героев, которые попадают в новые межличностные связи, в новые пространства, ситуации. Христиан Блемер из повести «Ожесточенный» «вздумал стрелять дичину» в княжеском лесу, чтобы продавать ее и «вырученными деньгами дарить Жанетту», которая «обходилась с ним холодно», но которой он «хотел нравиться насильно» (с. 71–72). Артуру (повесть «Мария») сообщают, что против его брака с Марией практически все окружающие. Мальзерб («Розы Мальзерба») узнает о том, что «вся деревня должна собраться перед его беседкою и что на том самом месте будет пляска», отчего, как кажется герою, он может потерять все свои цветы. Госпожа Т** из «Неизъяснимого происшествия» занемогла и, несмотря на то, что всем ее болезнь казалась легкою, объявила, «что непременно умрет такого-то числа» (с. 94).

В качестве *кульминационного испытания*, как правило, выступает смерть[1]. Она может быть представлена в самой архаической ритуально-символической форме: девушка, поливавшая цветы Мальзерба, сорвала одну из роз, «несмотря на то, что обещалась их не трогать» (с. 212). В «Неизъяснимом происшествии» героиня умирает и в самый момент своей смерти является в виде призрака патеру Кайетану, находившемуся в это время очень далеко от замка госпожи Т**. Блемер отдан под суд, в результате которого «публично заклеймен на спине знаком виселицы» (с. 73), и т. д.

Особенно важны в повестях Жуковского из «Вестника Европы» сюжетные повороты, связанные с *воскресением* героя в новом качестве, с его вторым рождением. Причем главное внимание обращается на его внутреннее преображение, на его нравственно-психологические перемены. Новое качество Христиана Блемера («Ожесточенный») подчеркивается его изображением в финале в прежних обстоятельствах. Он кончает жизнь на эшафоте (о чем читатель узнает чуть ли не в начале повести), но раскаивается перед смертью, сам предавая себя в руки правосудия. После смерти госпожи Т** («Неизъяснимое происшествие») продолжает жить ее дочь, девица Т**, которая получила в наследство от матери все ее лучшие качества. Героиня из повести «Розы Мальзерба», признавшись и раскаявшись в своем проступке, не

[1] Эта сюжетная фаза вводится чуть ли не обязательно во все повести, хотя бы в редуцированной, мнимой или даже смеховой форме.

только прощена Мальзербом, но и получает от него приданое, а в день свадьбы букет роз из Мальзербовой беседки.

Поэтика сюжетосложения в повестях Жуковского явно напоминает парадигму архесюжета, хотя представленная последовательность сюжетно-фабульных узлов может быть и нарушена. Но всегда она призвана отразить органический процесс развития человека, корнями своими уходящий еще в мифологическое сознание, черты которого так активно использует Жуковский в жанре повести.

В связи с этим обратимся к основным мотивам повестей Жуковского, которые также складываются в стройную систему. Важнейшую группу составляют мотивы, связанные с активным противостоянием человека силам хаоса, зла, дисгармонии и с творением человеческого мира по законам добра, красоты и справедливости. Среди них в первую очередь следует назвать мотивы гнева, обвинения, обличения (напр., «Прусская ваза», «Истинное происшествие»), отвоевания невесты («Мария», «Лиммерикские перчатки», «Марьина роща», «Печальное происшествие»), битвы, крови, («Ожесточенный», «Горный дух Ур в Гельвеции»), игры, состязания («Путешествие Ж.-Ж. Руссо в Параклет», «Взыскательность молодой женщины»), мудрости, победы, награды («Истинное происшествие», «Три пояса») и противоположные им и в силу этого дополняющие их мотивы смеха, веселья, брака, красоты, венчания, праздника («Розы Мальзерба», «Привидение», «Три пояса»). Особую роль играют в повестях Жуковского мотивы, характерные для лирики – любовь-верность, разлука-соединение («Мария», «Прусская ваза», «Привидение», «Горный дух Ур в Гельвеции»), сад, цветок («Розы Мальзерба», «Мария»)[1].

Другая группа мотивов, активно и последовательно вводимых Жуковским в русскую прозу, обусловлена его интересом к идее испытания человека как важнейшего этапа его становления личностью. Наиболее часто у Жуковского встречаются мотивы искушения («Ожесточенный», «Розы Мальзерба», «Марьина роща»), плутовства («Взыскательность молодой женщины» и другие шутливые повести), грехопадения («Примроза и Оливье», «Ожесточенный»), страдания и

[1] Довольно часто в повестях Жуковского мотив в силу своей дуальной природы (см. об этом: *Силантьев И.В.* Семантическая структура повествовательного мотива // Литературное произведение: Сюжет и мотив. Новосибирск, 1999. С. 10–29) оказывается мотивом амбивалентного звучания (плач-смех, уход-приход, разлука-соединение).

мученичества («Эдуард Жаксон, Милли и Ж.-Ж. Руссо», «Путешествие Ж.-Ж. Руссо в Параклет», «Марьина роща», «Печальное происшествие»), оков, уз («Прусская ваза», «Эдуард Жаксон, Милли и Ж.-Ж. Руссо», «Горный дух Ур в Гельвеции»), безумия («Мария», «Примроза и Оливье»), приговорения к смерти, смерти («Неизъяснимое происшествие», «Эдуард Жаксон, Милли и Ж.-Ж. Руссо», «Привидение», «Марьина роща»), суда, судьбы («Ожесточенный», «Прусская ваза», «Дорсан и Люция», «Лиммерикские перчатки») и достраивающие их до целого мотивы раскаяния, очищения («Розы Мальзерба», «Взыскательность молодой женщины»), освобождения от уз («Прусская ваза», «Ожесточенный»), исцеления («Мария», «Привидение»), спасения, воскресения («Ожесточенный», «Мария», «Привидение», «Горный дух Ур в Гельвеции», «Дорсан и Люция», «Марьина роща»).

Эти мотивы, обладая чрезвычайной семиотичностью, заложенной в них изначально и усиливавшейся в процессе их бытования, сложно переплетаясь, создают самые разные сюжетные узоры в повестях Жуковского, наполняя их поистине эпической глубиной и широтой. Они могут быть «производящими и производными, свернутыми и распространенными, динамическими и статическими»[1], но любой из них многозначно представляет не только текст той или иной повести, но хранит тайну их системности.

---

[1] *Прозоров В.В.* Мотивы в сюжете // Мотивы и сюжеты русской литературы: От Жуковского до Чехова. Томск , 1997. С. 10.

С.А. Матяш

О ПОЭТИКЕ ПОВЕСТИ В.А. ЖУКОВСКОГО «ШИЛЬОНСКИЙ УЗНИК»:
Комментарий к отзыву А.С. Пушкина

Как известно, повесть Жуковского «Шильонский узник» (1821–1822), являющаяся переводом поэмы Байрона, произвела на современников ошеломляющее впечатление[1]. Среди восторженных откликов на перевод был отзыв Пушкина в письме к Н.И. Гнедичу, посланном из Кишинёва в Петербург 27 сентября 1822 гг.:«Перевод Жуковского est un tour de force. Злодей! В бореньях с трудностью силач необычайный! Должно быть Байроном, чтоб выразить с столь страшной истиной первые признаки сумасшествия, а Жуковским, чтоб это перевыразить»[2]. Фраза Пушкина «Злодей! в бореньях с трудностью силач необычайный» часто цитируется (без экспрессивного «злодея») для общей характеристики переводов Жуковского или оценки творчества поэта в целом. Следующая за ней фраза о сумасшествии цитируется реже, понятно, только применительно к «Шильонскому узнику»[3] и без комментария, а между тем он, на наш взгляд, требуется.

Что имел в виду Пушкин? Если сумасшествие заглавного героя в клиническом смысле слова, то в чём оно выражается? Автор одной из самых интересных работ, посвящённых «Шильонскому узнику», А.С. Янушкевич справедливо утверждает: «История Бонивара в интерпретации Жуковского – это история души, разрушенной тюрьмой»[4]. Однако этот тезис учёного, основанный на признании заглав-

---

[1] Об этом см., например: *Иезуитова Р.В.* В.А. Жуковский // История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т.2. С. 127; *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 153 и др.

[2] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1966. Т. 10. С. 46.

[3] См., например: *Семенко И.М.* Примечания // Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т.2. С. 477; *Иезуитова Р.В.* Указ. соч. С. 127 и др.

[4] *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 165.

ного героя («Тюрьма разрушила меня»)[1], скорее метафора, получающая в работе многозначный смысл, а в оценке Пушкина как будто речь идёт о диагнозе.

Представляется, что своеобразным комментарием к пушкинскому высказыванию могут быть наши наблюдения над композицией и стихом повести.

Стихотворный текст повести Жуковского, сравнительно небольшого объёма (436 строк), поделён на 14 пронумерованных главок (частей) разной величины (от 14 до 76 строк). Если по-детски спросить «про что «Шильонский узник»?, т.е. поставить вопрос о сюжетно-фабульной основе произведения, то, очевидно, придётся сказать, что событий в повести, по существу, нет, а есть эмоциональный рассказ не названного по имени героя об ужасах пребывания в темнице Шильона, о смерти двух братьев (тоже не названных по имени) и о том, что старшему брату (самому повествователю) в конце концов «отдали» «волю бедную». Почти все эти сведения содержатся уже в I главке повести. Здесь дана обрисовка (портретными деталями) заглавного героя и самой, в терминологии А.С. Янушкевича, «тюремно-узнической ситуации»[2] («Я сгорблен, лоб наморщен мой; /Но не труды, не хлад, не зной – Тюрьма разрушила меня»); здесь указана причина заточения, выраженная обобщенно-метафорически – «За веру смерть и стыд цепей»; здесь предыстория тюремно-узнической ситуации и одновременно её исход («Нас было шесть – пяти уж нет»; «Отец <...> Погибший старцем на костре, /Два брата, павшие во пре <...>»); и наконец, в концовке I части в свёрнутом виде дана вся сюжетно-фабульная основа произведения («Три заживо схоронены /На дне тюремной глубины - /И двух сожрала глубина; /Лишь я, развалина одна, /Себе на горе уцелел, /Чтоб их оплакивать удел»). Все остальные 13 частей развёртывают эту концовку. Обратим внимание на то, как это Жуковский делает.

Общеизвестно, что композиционный стержень «Шильонского узника» составляет монолог заглавного героя. Конкретизируя этот тезис, отметим, что события, о которых рассказывается в монологе, не выстраиваются в линейную цепь, а располагаются концентрически:

---

[1] *Жуковский В.А.* Собр. соч.: В 4 т. М.;Л. Т. 2. С. 270. Далее текст цитируется по этому изданию.

[2] *Янушкевич А.С.* Указ. соч. С. 161.

подаются несколько раз с разной степенью подробностей. Так, о смерти среднего брата герой Жуковского говорит в трех частях: в I – обобщённо (средний брат в числе членов семьи, которых «уж нет»); в V – более подробно, с контурами характера, напоминающего, отметим попутно, характер Мцыри («Но дух имел он боевой: /Могуч и крепок в цвете лет, /Рад вызвать к битве целый свет /И в первый раз на смерть готов... /Но без терпенья для оков. /И он от звука их завял»); в VII – ещё более подробно, с описанием предсмертных конвульсий брата и его погребения в подземелье Шильона. О смерти младшего брата герой говорит в пяти частях: в I – обобщённо, как и о среднем; во II – попутно, мотивируя своё равнодушие к «воле» («И к воле я душой остыл /С тех пор как брат последний был /Убит неволей предо мной»); в IV – подробно, с вниманием к внешним данным («Увы! Черты его лица /И глаз умильная краса, /Лазоревых как небеса, /Напоминали нашу мать») и финальным акцентом на главной черте личности брата – его способности к состраданию («Но перед горестью чужой /Из голубых его очей /Бежали слёзы, как ручей»); в VIII – ещё более подробно, детализируя и развивая сказанное в IV части, добавляя подробности предсмертных мучений и самой смерти, завершая рассказ описанием собственного состояния в связи с кончиной любимого брата («И взор на мёртвого вперив, /Я знал лишь смутно, что я жив»); в XIII – мотив смерти «милого» брата возникает на фоне описания природы как подспудная мотивировка сожаления о «покинутых цепях».

Как видим, два главных события повести (смерть младшего и «середнего» братьев) показываются в разных ракурсах, сопрягаются с разными побочными мотивами, однако настойчивое возвращение к одним и тем же фактам создаёт не только эффект сбивчивого рассказа предельной экспрессии, но и эффект болезненного движения по кругу; то и другое отражает больное сознание заглавного героя.

О больном сознании могут свидетельствовать гипертрофированная частотность отдельных эмоциональных слов: «душа», «цепи», «тюрьма»[1], а также многократное повторение патологического мотива равнодушия к жизни, сожаления о цепях, о тюрьме: «Себе на горе уцелел» (I); «И к воле я душой остыл» (II); «Не знаю – вера ль то бы-

[1] Повышенная частотность перечисленных слов отмечена в другой связи А.С. Янушкевичем в указ. соч. (с. 163–164).

ла, /Иль хладность к жизни жизнь спасла?» (VIII); «Но воля не входила мне /И в мысли... «С тюрьмой я жизнь сдружил мою...» (XII); «...мне стало жаль /Моих покинутых цепей»; «Но как ни тяжко ныла грудь – /Чтоб от страданья отдохнуть, /Мне мрак тюрьмы отрадой был» (XIII); «Без цепи ль я, в цепи ль я был /Я безнадёжность полюбил»; «И подземелье стало вдруг /Мне милой кровлей...»; «Я о тюрьме своей вздохнул» (XIV).

И наконец, самое яркое проявление больного сознания героя – движения его души в XIII, предпоследней, главке повести. В ней даётся описание альпийских гор, в созерцании которых, судя по союзу «но» («Но мне хотелось бросить взор /На красоту знакомых гор...») шильонский узник видел последний смысл своего существования. Природа, которую увидел узник, поражает красотой и яркостью («Альпы и луга», «бездна озера», «Роны блещущий поток», «ясны облака», «прекрасен, свеж» «островок», играющий в облаках орёл и т.д.), однако и её живительная сила не способна вызвать подъём духа у больного героя. Порыв взметнуться вслед за орлом («...за ним душа рвалась») сменяется слезами (клинически точное наблюдение Жуковского) и душевным упадком («... и новая печаль /Мне сжала грудь... мне стало жаль /Моих покинутых цепей»).

Помимо композиции, состояние героя выявляют ритмико-интонационные особенности повести. Как известно, стих «Шильонского узника» Белинский назвал «отзывающимся в сердце как удар топора, отделяющий от туловища невинно осуждённую голову»[1]. Удары топора – это сплошные мужские окончания 4-стопного ямба. Парное рифмование (парное, а не вольное, как, например, в пушкинских 4-стопноямбических поэмах), сохраняющееся на всём протяжении повести, делает эти удары мерными, так что права И.М. Семенко, называющая интонацию «Шильонского узника» «сосредоточенно-однотонной»[2]. Эта монотонность, по нашим наблюдениям, нарушается резкими интонационными перепадами, созданными двумя эффектными способами: а) появлением коротких фраз, занимающих ¾ строки («...то голос птички был»; «Нет, нет, то не был брат...»), ½ строки («Я вслушиваюсь...», «Он умолкал;», «И я очнулся...») и даже ¼ строки («Мечта ль?..», «Увы!», «Он умер...», «Скажу ль?..»); б) пере-

[1] *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т.6. С. 171.
[2] *Семенко И.М.* Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 228.

носами (enjambement), которые охватывают в среднем около 10% текста, но появляются более частотными скоплениями в местах наибольшего волнения (см. VIII, XI, XIII главки). Небольшая часть переносов повести имеет изобразительные функции («Не будет ввек истреблено /*Клеймо*...»), но решительно преобладают переносы с функциями выразительными: «Но воля не входила мне /*И в мысли*...»; «О наших прошлых временах, /О лучших будущего днях, /*О упованье*», «В темнице мнил я мёртвых сон /*Не тих*...» «Вдруг луч незапный посетил /*Мой ум*...», «Что милость вымолило мне, /*Не знаю*...». Во всех приведённых примерах – enjambement типа **rejet (r)**, наиболее частотного (43,2%) среди всех типов[1]. В русских 4-стопноямбических поэмах **r** был значительно более редким и, как правило, маркировал глагол-сказуемое с семантикой действия (ср. у самого Жуковского в «Суде в подземелье»: «Йгуменья из Витби там / Являлась...». «Протяжный глас в тиши ночной / Раздался...»). В «Шильонском узнике» слова, подчёркнутые **r**, семантики действия не имеют; **r**, скорее, маркирует состояние героя. Все короткие фразы и куски фраз, выдвинутые переносом **r** в начало строки и сопровождаемые многоточиями, строку расслабляют, так что утверждение В.Г. Белинского, что «каждый стих» «Шильонского узника» «дышит страшною энергиею»[2], является, на наш взгляд, не совсем точным. Интонационные перепады, прерывающие «сосредоточенно-однотонную» интонацию, имитируют эмоциональные всплески, своего рода всхлипывания (как мы помним, герой собирается «оплакивать удел» братьев). Интонационные перепады соответствуют отмеченной выше сбивчивости рассказа узника, его хаотичным переходам от одного воспоминания к другому.

Обобщая наши наблюдения, можно сказать, что все указанные проявления патологической слабости души героя являются художественной мотивировкой его признания в I главке повести – «Тюрьма разрушила меня». Эта мотивировка, не вербально оформленная, а воплощённая, как мы пытались показать, в структуре самого произведения, может выступать в качестве подтверждения проницательности

---

[1] Подробнее о структуре переносов повести см.: *Матяш С.А.* «Шильонский узник» В.А. Жуковского в истории стиха русской поэмы // Проблемы литературных жанров. Ч. 1. Томск, 1999. С. 102107; *Она же.* К истории и типологии стихотворного переноса // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика. М., 2001. С. 172–186.

[2] *Белинский В.Г.* Т.6. С. 172.

суждения Пушкина о первых признаках сумасшествия, выраженных «с столь страшной истиной». Если мы правы, то тогда возникает вопрос, почему эта «истина» не была до сих пор замечена и заглавный герой традиционно трактуется как «трагический и вольнолюбивый характер»[1], как герой, душа которого способна на «мятеж»[2].

Влиять на такую трактовку могли: 1) имя автора оригинала, которое сам Жуковский вынес в подзаголовок произведения при его публикации отдельным изданием в 1822 г. («Шильонский узник», поэма лорда Байрона. Перевёл с английского В.Ж.»); 2) уже упомянутая оценка стиха Белинским; 3) интерес к повести у молодого Лермонтова и повторение её стиха в «Мцыри».

Однако перечисленные факты (они, как правило, приводятся во всех работах о Жуковском) не обеспечивают аберрацию восприятия, а лишь усиливают то, что заложено в самом тексте произведения. Здесь мы должны показать роль ещё одного композиционного звена «Шильонского узника» – прозаической заметки, расположенной между подзаголовком «повесть» и стихотворным массивом. В ней даётся описание Шильона и во вводном предложении первой фразы вводится историческая справка: «Замок Шильон – в котором с 1530 по 1537 заключён был знаменитый Бонивар, женевский гражданин, мученик веры и патриотизма – находится между Клараном и Вильневом <...>». Поскольку ниже, в монологе заглавного героя, повторяется часть исторической справки («За веру смерть и стыд цепей») и описание замка и его окрестностей (II,VI,XII главки), прозаическая заметка получает статус пролога, функции которого многообразны. Отметим две из них, существенные в плане наших рассуждений.

Первая – функция компенсации. В монологе узника отсутствуют реалии времени и социально-политическая мотивировка событий, что связано с полной атрофией интереса к ним у заглавного героя («Я, мнилось, память потерял /О переменах на земле. /И люди наконец пришли /Мне волю бедную отдать. /За что и как? О том узнать /И не помыслил я...»). В этой связи информативный прозаический пролог компенсирует пространственно – временные провалы стихотворной части. Вторая функция – номинации. Безымянный герой стихотвор-

---

[1] *Измайлов Н.В.* В.А. Жуковский // История русской поэзии: В 2 т. Т. 1. Л., 1968. С. 263.

[2] *Янушкевич А.С.* Указ. соч. С. 164.

ной повести благодаря прозаическому прологу предстаёт как Бонивар, женевский гражданин. Получая отблески узнаваемой легендарной исторической фигуры, герой – «развалина», ослабевший человек с больным сознанием воспринимается как трагическая сильная личность в героическом ореоле. Пролог даёт герою новое измерение, оказавшееся решающим для его восприятия и для общей трактовки повести.

Н.Ж. Вётшева

"УНДИНА" В.А. ЖУКОВСКОГО И "МЕДНЫЙ ВСАДНИК" А.С. ПУШКИНА: СТИХОТВОРНАЯ ПОВЕСТЬ 1830-х гг.

При тематической разности ("Ундина" – "старинная повесть", "Медный всадник" – "петербургская повесть"), эти два произведения обладают общностью более высокого порядка: это относится не только к жанровой принадлежности (стихотворная повесть), но и к родственному решению вопросов философии жизни двумя ведущими художниками 1830-х гг. (идея примирения противоречий между законами природы, историей и волей человека)[1].

Традиционно осмысляемая динамика русской литературы 1830-х гг. (переход от поэзии к прозе, от романтического идеализма к бытописанию, "поэзии действительности") корректируется творческой эволюцией Жуковского. Если у Пушкина как идеального выразителя пути русской литературы лиро-эпос уступает место прозаическим повестям (имеется в виду удельный вес в общей жанровой картине), то у Жуковского ведущими жанрами в зрелый период 1830–1840 гг. становятся крупные формы поэтического эпоса ("Ундина", "Наль и Дамаянти", "Рустем и Зораб", "Одиссея").

Основанием для сопоставления "Ундины" и "Медного всадника" являются: хронологическая близость обеих стихотворных повестей ("Медный всадник" написан в Болдино с 6 но 31 октября 1833 г.; "Ундина" – 1831-1836 гг., главы 1–3 созданы в Швейцарии (Верне) 21–31 декабря 1933 г.; сохранился автограф нескольких стихов четвертой

---

[1] Справедливый вывод В.Н. Турбина "поэма мечтает о гармонии между ними" относится к идее примирения двух "правд" – Петра и Евгения. См.: *Турбин В.Н.* Эхо "Медного всадника" // Октябрь. 1980. № 10. С. 205.

главы, датированный автором: "30 декабря 1833"). Следует отметить и роль Жуковского в посмертной публикации "Медного всадника"[1].

Помимо хронологической близости представляются важными общие тенденции взаимодействия поэзии и прозы этого периода. Можно отметить ориентацию на прозу не просто как на тип повествования, отличный от поэзии, но выделить проблему соотношения "высокой" и обыденной сфер бытия. В этом смысле у Пушкина это выглядит на первый взгляд как разграничение: 1) структурное, композиционное; 2) смысловое.

Действительно, "Медному всаднику" предпослано авторское Предисловие, в котором акцентируется достоверность описанного события (наводнение 1824 г., свидетелем которого, кстати, Пушкин не был, так же как и наводнения 1833 г., послужившего непосредственным импульсом к написанию "петербургской повести". См. письмо к Н.Н. Пушкиной из Торжка в Петербург от 20 августа 1833 г.; в Предисловии же дается отсылка к документальному описанию ("Происшествие, описанное в сей повести, основано на истине. Подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов. Любопытные могут справиться с известием, сочиненным В.Н. Берхом")[2]; повесть завершается авторскими примечаниями, имеющими иное значение: обогащение исторического контекста литературным (ссылки на Альгаротти, Вяземского, Мицкевича). Вступление, традиционно называющееся "Гимном великому городу" (Р.М. Глиэр), отделено от первой и второй частей "повествования", "печального рассказа" о судьбе "бедного Евгения", невольно и закономерно становящегося жертвой

---

[1] См.об этом статью Н.В. Измайлова в кн.: *Пушкин А.С.* Медный всадник. Л.: Наука, 1978. (Литературные памятники). Ввиду ограниченного объема статьи назовем лишь некоторые работы, посвященные истории создания, мифопоэтике, типологии сюжета и образов, востребованные нами. Дальнейшие размышления подразумевают знакомство с этими исследованиями, согласие с их идеями без буквального их цитирования: *Анциферов Н.П.* Быль и миф Петербурга. Пг., 1924. С. 49–73; *Назиров Р.Г.* Петербургская легенда и литературная традиция // Традиции и новаторство. Вып. 3. Уфа, 1975. С. 122–135; *Петрунина Н.Н.* Две "петербургские повести" Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 10. Л., 1982. С. 147–167; *Худошина Э.И.* Жанр стихотворной повести в творчестве А.С. Пушкина: ("Граф Нулин", "Домик в Коломне", "Медный всадник"). Новосибирск, 1987.

[2] *Берх В.Н.* Подробное историческое известие о всех наводнениях, бывших в Санкт-Петербурге. СПб., 1826.

исторического замысла Петра ("властелина судьбы"), основавшего "роковой город", как ему казалось, по воле стихии, ("природой здесь нам суждено"), но нарушившего какой-то высший закон ("Народ / Зрит божий гнев и казни ждет"; "С божией стихией / Царям не совладать"). Конфликт, очевидно, заключается не только в противостоянии стихии, истории, человека, но в трагической несовместимости исторических и личностных устремлений. Желание общего блага оборачивается гибелью конкретных людей с их правом на счастье и частную жизнь. Правда историческая и правда частная неотменимы, но над ними существует тайная сила провидения (мотив рока и сна: "Иль вся наша / И жизнь ничто, как сон пустой, / Насмешка неба над землей?").

В "Ундине" Жуковского в связи с ориентацией на легендарно-мифологический тип повествования (архетипический образ водяной девы, ундины, русалки, связанный с поливалентными мотивами водной стихии; сказовая стилизация средневековой манеры в идиллическом, куртуазном и фантастическом ключе), ориентация на "прозу" несколько иная. Это не декларируемый Пушкиным контакт с современностью (и он не буквальный, а условный), но поиск поэтических основ прозаической действительности (где быт рисуется как патриархально-идиллический уклад и тип сознания). "Ундина" является гекзаметрическим переложением прозаической повести (Erzählung) Фридриха Генриха Карла де ла Мотт Фуке (1777–1843) "Undine"[1], 1811. Этот завершенный перевод – своеобразный итог и подтверждение неугасающего в 1830-е гг. интереса Жуковского к стихотворному переложению прозы. На раннем этапе в этом роде написана "старинная повесть в двух балладах" "Двенадцать спящих дев", 1810-1817, но характер соотношения с источником, трехтомным романом H.-G. Spieβsa "Die zwölf schlafenden Jungfrauen" (1795–1799. Bd. 1–3), там принципиально иной.

Взаимодействие прозаического и стихотворного типов повествования развивалось динамично: от противопоставления "прозы" и "поэзии" в начале XIX в., через осознание подпитывающего поэзию значения прозы, к сосуществованию прозаических и стихотворных дуб-

[1] См.: *Фуке Фридрих де ла Мотт.* Ундина. М.: Наука, 1990. (Лит. памятники). Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

летов и осмыслению важности синтеза разных сфер бытия и воплощению их в "особом простом слоге" (Жуковский)[1].

1830-е гг. отмечены неоднократным обращением Жуковского к стихотворным переложениям западноевропейской прозы (сказки, идиллии, сказания, легенды), повестям в том числе[2].

Утверждения, что прозаические источники нужны были Жуковскому в качестве прочной сюжетно-повествовательной основы, происходящие и в связи с процессами поэтизации прозы и прозаизации поэзии, не подлежат критике. При всем том здесь нет простого линейного движения, основанного на восхождении или нисхождении тона, есть взаимопроницаемость разнородных, казалось бы, сфер бытия, образующих в "повести" стилевые потоки патриархально-идиллического, натурфилософского (рассказ Ундины о своем происхождении, родовых стихийных законах, значении "обретения души, сопряженного с любовью и радостью – страданием"), легендарно-мифологического, интимно-психологического (портрет Ундины в изменчивости внешних и духовных подвижных очертаний; преображение Ундины, обретшей душу и ставшей женой рыцаря; сцена на Дунае; явление Ундины рыцарю во сне), музыку души, вливающуюся в целостное звучание мироздания (и одновременно диссонансное рассогласование на уровне сюжета: неизбежность онтологических противоречий, лежащих в основе любви, счастья, жизни).

Жуковский стремится избежать "чистоты" разных манер повествования, нейтрализуя их иными, играя контрастами, мерцанием смыслов, добиваясь тем самым ровности и прозрачности тона (благородство равнозначности всего сущего он воплотит в переводе "Одиссеи").

Так, в своем гекзаметрическом переводе он воссоздает характерные черты идиллии в изображении уклада приемных родителей Ундины: простая жизнь простых людей в каждодневных занятиях, патриархальных незыблемых этических и религиозных ценностях, противостоящих не столько даже цивилизации "Имперского города", сколько разъедающему чувству эгоистического превосходства, нравственной отчужденности от безусловных ценностей.

---

[1] См. об этом: *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 197–201.

[2] Там же. С. 201–207.

Но не менее важно, помимо воссоздания жизненного уклада, пронизывающее его настроение умиротворения, гармонии, душевного спокойствия; "блаженной ясности", охватившей рыцаря в идиллическом локусе. Даже рассказ рыбака о своей жизни, полной бранных тревог, облечен в те же тона. То есть сюжетная основа идиллии обогащается передачей идиллического типа сознания. Особенно значимым оказывается оригинальность "рассказа рыбака", не имеющего соответствия в подлиннике в пятой главе: "О том, как рыцарь жил у рыбака в хижине:

На сердце рыцаря стало
Тихо, светло и легко. Рыбак был мудрец простодушный,
Зная людей, изведав тревоги житейские, бывши
Ратником сам в молодых летах, на досуге он много
Мог рассказать про войну и про счастье, несчастье земное;
Словом, он был живая летопись; время без скуки
Шло в разговорах меж старцем отжившим и юношей, полным
Пламенной жизни: мудрость смиренная, прямо из жизни
Взятая здравым рассудком и верою в Бога, вливалась
В душу Гульбранда и в ней поселяла блаженную ясность (134).

Нейтрализация контрастов, создающая мерцание смыслов и ровность тона, относится к любому фрагменту "Ундины", Не касаясь идиллической параллели подробно, отметим соответствие ей в "Медном всаднике" сюжетной линии Евгения (бытописание, простота жизненных притязаний, одновременно заниженных, несоизмеримых с "думами Петра"; не случаен параллелизм конструкций – "и думал он" и о Петре, и о Евгении; и дающих представление о "дорогах жизни, по которым ходят все", в отличие от романтической исключительности[1].

Ориентация на "прозу" и той и другой повести ("Ундины" и "Медного всадника") проявляется в степени дистанцированности автора, в авторской манере повествования.

У Жуковского это намеренная стилизация "простого" существования и "наивного сознания", акцентирование сказового начала, выдвижение номинативных структур, обозначающих повествовательное, событийное начало, на первый план. Это относится к оглавлению, не совпадающему с авторским (все главы начинаются с конструкций ("О том, как…", "О том, что…"– делал, жил, приехал, случилось, остави-

[1] Об этом см.: *Вацуро В.Э.* Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1969. Т. 6. С. 150–170.

ли и т.п.). В этом же ряду следует отметить легендарный хронотоп, ориентирующий на "реальность" событий, случившихся "лет за пятьсот и поболе" и завершающийся типично легендарным финалом – бытованием некогда бывшего в устном слове:

Долго, долго спустя про него[1] тех мест поселяне
Чудную *повесть* любили прохожим *рассказывать*; долго,
Долго жило *поверье* у них, что ручей тот Ундина,
Добрая, верная, слитая с милым и в гробе Ундина (222) (*курсив мой.– Н.В.*).

Вместе с тем дистанцированность сказового слога дополняется иной авторской манерой, авторской сентенцией: одновременно философски обобщенной (любовь к родине, сопряженная с лучшими воспоминаниями жизни; понимание того, что земное горе преходяще, и т.п.) и ощутимо автобиографической, где очевиден лирический, интимный подтекст, а обращение "добрый читатель" расширяет горизонты "наивного" сказового повествования.

В "Медном всаднике" нет ровной интонации "Ундины", в отличие от гекзаметрического строя, здесь иной ритм и метр, бесстрофический стих, обилие переносов[2] и на первый взгляд контрастная интонация частей, контраст образов и мотивов. Дистанцированность относится, скорее, ко Вступлению, где мысль-деяние Петра приобретает черты мифа сотворения мира, мифа о культурном герое, претворяющем хаос в культурный космос[3].

Этот неомифологический фрагмент органично для Пушкина (ибо Петр сотворил город, а Пушкин увековечил "Слово" о городе в творческом акте, невозможном без одухотворения любовью) переходит в одновременно риторически открытое и исповедально-интимное признание в любви городу, созданному Петром. Третья авторская интонация связана с переходом к "современной теме", собственно "петербургской повести" (которая тоже на первый взгляд неоднородна:

---

[1] Про него – имеется в виду ручей, в который превратилась после смерти рыцаря Ундина.

[2] См. об этом: *Рудаков С.Б.* Ритм и стиль "Медного всадника" // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. Т. 9. С. 294–324. Интересен вывод исследователя об отсутствии стилевого дуализма образов Петра и Евгения. Петр лишается черт конкретного исторического деятеля, Евгений из быта переходит в межбытие ("безумец бедный", "ни зверь, ни человек").

[3] См. об этом в указанных работах Н.П. Анциферова, Н.В. Измайлова, Р.Г. Назирова, В.Н. Топорова и др.

здесь сталкиваются сферы быта, разбушевавшейся стихии и фантастики в образе ожившего памятника Петру, символа каменного Петербурга (petrus), считающегося его Genius loci.

У Пушкина более отчетливо выражена авторская дистанция по отношению к "своей повести" и "своему герою", она не просто близкая, но оценочная, концентрирующая состояние "ужаса" и сострадания к Евгению.

Была *ужасная* пора,
Об ней свежо воспоминанье...
Об ней, *друзья мои*, для вас
Начну *свое повествованье*.
Печален будет *мой рассказ* (*курсив мой. – Н.В.*).

В тексте повести встречаются следующие наименования героя: "безумец бедный", "наш герой", "Евгений молодой", "Евгений мой", "несчастный", "бедняк", "безумец мой". Сравним с номинацией его "бронзового оппонента" (не разводя "слово" автора и "слово" героя): "*Он*", "кумир на бронзовом коне", "кумир", "мощный властелин судьбы", "строитель чудотворный", "грозный царь", "Всадник Медный".

Таким образом, и у Жуковского, и у Пушкина "скользящая" авторская дистанция по отношению к повествованию, читателю, герою, близкая и далекая, что способствует (наряду с другими элементами) при очевидной разности смысловых полей (миф, легенда, история, повседневность) созданию органического единства "стихотворных повестей".

Вступление к "Медному всаднику" может быть названо и посвящением – Петру, и даже не столько Петру, сколько "граду Петрову", "Петра творенью". Единство Вступления и основного текста сложное, драматически звучащее. Не случайно в прижизненной публикации было иное авторское обозначение: "*Петербург*. Отрывок из *поэмы*" (*курсив мой. – Н.В.*), что акцентирует именно поэмный характер Вступления (ораторский пафос, интонации гимна, лирическое признание в любви к городу и пр.). В основном тексте простой слог сочетается с нагнетаемым мистическим ужасом фантастической сцены и многоплановым изображением ликов разбушевавшейся стихии.

"Ундине" предпослано посвящение (без авторского подзаголовка и имени адресата) "Бывали дни восторженных видений...". Ни в коем случае не настаивая на прямом сближении этих столь разных посвящений, укажем лишь на возможности типологического сравнения, в данном случае стихотворных повестей. Во-первых, следует обратить

внимание на адресата, во-вторых, на автора, в-третьих – на адекватность посвящения тексту (соответствие, контраст, ассоциативные связи).

Посвящение "Ундины" Великой княжне Марии Николаевне контекстуально указывает на истинность; оно документировано Жуковским "17 августа 1819 г." и связано со стихотворением: "Праматерь внуке", написанном на первое причащение Марии Николаевны; посвящение 1836 г. ("Бывали дни восторженных видений...") полно реминисценций из него. "Кроме того, существовало прозаическое предисловие, позднее Жуковским снятое, где "Ундина" признавалась исполнением пожелания Великой княжны (структурный параллелизм с предисловием к "Медному всаднику").

Как и остальные, это посвящение дополняется не просто общеэстетическим погружением в "тайны ремесла", хотя и относится к "эстетическим манифестам", с персонификацией Поэзии, Воспоминания и т.п.; в нем есть какая-то щемящая интонация, боязнь утраты поэтического вдохновения, осознание редкости и чистоты феномена творчества, собственного в данном случае. Связь посвящения с основным текстом ассоциативная, настроенная на высокие духовные качества объекта посвящения, она основана на мотиве воспоминания о гармонии поэзии и жизни, поэтизации бытия как залоге самосохранения творческой личности.

И в том и в другом произведениях важную роль играет символизация водной стихии. Иногда фрагменты описания создают впечатление странного стилистического родства. Ср.: "рев потока"; "ручей, выходящий / Из леса, сильно разлившись, ворочая камни, ломая / С треском деревья, в море бежал"; "так, что от леса отрезанный мыс, на котором стояла / хижина, сделался островом" (Ундина. Гл. 2–3). "Медный всадник": "Нева вздувалась и ревела"; "Рвалася к морю против бури"; "И затопляла острова" и др.

Стихия воды предстает у Пушкина в мифопоэтических символах: изначального хаоса, из которого творится сущее, мотива всемирного потопа (эсхатология, проявление Божьей кары. Ср.: "Народ / Зрит божий гнев и казни ждет") и стихии самой жизни с круговоротом времен. Во Вступлении есть картины лета (белых ночей), зимы; основной текст посвящен ноябрьским разливам Невы ("Над омраченным Петроградом / Дышал ноябрь осенним хладом"), но есть во Вступлении и торжествующая весна как залог обновления жизни ("Или, взломав

свой синий лед, / Нева к морям его несет / И, чуя вешни дни, ликует"). Таким образом, стихия воды, образ Невы у Пушкина соотносится с подвижностью жизни, ее потоком, по-разному влияющим на человеческое существование. Пушкинская философия жизни в "Медном всаднике" не укладывается в рамки описания наводнения (наводнений): это жизнь с ее катастрофичностью и возвращением в "прежний порядок", закономерно трагично уничтожающая судьбы отдельных людей (Евгений с его мечтой о Доме).

И в "Медном всаднике", и в "Ундине" есть общая черта. Пушкин прибегает к персонификации стихии: наряду с реальными пейзажами образу Невы на протяжении всего повествования сопутствуют метафоры, сравнения ("как больной", "как зверь", "как воры" (*волны. – Н.В.*), "так злодей", "как с битвы прибежавший конь", "как будто в поле боевом"; "как челобитчик у дверей".

В "Ундине" подобный ракурс уже не прием этической корректировки природных процессов (хотя есть в "Медном всаднике" и авторские оценки – "зло", "потоп играя"), но тип повествования, что естественно, так как в основе сюжета миф, легенда. Не останавливаясь подробно на характеристике персонажей, связанных с мотивом воды (Ундина, дядя Струй), на "водных сценах" (эпизоды на косе, разлив ручья, на Дунае, в Черной долине; ручеек на могиле рыцаря; фонтан и колодец; слезы Ундины – она ведь *уплакала* рыцаря, придя с известием о смерти), отметим виртуозную технику описания текучести, изменчивости, метаморфоз водной стихии. Вода равнозначна мелодии жизни, слитости человеческой души с душою мира. "Ундина" отчасти (гл. 1–3) создавалась в Швейцарии под непосредственным воздействием водной глади озер, неба и гор; в это время Жуковский формулирует свою особую "горную философию", соотносящую человека, историю и природный космос и утверждающую на фоне бытия неизменность вечных нравственных принципов (добра, любви, верности).

Таким образом, осмысление и изображение водной стихии как аналога изменчивой жизни, выход к подобной философии жизни характерны для Пушкина и Жуковского в 1830-е гг.

Истинным героем "Медного всадника" является не Петр, а Евгений. Образ Петра связан прежде всего с образом города как творца с творением. Мифологизированный во Вступлении, предстающий "кумиром на бронзовом коне" в основном тексте, это символ надличностных сил в сложной системе авторских координат. На этом фоне ин-

тересна авторская номинация героев – "всадник медный"; "безумец бедный".

Герои обоих произведений – Евгений и Ундина – обладают типологической общностью, учитывая множественность различий. И герой и героиня принадлежат разным, но все же стихиям (для 1830-х гг. актуальна проблема соотношения родового и индивидуального начал). Они оба оказываются в пограничном положении, отчуждены от родовой целостности и в финале оказываются за гранью реальной жизни. И вместе с тем – остаются верными своим возлюбленным (Евгений умирает на пороге "ветхого домишки"; Ундина ручейком обвивает могилу рыцаря).

Маргинальность Ундины, обусловленная сюжетом, очевидна, как очевидна тихая мелодия ее верной души. Евгения отторгает от мира людей его сумасшествие ("ни зверь, ни человек, / Ни то, ни се, ни житель света / Ни призрак мертвый"), что вызвано гибелью близких. Его сопровождает не мелодия, а "шум внутренней тревоги", "мятежный шум" Невы. Не случись катастрофы, личной трагедии, его жизнь так же вошла бы "в порядок прежний", вместе со стихией природной и людской.

Но Евгений, будучи изначально человеком повседневности, обыденного сознания, оказывается способным на исключительный жест – угрозу "кумиру". Ундина же, будучи исключительным в фантастической мотивировке образом (стихийный дух в мире людей), *воплощает в себе, обретя душу,* идеал как норму (невозможную в мире реальном), т.е. утверждает нравственные законы не заповедями, а жизнью "как все" (в любви, добре, верности).

"Медный всадник" А.С. Пушкина и "Ундина" В.А. Жуковского обращаются к "прозе жизни" (быт, повседневность в разных манерах) и одновременно насыщают свои "повести" символикой, что придает им философское звучание. Единство текстов обусловлено авторской позицией.

Высшим синтезом, роднящим столь разные произведения, становится авторская идея этического и эстетического примирения онтологически неразрешимых противоречий ("Да умирится же с тобой / И побежденная стихия" – авторское заклинание в "Медном всаднике" и его финал; финал "Ундины" – "Добрая, верная, слитая с милым и в гробе Ундина").

И.А. Поплавская

СЮЖЕТ ПРЕОБРАЖЕНИЯ В ПОВЕСТИ А.С. ПУШКИНА "МЕТЕЛЬ"

Сюжет преображения в художественных текстах генетически восходит к ритуально-мифологическому обряду инициации и к известным эпизодам из Евангелия. Момент преображения в качестве завершающей стадии протосюжета инициации связан с символическим воскрешением героя, с его "вторым рождением". По мнению современного исследователя, в фазе преображения "имеет место перемена статуса героя – статуса внешнего (социального) или <...> внутреннего (психологического)"[1]. В Евангелии же этой стадии развития протосюжета соответствует Воскресение Христово. Воскресению как подтверждению Богочеловеческой природы Христа предшествует преображение Господне, о котором говорится в Евангелиях от Матфея (17: 1-9), от Марка (9: 2-10) и от Луки (9:28-37). Ситуация Преображения описывается здесь как момент явления Христом своей Божественной сущности, как момент обретения Имени (Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение; - Евангелие от Матфея, 17:5). Также Преображение воспринимается как начало крестного пути, как предчувствие и созерцание грядущей смерти и воскресения Спасителя. Как известно, праздник Преображения Господня отмечается православной церковью 6 (19) августа и связан он с воспоминанием о великом событии в жизни Иисуса Христа, "когда Он, совершив половину своего земного служения и доказав достаточно свою божественность дивным учением и чудесами, решил еще особым необычайным способом показать ученикам славу своего Божества"[2]. По церковному преданию, местом Преображения Господня стала гора Фавор, по другим данным – гора Ермон.

---

[1] Подробнее об этом см.: *Тюпа В.И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 43–47.

[2] Полный православный богословский энциклопедический словарь: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 1897–1898.

Ситуации преображения в мифологическом протосюжете предшествует фаза символического пребывания героя в стране мертвых, где происходит его приобщение к тайному знанию, в евангельском же тексте ей соответствует момент откровения Христом истины о себе ученикам и призвание их на служение. Ср.: Евангелие от Матфея: "Он говорит им: а вы за кого почитаете Меня? Симон же Петр, отвечая, сказал: Ты – Христос, Сын Бога Живаго. Тогда Иисус сказал ему в ответ: блажен ты, Симон, сын Ионин, потому что не плоть и кровь открыли тебе это, но Отец Мой, Сущий на небесах" (16:15-17). В повести Пушкина узнаванию героями друг друга предшествует внутренний сюжет тайны, связывающей почти всех действующих лиц. Ср.: "Владимир Николаевич в каждом письме умолял ее предаться ему, венчаться *тайно* <...> Девушка ее была в *заговоре* <...>... она *втайне* прощалась со всеми особами, со всеми предметами, ее окружающими <...> Таким образом *тайна* была сохранена более чем полудюжиною заговорщиков. Но Марья Гавриловна сама в беспрестанном бреду высказывала свою *тайну*. <...> Что удерживало его? ... Это было для нее *загадкою*. <...>*Тайна*, какого роду ни была бы, всегда тягостна женскому сердцу. <...> ... но мне еще остается исполнить тяжелую обязанность, открыть вам ужасную *тайну*..."[1]. Многократно варьируемый в повести мотив тайны, загадки во многом определяет сюжетную динамику всего цикла "Повестей Белкина", которая раскрывается, как верно отмечает В. Шмид, через прозаическую и поэтическую логику развития сюжета, через взаимодействие нарративного и конструктивного начал в нем[2]. При этом нарративный сюжет обнаруживает себя через причинно-следственные связи, а конструктивный раскрывается через внутритекстовые и межтекстовые повторы, через развертывание семантических фигур и микротекстов народной речи[3].

Мотив тайны, тяготеющий к поэтическому, конструктивному развитию, дополняется мотивом истинной или символической смерти героев, раскрывающим прозаическую, нарративную логику развития сюжета. Ср.: "...то видела она Владимира, лежащего на траве, блед-

---

[1] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 1–16. М.; Л.. 1937–1949. Т. 8. С. 77, 78, 82, 84, 85. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.

[2] См. об этом: *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: "Повести Белкина". СПб., 1996. С. 61–65.

[3] Там же. С. 61.

ного, окровавленного. Он, *умирая*, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться... <...> При сем ответе Владимир схватил себя за волосы и остался недвижим, как человек, приговоренный *к смерти*. <...> Открылась сильная горячка, и бедная больная две недели находилась у *края гроба*. <...> ...мать, не отходившая от ее постели, могла понять из них только, что дочь ее была *смертельно* влюблена во Владимира Николаевича <...> Он <...> просил забыть о несчастном, для которого *смерть* остается единою надеждою. <...> Другая печаль ее посетила: Гаврила Гаврилович *скончался*, оставя ее наследницей всего имения <...> Владимир уже *не существовал*: он *умер* в Москве, накануне вступления французов <...> Но все должны были отступить, когда явился в ее замке *раненый* гусарский полковник Бурмин, с Георгием в петлице и с интересной *бледностию*... <...> "Знаю, - отвечал он ей тихо, - знаю, что некогда вы любили, но *смерть* и три года сетований... <...> Слуга, бывший тогда со мною, *умер* в походе..." (78, 80, 81, 82, 89, 85, 86).

Ситуация встречи героя со смертью, как известно, совпадает с лиминальной фазой развития сюжета и получает у Пушкина глубокое философское, психологическое и эстетическое осмысление. Прежде всего философская проблема свободы и необходимости, случайности и закономерности рассматривается здесь одновременно и в контексте личной судьбы героев, и в контексте исторической судьбы всей нации. При этом амбивалентность пушкинского представления о мире раскрывается через неожиданное на первый взгляд превращение героя-избранника (Владимир Николаевич) в самозванца и самозванца (Бурмина) в суженого. В этом смысле испытание героев смертью у Пушкина не только восстанавливает изначальный мировой порядок, но и раскрывает конструктивную диалектику личностных и надличностных сил, определяющих в конечном счете судьбы человека и человечества в целом. Эта ситуация органично проецируется и на общий исторический фон повести, где имплицитно присутствует то же симметричное превращение избранной личности в изгнанника-самозванца (Наполеон) и исторической личности в героя-освободителя, в мессию (Александр I)[1].

---

[1] Об оппозиции наполеонизма и христианства см.: *Канунова Ф.З., Айзикова И.А.* Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820–1840-е годы). Новосибирск, 2001. С. 99–116.

Диалектическое единство этих сил во многом обусловливает и психологическое содержание новеллы Пушкина. По верному замечанию современного исследователя, главное своеобразие "Повестей Белкина" заключается в том, что в них "психология существует in absentia"[1]. Реконструируемое в повести психологическое начало воссоздается во многом за счет использования узнаваемых психологических ситуаций: это сон и смертельная болезнь героини, переписка персонажей, включая и последнее "полусумасшедшее" письмо Владимира, успешные "военные действия" Марьи Гавриловны в заключительной сцене объяснения. Наконец, это само описание метели, которое трижды встречается в тексте повести, полемически заостряется в известном эпиграфе из баллады Жуковского и реконструируется в устном рассказе девицы К.И.Т. Как можно предположить, в устном повествовании, близком к бытовому анекдоту, метель воспринимается больше как знаковый образ, как номинативная единица, которая в этом качестве внутренне соотносится с самим названием повести, с преобладающей "референтной интенцией" в поэтике пушкинских заглавий[2].

В эстетическом же плане смерть вымышленного автора И.П. Белкина тоже оказывается принципиально значимой. По верному замечанию С.Г. Бочарова, "Белкин <...> не только по биографии, но по структуре образа был покойник, <...> в неопределенности Белкина и состоит его композиционное значение для "Повестей Белкина"[3]. Биографическая и структурная смерть Белкина позволяет по-новому осмыслить проблему двойного авторства и принципы циклизации повестей, соотношение "жизни" и "литературы", поэзии и прозы, принципы художественного повествования в них.

Ситуация преображения в творчестве Пушкина связана прежде всего с осмыслением такой важной философско-эстетической проблемы, как явление, сущность и имя в их взаимосвязи. Преображение главных героев повети символически начинается с перемены места жительства Марьей Гавриловной и Прасковьей Петровной. Ср.: "...обе они оставили *Ненарадово*, *место печальных воспоминаний*, и

---

[1] *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: "Повести Белкина". С. 25.

[2] См. об этом: *Тюпа В.И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). С. 115–118.

[3] *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 149, 144.

поехали жить в ***ское поместье" (82). Ирония, которая рождается в сопоставлении семантически противоположных номинаций одного топоса (Ненарадово – место печальных воспоминаний), указывает на явную амбивалентность изображаемого мира и оказывается здесь глубоко содержательной. Ситуации преображения в "Метели" сопутствуют мотивы женихов и свадьбы, которые также соотносятся с четвертой фазой протосюжета инициации.

В "Метели", как известно, Пушкин использует две традиционные сюжетные схемы: схему романтического увода невесты, которая трансформируется затем в ситуацию qui pro quo, и взаимной любви не узнающих друг друга супругов[1]. Смена сюжетов мотивирует и перемену статуса главных героев. Случайные муж и жена в сцене тайного венчания, в конце повести волею судьбы и случая становятся сужеными. Внешней перемене в жизни героев соответствует и их внутреннее преображение, которое, по справедливому замечанию В.М. Марковича, "остается почти неизвестным читателю"[2] и реконструируется во многом за счет внутритекстуальных и интертекстуальных соответствий. Так, история обретения супругами друг друга дается на эпическом фоне завершения войны и своеобразного воскрешения русской нации. Также в черновиках повести варьируется сюжет превращения маленького улана из свидетеля в жениха Марьи Гавриловны. После слов "Марья Гавриловна все по-прежнему окружена была искателями" в черновой редакции следовало: "В числе новых двое казалось оспоривали между собою первенство, удалив всех прочих соперников. Один из них был сын уездного предводителя тот самый маленький улан, который некогда клялся в вечной дружбе бедному нашему Владимиру, но ныне хохотун, обросший усами и бакенбардами и смотрящий настоящим Геркулесом. Другой был раненый гусарский полковник..." (617–618). Эпизод с маленьким уланом, помимо своей явной сюжетной и литературной пародийности, отличается и некоторой "онтологичностью" смысла. Из двух неузнанных ею претендентов Марья Гавриловна безошибочно выбирает своего истинного мужа, что получает подтверждение далее уже в черновом тексте. Ср.: "Ране-

---

[1] *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: "Повести Белкина".

[2] *Маркович В.М.* "Повести Белкина" и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. М., 1989. Т. 13. С. 77.

ный гусар менее шумел и смеялся, но кажется успевал гораздо более..." (618).

Наконец, анекдотическое положение "девственной вдовы" в повести получает новое интертекстуальное продолжение в официальном письме Пушкина к А.Х. Бенкендорфу от 18 января 1830 г. о ходатайстве по назначению пенсии вдове генерала Н.Н. Раевского С.А. Раевской. Ср.: "Прибегая к Вашему превосходительству, я надеюсь судьбой вдовы героя 1812, – великого человека, жизнь которого была столь блестяща, а кончина так печальна, – заинтересовать скорее воина, чем министра, и доброго и отзывчивого человека скорее, чем государственного мужа" (XIV, 399, подлинник по-французски. – *И.П.*)

С внутренним преображением главных героев повести, как и в евангельском тексте, связана семантика огня и света. Ср. Евангелие от Матфея: "По прошествии дней шести взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна, брата его, и возвел их на гору высокую одних, и преобразился пред ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет". Ср. в "Метели": "Само по себе, разумеется, что молодой человек *пылал* равною страстию <...> Запечатав оба письма тульской печаткою, на которой изображены были два *пылающие* сердца с приличной надписью, она бросилась на постель <...> Пели петухи и было уже *светло*, как достигли они Жадрина. <...> Письма, накануне ею написанные, были *сожжены;* <...> ... Бурмин впал в такую задумчивость, и черные глаза его с таким *огнем* останавливались на Марье Гавриловне <...> ... я увидел *огонек* и велел ехать туда. <...> ... в деревянной церкви был *огонь*. <...> Я молча выпрыгнул из саней и вошел в церковь, слабо *освещенную* двумя или тремя *свечами*" (77, 78, 81, 84, 86). Тот же мотив варьируется и в черновиках повести. Ср.: "...изображены были 2 пылающие сердца и якорь с надписью: Бог моя надежда. Вместе угаснут; я увидел огонек / я увидел вдали огонек; в деревянной церкви был огонь / огня нигде не было кроме как [в] деревянной церкви; она была открыта и освещена" (607, 621).

Огонь символизирует в повести любовную страсть и одновременно романтическую экзальтированность героев, также обряд венчания при свечах символически соотносится с образом дома, домашнего очага и с божественным светом, с Духом Святым, который в виде языков пламени сошел в первую Пятидесятницу на святых апосто-

лов[1]. Важно отметить, что образ огня раскрывается в повести в своей двойственной, амбивалентной сущности: как образ разрушительной (огонь страсти, восторженности) и созидательной, очистительной (божественный огонь) стихии. Амбивалентность образа огня дополняется в повести образами света и мрака, дня и ночи и является символическим воплощением дуализма судьбы и случая, жизни и смерти, литературы и "литературности". Ср.: "...отец ее останавливал ее, с мучительной быстротой тащил ее по снегу и бросал в *темное*, бездонное подземелие... <...> Наступил *вечер*. <...> Уже давно *смеркалось*. <...> ... сделалась такая метель, что он ничего *не взвидел*. <...> окрестность исчезла во *мгле* мутной и желтоватой, сквозь которую летели белые хлопья снегу; <...> Метель не утихала, небо *не прояснялось*. <...> Наконец в стороне что-то стало *чернеть*. <...> Скоро нашел он дорогу и въехал во *мрак дерев*... <...> *Ночь* была довольно *ясна*. <...> "Да уж скоро *рассвенет*", - отвечал молодой мужик. <...> *День* прошел благополучно, но в *ночь* Маша занемогла. <...> Приехав однажды на станцию поздно *вечером*, я велел было поскорее закладывать лошадей... <...> Девушка сидела на лавочке в *темном* углу церкви; <...> ...отъехав от церкви, заснул, и проснулся на другой *день* поутру..." (78, 79, 80, 81, 85, 86). При этом восхождение героев от двойного мрака: мрака ночи и сумрака метели к свету предполагает посвящение в тайну, овладение некой высшей истиной, составляющей философскую основу авторского понимания жизни и истории не только в данной повести, но и в рамках всего цикла повестей. В результате явление (тайное венчание) и сущность (взаимная любовь и узнавание героями друг друга) совпадают и получают здесь гармоническое разрешение.

Философская проблема соотношения явления и сущности в контексте сюжета преображения связана и с философией имени, с языковыми номинациями самой сущности явления. В осмыслении этой проблемы обратимся к основам имяславия, изложенным в трудах А.Ф. Лосева. По мнению философа, Свет Фаворский есть "присносущная энергия сущности Божией, отличная от самой сущности, но неотделимая от нее", или, говоря иными словами, "Имя Божие есть

---

[1] Подробнее о символике огня и света см.: *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. М., 1996. С. 184–185, 237–238.

сам Бог, но Бог сам – не имя"[1]. С одной стороны, совпадение имени и вещи, тождество слова и вещи становится принципиально значимым для понимания глубинного внутреннего единства мира, но, с другой стороны, бытие, вещь оказываются шире самого имени. И в этом смысле символ становится как бы языковым эквивалентом вещи, символ несет в себе субстанциальную энергию вещи. В такой функции выступают в повести символы метели и дороги, огня и света, дня и ночи.

Языковые номинации в повести "Метель" связаны с системой собственных имен. В повести Пушкина наблюдается либо совпадение имени и сущности, либо противопоставление их, что свидетельствует о дуальности художественного мышления автора. Так, имя Гаврилы Гавриловича Р*** прочитывается как удвоенное наименование "силы Божьей или человека Божия" (с евр.), соотносимое с сакральным именем архангела, носителя радостных благовестий, имеющего власть над стихиями (огонь, вода), посылающего людям вещие сны[2]. В контексте повести это имя получает одновременно сюжетное, психологическое и ироническое прочтение. Ср.: "...родители его любезной, заметя их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать... <...> То казалось ей, что в самую минуту, как она садилась в сани, чтоб ехать венчаться, отец ее останавливал ее, с мучительной быстротою тащил ее по снегу и бросал в темное, бездонное подземелие..." (77,78). В сходной функции выступает и имя Прасковьи Петровны. Параскева (греч. – пятница) является в православии покровительницей брака и родов и часто изображается на противоположной стороне иконы Богородицы. Также культ Параскевы соотносится и с дохристианскими поверьями о пятнице как святом дне. Ср.: "Бурмин пошел, а старушка перекрестилась и подумала: авось дело сегодня же кончится!" (84). Отчество же героини косвенно указывает и на присутствие Петра на горе Фавор в момент преображения Иисуса, и на переименование его из Симона в Петра в ситуации призвания или избрания двенадцати апостолов.

Повышенной сакральной семантикой характеризуется имя главной героини повести Марьи Гавриловны. Сюжетно оно соотносится не только с Богородицей, с мотивом ее избрания, но и с раскаявшейся

---

[1] *Лосев А.Ф.* Бытие – имя – космос. М., 1993. С. 910.

[2] Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 260.

блудницей Марией Египетской и с Марией Магдалиной, которая одна из первых узнала воскресшего Христа[1]. Столь же сакрализованным оказывается имя Владимира Николаевича. При этом семантика его имени (владеющий миром) и отчества (Николай – побеждающий народ (греч.) пародийно соотносится с судьбой "бедного армейского прапорщика". На победу же Бурмина над всеми другими соперниками косвенно указывают и орден Георгия в петлице, и сама фамилия героя, которая этимологически и анаграмматически связана с "бурей"[2] и которая таким образом совпадает с заглавием повести, как совпадают имя и сущность явления, судьба и случай, образ и символ.

Сюжет преображения в этой повести органично связан с поэтикой новеллы, с присущей ей "неожиданностью поворота". Эта неожиданность мотивируется и сменой трех сюжетных клише, и соотношением личностного и исторического планов в новелле, и взаимодействием анекдота и притчи. По верному замечанию Н.Я. Берковского, в "этих колебаниях между эпосом и анекдотом" видится "особая острота пушкинских новелл"[3]. С другой стороны, внешняя и внутренняя динамика, изначально присущая самой ситуации преображения, ее симметричный хронотоп, связанный, как правило, с уходом и возвращением героя, природный и психологический параллелизм позволяют рассматривать эту повесть и как явление "романного масштаба", "как подобие маленького романа"[4].

---

[1] Мифы народов мира. Т. 2. С. 116–117.

[2] *Шмид В.* Проза как поэзия. СПб., 1998. С. 74.

[3] *Берковский Н.Я.* Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 266.

[4] *Гей Н.К.* Проза Пушкина: Поэтика повествования. М., 1985. С. 53.

А. Глассэ

"ТАЙНАЯ НЕДОБРОЖЕЛАТЕЛЬНОСТЬ" (Из комментария к эпиграфу повести "Пиковая дама": некоторые ключи каламбурных кодов Пушкина)

Я пишу для себя, а печатаю для денег.
Пушкин – М.П. Погодину

О повести Пушкина "Пиковая дама" со времени ее публикации (1834 г.) накопилась большая, многосторонняя критическая литература[1]. Однако до сих пор никто из исследователей не дал удовлетворительного объяснения, что означает эпиграф к повести: "*Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. Новейшая гадательная книга*"[2]. Эпиграфы к отдельным главам также остаются нераскрытыми.

Обычно эпиграф является реальной цитатой, имеющей конкретный источник, но иногда эта цитата намеренно мистифицирует читателя, замысловато придумана самим автором, снабжена ложной или лукавой отсылкой. В таком случае особое значение приобретает соотношение между названием произведения и его эпиграфом, еще более маскирующее игру, предлагаемую хитроумным автором ничего не подозревающему читателю.

Но игра эта в "Пиковой даме" не карточная, и слова "карта", "три карты" – каламбур, имеющий совершенно иное значение, которое обыгрывается в повести и указывает на "тайную недоброжелательность". Все же в повести фигурируют и карты, и карточные трюки, и азартные игры. Но "карты" мечет весьма опытный картежник – автор-банкомет, и за его повествовательными приемами надо очень зорко следить: они напоминают схемы "держки" и "сдачи" шулера- дергача.

Какова же указанная эпиграфом основная идея "Пиковой дамы"?

---

[1] Библиографию см.: *Петрунина Н.Н.* Поэтика философской повести "Пиковая дама" // Проза Пушкина. Л., 1987. С. 199–240; *Давыдов С.* Туз в "Пиковой даме" // Новое литературное обозрение. М., 1999. № 3 (37). С. 110–124 (в дальнейшем НЛО).

[2] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.;Л., 1950. Т. 6. С. 117. В дальнейшем текст повести цитируется по этому изданию с указанием в скобках страницы.

1. Кто проиграл в карты за столом королевы?

П.В. Нащокин рассказывал П.И. Бартеневу, что Пушкин сам читал ему "Пиковую даму" и говорил, что в основу сюжета повести положен реальный эпизод: "Главная завязка повести не вымышлена. Старуха графиня – это Наталья Петровна Голицына, мать Дмитрия Владимировича, московского генерал-губернатора, действительно жившая в Париже в том роде, как описал Пушкин"[1]. Но Пушкин явно мистифицировал Нащокина.

О том, как Н.П. Голицына реально жила в Париже и что это была за женщина, мы знаем из ее дневника, а также из опубликованной и колоссальной неопубликованной переписки ее и ее современников[2]. Красавицей она не была, в азартные игры никогда не играла, более того, неоднократно предупреждала своих сыновей об опасности игорных домов[3]. В своем салоне она играла в бостон и вист, причем пользовалась, из-за плохого зрения, специальными картами огромного размера[4].

И все же рассказ об игре княгини Голицыной в фараон за придворным карточным столом, "au jeu de la Reine", и ее крупном проигрыше основан на реальном происшествии. Оно случилось именно так, как об этом повествует Пушкин, но не с русской аристократкой, а с французской: мадам дю Шателе, приятельницей Вольтера, который присутствовал при этой игре и во всеуслышанье (правда, по-английски) заявил, что игра была жульническая[5]. Впоследствии он

---

[1] А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 234.

[2] *Мильчина В.А.* Из путевого дневника Н.П. Голицыной // Записки отдела рукописей Государственной библиотеки им. В.И. Ленина. М., 1987. С. 95–136 (в дальнейшем – ОР РГБ); ОР РГБ. Ф. 64 (Граф Павел Шереметев. Вяземы. Град святого Петра. Опись архивного фонда имения "Вяземы" кн. Голицыных); ОР РГБ. АГ / I, II. Опись архива Апраксиных "Ольгово".

[3] Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (в дальнейшем ОР РНБ). Ф. 850 (С.П. Шевырев). № 76. Голицына (рожд. Чернышова) Н.П., кн. Письма (95) сыновьям Борису Владимировичу и Дмитрию Владимировичу. 1782–1801. Письмо от 9 августа 1788 г. из Спа об игре в карты и картежном дебюте Н.П. Голицыной.

[4] Russian Journal of lady Londonderry, 1836–1837 / Ed. by W.A.Z. Seamen and J.R. Sewell. London, 1973. P. 100–101.

[5] *Vaillot René.* Voltaire et son temps. Avec madame de Châtelet. 1734–1749. Oxford, 1988. Vol. 2. P. 295–297. Проигрыш произошел в сентябре 1747 г. Все подробности, исторические личности и реалии взяты Пушкиным из этого эпизода биографии Вольтера.

вставил этот эпизод, изобилующий точностью реалий, повторенных Пушкиным, в свою повесть "Кандид", в описание парижской жизни героя: "Аббат-перигорец повел Кандида к одной знатной даме, говоря: "Там вы узнаете Париж, как если бы прожили в нем четыре года" <...> Там играли в фараон <...>. Маркиза <...> указала место и дала колоду карт Кандиду, который проиграл пятьдесят тысяч франков в две тальи. Потом весело поужинали <...>"[1].

Литературная передержка Пушкина, приписавшего реальный эпизод из жизни Вольтера биографии своей полувымышленной-полуреальной героини и отославшего своего читателя к фрагменту вольтеровского текста, слишком известного для того, чтобы его могли не узнать начитанные современники, указывает на то, что карточной истории в "Пиковой даме" в целом доверять нельзя. А заявление поэта о том, что "дальнейшее развитие повести все вымышлено", после выставления прозрачных эпиграфов оказывается просто лукавством. Но все же это лукавое заявление, как и упоминание двух реальных людей, княгини Н.П. Голицыной и ее внука, дают возможность как-то разобраться в хитроумно рассказанной повести, где реальные люди и происшествия замаскированы чисто литературным приемом, актуальным в вольтеровские времена, но успевшим обесцениться и забыться ко времени создания "Пиковой дамы".

"Пиковая дама" – это повесть с "ключом", который и был указан Нащокину. Она действительно основана на реальном происшествии, которое очень сложно рассказано в фантастическом литературном произведении. Произведения с "ключом", чаще всего сатирические, написаны на реальные, злободневные происшествия и имеют в виду реальных людей, поэтому "ключ" быстро теряется. Это произведения двуплановые, совмещающие в себе как бы два разных текста[2].

Текст первого плана таков же, как и в любом литературном произведении, т.е. зрительный, типографический. Читатель, естественно, воспринимает его буквально, и тогда он трактуется в рамках ожидаемой литературной традиции и так же интерпретируется.

Но в нем очень хитро заложен еще один смысловой план, потайной текст, который создавался только для забавы автора и самого уз-

---

[1] *Вольтер*. Философские повести и рассказы. М.; Л., 1931. Т. 1. С. 220–221.

[2] Oeuvres posthumes de J.M. Quérard publiée par G. Bruney. Livres à clef. Bordeau, 1873.

кого круга его друзей. Для остальных читателей (в том числе для современных) это текст герметический, т.е. закрытый, требующий установления его кода и приемов. Создан он был с единственной целью: чтобы при публикации обойти цензуру. Читатель, желающий узнать, что же еще заложено любимым автором в хорошо известной повести, должен сам конструировать текст "на глаз и на слух", по ходу чтения, по "ключу" и намекам, расставленным для него автором, и задать себе ряд вопросов, до сих пор не разрешенных:

Против кого направлена "тайная недоброжелательность"? Кто эти люди? Чем они досадили автору? И главное, как именно сделана "Пиковая дама" (само название – многократный каламбур), так что даже самый сведущий читатель видит в ней только прелестную повесть и не замечает ничего "тайного", кроме тайны трех карт (о чем очень много писалось!), и даже современники Пушкина, искушенные в такого рода игре, не уловили ее коварности?[1]

"Пиковая дама" включена автором в сборник "Повести, изданные Александром Пушкиным". Сюда вошли и "Повести Белкина". Все повести в сборнике написаны особым кодированным языком, все они с "ключом", и все объединены общим замыслом: мягко выражаясь, этот замысел можно назвать "тайною недоброжелательностью". Их и имел в виду в первую очередь друг Пушкина, кн. П.А. Вяземский, оставивший среди заметок о поэте следующую характеристику:

"Пушкин в жизни обыкновенной, ежедневной, в сношениях житейских был непомерно добросердечен и простосердечен. Но умом, при некоторых обстоятельствах, бывал он злопамятен, не только в отношении к недоброжелателям, но и к посторонним, и даже к приятелям своим. Он, так сказать, строго держал в памяти бухгалтерскую книгу, в которую вносил он имена должников своих и долги, которые считал за ними... Это его тешило. Рано или поздно, иногда совершенно случайно, взыскивал он долг, и взыскивал с лихвою. В сочинениях его найдешь много следов и свидетельств подобных взысканий"[2].

В 1983 г., работая с материалами родовых архивов, преимущественно с неопубликованными семейными перепискими, дневниками, записками, рассеянными по разным хранилищам в Москве и Петер-

---

[1] Дневник Пушкина. 1833–1835 / Под ред. и с примеч. Б.Л. Модзалевского. М.; Пг., 1923. С. 12.

[2] Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 116.

бурге, а также с дипломатическими письмами и депешами в архивах Министерства иностранных дел стран, представленных при дворе русского императора, мы случайно наткнулись на "ключи" к "Пиковой даме" и "Повестям Белкина".

Материалы, с которыми мы работали, были почти исключительно на французском языке. Читая французские тексты и обращаясь за комментариями к опубликованным русским источникам, привыкаешь к двуязычию и синхронным переводам с одного языка на другой, к полисемии, к полиязычной фразеологии, т.е. ко всем трюкам, которыми должен владеть профессиональный переводчик, особенно синхронный. Все же за многие годы работы с кодированными текстами "сказочек" Пушкина, как поэт лукаво называл свои повести, мы довольно долго не могли разгадать этот старинный французский каламбур, ни в эпиграфе "Пиковой дамы", ни в названии "Повести покойного Ивана Петровича Белкина", ни даже в осторожном объяснении Вяземского – "бухгалтерская книга"[1].

Мы здесь постараемся коротко поделиться нашими находками и наблюдениями и представим общую схему попытки прочтения второго плана "Пиковой дамы"[2].

2. Язык: "Бьевриана"

Pourquoi vous gênez-vous?
Покинь-ка Женеву.
П.А. Вяземский – А.И. Тургеневу[3]

Известно, что слой русского общества, к которому принадлежал Пушкин, был двуязычным и смесь русского и французского языков

---

[1] Французский каламбур – омофон: conte/сказка=compte/счет. Рассказывать сказку – сводить счеты. См.: *Glasse Antonia*. Decoding Pushkin's Great Hoax // Alexander Pushkin. A Celebration of Russia's Best–loved Writer. Ed. A.D.P. Briggs. London, 1999. P. 109–113/

[2] См. также аналогичные опыты дешифровки повестей "Метель" и "Гробовщик": *Глассе Антония*. Из чего сделана "Метель" // НЛО. 1995. № 14. С. 89–101; *Она же*. О мужичке без шапки, двух бабах, ребеночке в гробике, сапожнике немце и о прочем // НЛО. 1997. № 28, 29; 1999. № 37.

[3] Остафьевский архив князей Вяземских / Под ред и с примеч. В.И. Саитова. Т. 3: Переписка кн. П.А. Вяземского с А.И. Тургеневым (1824–1836). СПб., 1899. С.241. Se gêner – стесняться, церемониться. Смысл каламбура: «Перестань церемониться».

была здесь обыкновенным явлением. В салонах начала XIX в. был еще в моде язык изысканного острословия. Wit – в Англии, "le bel esprit" – во Франции – это великие ценности словесной культуры XVII–XVIII вв., некогда создававшие репутации и делавшие карьеры. В России искусство острословия было осложнено к тому же двуязычием: русские каламбуры давались в их французском варианте, и наоборот, с двойным переводом и совершенно иным, неожиданным смыслом, который нужно было мгновенно угадать (deviner).

Острословие считалось особым даром, поскольку требовало легкости, игривости, спонтанности. Однако эта гибкость ума нуждалась в постоянной практике. "Острота ума" постоянно оттачивалась в так называемых "jeux d'esprit" (игры остроумия), подразделявшихся на каламбуры, шарады, омонимы, акронимы, экивоки и многие другие забытые формы, содержавшие основные стратегии и модели сложной двусмысленной, ассоциативной речи[1]. Целью этого интеллектуального трудолюбия было блеснуть в салонной беседе "огнем нежданных эпиграмм". В литературе же подобный элитарный, кодированный язык использовался писателями и поэтами для личных целей: Свифт и Дефо применяли его в политических памфлетах, Вольтер – в полемических "сказках", Шолье – в изящных скабрезных стихах. Буквальное прочтение текста успокаивало цензуру. Но если читатель владел тайным языком остроумия, он читал совершенно другое произведение. Так, "Путешествие Гулливера", злейшая, хитроумно сконструированная сатира на английское общество, вошло в мировой фонд детской литературы. Коварная "сказка" "Кандид", в которой Вольтер сводил счеты со своими врагами (каламбур-омофон: conte – сказка, compte – счет; ср. также устаревшее значение русского слова сказка – отчет, защитная речь обвиняемого), шла не так давно на Бродвее как мюзикл! Но в свое время за такое остроумие Вольтер был посажен в Бастилию. За это же враги Свифта преследовали его всю жизнь.

---

[1] Правила салонных острословных игр и декодирующие системы описаны в изд.: *Mézière M.L.* Les Charades et les Homonymes, ou l'art de s'instruire en s'amusant. Paris, 1866. Здесь представлены многие прототипы акронимов и двуязычных шарад, созданных Пушкиным в его кодированных текстах, типа акронима "Шведенборг" в эпиграфе к 5-й главе "Пиковой дамы", который представляет собой трехсложную шараду с перестановкой "головы" и "хвоста" и инверсией в "брюхе" (Борг не швед), образованную по типу псевдонима "Вольтер", который создан из названия родового поместья Air Volte.

Вольтер, один из самых блестящих практиков салонного остроумия, пытался сформулировать эфемерные принципы и стратегические маневры этой сложной коммуникации "на глаз" (типографический текст) и "на слух" (устная речь) в своем "Философском словаре":

То, что называют остроумием (l'esprit), это иногда новое сравнение, иногда тонкий намек. Тут неправильное употребление слова, которое дается в одном смысле, а слышится в другом. Там тонкая связь двух идей, имеющих между собой мало общего. Это неожиданная метафора. Это открытие в предмете того, что в нем изначально не существовало, но что в нем на самом деле было заложено. Это искусство объединения двух противоположностей, или разъединение того, что кажется близким, или сопоставление одного с другим. Это мысль, высказанная наполовину, чтобы дать возможность ее угадать (deviner)...[1]

Пушкин с раннего детства воспитывался в атмосфере салонного и литературного двуязычного острословия. Ближайшими примерами для него были отец и дядя – Василий Львович Пушкин, два признанных блестящих остряка. Объясняя очередную остроту в письме к Кюхельбекеру, поэт писал, что любовь к каламбурам у него прирожденная: от отца и дяди. "Узнаешь ли ты кровь?!"[2]. Свою любовь к каламбурам он перенес в лицей.

В лицее "лицейские мудрецы" были поголовно заражены остроумием. Удачные примеры "jeux d'esprit" – шарады, омонимы, логогрифы – публиковались в рукописных изданиях лицеистов[3]. На них был основан тайный каламбурный язык – язык лицейских импровизаций и "национальных песен", недоступный гувернерам и администрации, герметический для пушкиноведения до сих пор.

Пройдя основательную подготовку острослова дома и в школе, Пушкин, уже известный поэт, явился в великосветском Петербурге блестящим светским человеком, по крайней мере в том, что касается владения светским языком. Он был полным билингвом в своей способности мгновенно переходить с русского на французский и наоборот. Имея хоть и не функциональное, но вполне основательное знание

---

[1] Oeuvres Complètes de Voltaire. Paris, 1879. Vol. 19: Dictionnaire Philosophique. P. 3–25. Перевод мой. – *А.Г.*

[2] *Пушкин А.С.* Письма / Под ред. Б.Л. Модзалевского. М.; Л., 1926. Т. 1. С. 171, 532.

[3] *Грот К.Я.* Пушкинский лицей (1811–1817). Бумаги первого курса. СПб., 1911. С. 286–287. 16 января 1816 г. А.Д. Илличевский писал П.Н. Фуссу о пушкинской комедии "Философ": "Стихи и говорить нечего, а острых слов – сколько хочешь!" (там же. С. 60).

нескольких других языков, Пушкин тонко ощущал и на слух, и в тексте одновременное присутствие в слове полисемантических многоязычных систем. Он легко воспринимал такие хрупкие механизмы, как разноязычные омофоны и их семантические сдвиги при вариации произношения – от легкого акцента до искаженного или преувеличенно-неправильного, что открывало возможность игры семантикой слова и его отдельной звуковой части в многоязычной парадигме. Именно так в "Пиковой даме" построен каламбурный ряд: *Сен Жермен – Герман – немец.*

Но как создание подобной игры слов, так и ее угадывание требовало практики и времени; такое времяпрепровождение было не для всех, и за пределом светского салона или дружеского кружка остроумие осуждалось как бессмысленная, пустая болтовня уже к началу 1820-х гг. Просуществовавшая более ста лет блестящая (и утомительная!) система коммуникации по намекам, основанным на многозначности слова, и аллюзиям на известные цитаты, надоела и изжила себя. Так, когда Пушкин в 1830 г. напечатал свое послание "К вельможе", никто не понял этой блестящей непристойной пародии на известного развратника, созданной по всем правилам острословия. Ожидая не менее чем ареста за публикацию порнографического произведения, Пушкин был страшно оскорблен, когда критики обвинили его в пресмыкательстве перед аристократией[1]!

Послание было понято только в его буквальном смысле. "Бьевриана", как острословие стало именоваться в конце XVIII в. по имени "короля каламбуров" – маркиза Жоржа де Бьевра[2], забавлявшего предреволюционную Францию злыми двусмысленными полемическими эпиграммами, оканчивавшимися каламбурным поворотом –

---

[1] Подробнее об этом см. нашу работу "О мужичке без шапки...". ч. 3 (НЛО. 1997. № 28. С. 59–64).

[2] *Bièvre, cte Gabriel, Marechal de. Le Marquis de Bièvre.* Sa vie, ses calembours, ses comédies. Paris, 1910. Каламбуры и пуанты маркиза де Бьевра были собраны (Devile Alberique. "Bièvriana", ou jeux de mots de M. de Bièvre. Paris, Maradan, An. 8 (1779) и неоднократно переиздавались. Пушкин заимствовал из сборника один каламбур (эпиграф к "Египетским ночам"), который "выкроил" à la С.А. Неелов, скабрезные экспромты которого Пушкин называл двуязычным каламбуром "poèsies maternelles" (дословно: "материнская/родная поэзия", по созвучию: "матерная поэзия"); см.: Письма. Т. 1. С. 132, 438–439.

"пуантой" (pointe, буквально – острие), которую надо было угадать (deviner), перестала быть актуальной к 1830-м гг.

Но если этот язык уже никто не понимал, то его не понимала и цензура. Так в первую Болдинскую осень явился Иван Петрович Белкин со своими "сказочками", в которых автор сводил счеты со своими недоброжелателями и "взыскивал долг с лихвою". А второй Болдинской осенью так же появилась "Пиковая дама". Что это за повести, знали только ближайшие друзья поэта. Тайну своих счетов Пушкин поверил Баратынскому, который по этому поводу "ржал и бился". Их угадал, читая в одиночном заключении в крепости, лицейский друг Пушкина Кюхельбекер, который узнал в Белкине "лицейского мудреца" и от доброго сердца смеялся". "Желал бы я, – записал он в дневник, – чтоб об этом узнал когда-нибудь мой товарищ"[1].

Мы дадим несколько примеров нашей кропотливой работы по разгадыванию, или "развязыванию узелков"[2] при дешифровке "Пиковой дамы" (соотношение заглавия повести, эпиграфа и отсылки к его источнику). Последовательность в данном случае значения не имеет: важен результат.

Первое, что бросается в глаза, – слово "гадательная" (deviner), что одновременно указывает и на манеру повествования (игра слов), и на добавочное затруднение (необходимость учитывать возможный иноязычный, в данном случае французский, подтекст). Переведя название повести на французский язык, получаем: Pique dame – La dame des piques. Pique значит колкость. Дама колкостей. Колкость – острие – пуанта. Дама пуантов – двусмысленных колкостей в конце фразы (афоризма, эпиграммы). Об искусстве, с каким Пушкин умел заканчивать свои тексты пуантами, он сам писал в стихотворении "Прозаик и поэт" (1825): "Давай мне мысль какую хочешь: // Ее с конца я заострю..." Эффект такая острота имела однозначный: "И горе нашему врагу".

В результате у нас получается следующее объяснение. Повесть Пушкина "Пиковая дама" написана языком пуантов, которые необходимо *угадать* и в которых, следуя традиции, заложено жало, колючка,

---

[1] *Кюхельбекер В.К.* Путешествие: Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 250.

[2] Объяснение термина "гадание" (deviner) – "распутывание узелков" (deviner a reculon – буквально: разгадывание, распутывание) дано, как и методика для прочтения герметических анекдотов, Монтенем в его опыте "О предсказаниях". Essays de Michelle de Montaigne. Imprimerie National Editions, 1998. P. 102. Ср. также: *Монтень М.* Опыты. М.; Л., 1958. Кн. 1. С. 56–57.

"тайная недоброжелательность". Пиковая дама – карта, "une carte", "une carte à payer" – счет. Таким образом, словосочетание "Новейшая гадательная книга" в эпиграфе имеет мистифицированный характер – это не отсылка к источнику цитаты, а указание на то, под каким углом зрения нужно читать повесть, а заодно и на то, как должно было читать "старую гадательную книгу", т.е. "Повести Белкина" (1831).

Развязывание тайных пушкинских узелков значительно облегчается, если обратиться к фактическим материалам и попытаться увидеть под литературным текстом реальный биографический эпизод и разглядеть реальных людей под масками литературных персонажей.

3. Тройка, семерка, туз. Кто есть кто в "Пиковой даме"?

7 апреля 1834 г. Пушкин записал в дневнике: "Моя "Пиковая дама" в большой моде – игроки понтируют на тройку, семерку и туза. При дворе нашли сходство между старой Графиней и кн. Н<атальей> П<етровной> и, кажется, не сердятся..."

Кн. Наталья Петровна Голицына ("кузина Господа Бога", как ее ехидно называли родственники) легко узнавалась по многим расставленным в пушкинском тексте точным реалиям, которые относились к Голицыной и только к Голицыной. Но главным образом она узнавалась по персонажу Томскому, внуку старой графини[1].

Удивительно, что этот "внук", а это было его имя нарицательное в большом свете – "внук Натальи Петровны", "внук княгини Вольдемар" – неверно идентифицирован исследователями[2]. Реальный прототип Томского, граф Владимир Степанович Апраксин, приятель Пуш-

---

[1] *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. Л., 1988. С. 110, Статья "Н.П. Голицына".

[2] Повинен в этом был, по–видимому, Нащокин, изначально указавший фамилию внука – "Голицын". У Натальи Петровны было два внука Голицыных, от младшего сына, Дмитрия: Владимир (1815–1888) и Борис (1819–1878), но они по возрасту не могли являться прототипами Томского. Принято считать этим прототипом С.Г. Голицына ("Фирс") (см.: *Черейский. С.* 108). Но С.Г. Голицын был только родственником, а не потомком Н.П. Голицыной и имел свою собственную, не менее знаменитую, бабушку – кн. Варвару Васильевну Голицыну, рожд. Энгельгардт, племянницу Потемкина (см.: *Серчевский Е.* Записки о роде Голицыных. СПБ., 1853. С 138–139). Только один исследователь правильно указал на то, что прототипом Томского был В.С. Апраксин (см.: *Виленчик Б.* Путешествие с "Пиковой дамой" // Нева. 1987. № 6. С. 171–172).

кина еще с лицея[1], совершенно неизвестен в окружении поэта. Мы о нем, его семье и отношениях с ним Пушкина коротко расскажем.

Конногвардеец, с апреля 1820 г. ротмистр, Владимир был сыном генерала от кавалерии, богатейшего вельможи, "первого красавца своего времени" и "преотменного фер-ля-кур'а" гр. Степана Степановича Апраксина[2]. Мать его, гр. Екатерина Владимировна Апраксина[3], была старшей дочерью Н.П. Голицыной, сестрой гр. С.В. Строгановой и кн. В.Д. Голицына, генерал-губернатора Москвы. Владимир "родился 13 ноября 1796 г.; он был близнецом со своей сестрой Натальей, родившейся на другой день, 14 ноября, – рассказывает современница. – Родители были очень огорчены, так как накануне, как только родился сын, они послали сказать о рождении внука его бабушке, знаменитой "Princesse Moustache" (усатая княгиня), княгине Наталье Петровне Голицыной. Своенравная старуха, недовольная выходом своей дочери замуж за С.С. Апраксина, которого не считала достаточно родовитым, изъявила желание взять внука к себе на воспитание. Апраксин предпочел бы отдать дочь, если бы она родилась раньше, но теперь делать было нечего <...>. Воспитанный ею Апраксин горячо ее любил и был, кажется, единственным человеком, который ее не боялся. В доме княгини Голицыной он жил до самой своей женитьбы на графине Софье Петровне Толстой"[4].

Пушкин общался с В.С. Апраксиным до южной ссылки в салоне его тетушки Строгановой. В неопубликованном письме от 16 января 1819 г. Владимир писал Платону Степановичу Яковлеву (побочный сын С.С. Апраксина), который тоже входит в "семерку" в "Пиковой даме", как и Владимир, и их отец: "Гнедича (Н.И.) вижу иногда у графини по вторникам и субботам за обедом, где также бывает Оленин (А.Н.), Плещеев (А.А.) и Пушкин, племянник В<асилия> Львови-

---

[1] Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. 1799–1826 / Сост. М.А. Цявловский. 2-е изд. Л., 1991. С. 84.

[2] Русские портреты XVIII и XIX столетий. СПб., 1905–1909. Т. 1 (2), № 156; Рассказы бабушки: Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. Л., 1989. Указатель; *Долгоруков И.М.* Капище моего сердца. Ковров, 1997. С. 131–132; *Глушковский А.П.* Воспоминания балетмейстера. Л.; М., 1940. С. 127–128, 224.

[3] Русские портреты. Т. 1 (2), № 155; Рассказы бабушки...; *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. С. 17–18.

[4] Русские портреты. Т. 3, № 195; Полный список шефов, полковых командиров и офицеров лейб-гвардии Конного полка с 1771 по 1886 г. СПб., 1886.

ча"[1]. Есть причина думать, что Пушкин бывал у Апраксина и его жены Софьи (прототип княжны Полины), в доме его отца в Петербурге, напротив Летнего сада. В этом колоссальном доме (не сохранился), на половине Владимира, собиралась веселая компания и велась крупная карточная игра[2].

Осенью 1826 г., по возвращении Пушкина из Михайловского в Москву, его отношения с В.С. Апраксиным возобновились: косвенным подтверждением этого факта является неопубликованное письмо последнего к жене от 22 октября 1826 г.: "Nous faisons tous nos efforts avec Zachou pour entendre la lecture de la tragedie de Пушкин Борис Годунов, qu'on dit être très belle, quoique dans le genre Anglois"[3].

Игроки, поверившие в пушкинскую историю "трех карт", якобы рассказанную Томским-Апраксиным, и понтировавшие на них, доверились ей только по одной причине: Апраксин был очень счастливый игрок, посвященный во все приемы азартных игр своим сводным братом Платоном Яковлевым (что видно из их переписки)[4]. Кроме того, Пушкин мог рассказывать о Владимире все, что угодно. Ко времени написания "Пиковой дамы" Апраксина уже не было на свете. Он скоропостижно скончался от холеры в Курске 1 июля 1833 г.

Смерть внука долго скрывали от Голицыной. "Мадам Апраксина находится у своей матери [в Городне. – *А.Г.*], – писал Ф. Кристин П.И. Мятлевой, матери известного поэта, в неопубликованном письме, – где кн. Дмитрий и его жена уже пробыли 15 дней, не решаясь объявить ей о ее потере. Врач <...> рекомендует объявить ей об этом после возвращения в Петербург. Обманывать княгиню Вольдемар не труд-

---

[1] ОР РГБ. АГ/I 366. Апраксин В.С. Письмо к Платону Яковлеву из Санкт-Петербурга от 16 января 1819. Дом Апраксиных в Москве и их имение Ольгово (Дмитровский уезд) был важной частью театрального и литературного мира В.Л. Пушкина после его переезда в Москву по выходе в отставку.

[2] Дом Апраксина изображен на картине Г.Г. Чернецова "Парад на Царицыном лугу", в качестве фона для группы писателей, включающей Пушкина (см.: Пушкинский Петербург. Л., 1974. С. 41, 151–153).

[3] Перевод: "Мы с Зашу прилагаем все усилия, чтобы услышать чтение трагедии Пушкина "Борис Годунов", которая, говорят, прекрасна, хотя и в английском духе". Зашу – граф Александр Петрович Толстой, брат Софьи Апраксиной (см.: *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. С. 437). О чтениях трагедии "Борис Годунов" см.: Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. М., 1999. Т. 2. С. 171 и далее.

[4] ОР РГБ. АГ/I, см. по описи: письма В.С. Апраксина к П.С. Яковлеву.

но, т.к. она уже не может читать, и для нее сочиняют и читают письма от усопшего, который, она считает, находится на маневрах"[1]. В 1833 г. Голицыной было 92 года.

О Наталье Петровне, первой графине "тройки", ее внешности и привычках известно довольно много, поэтому можно заметить, когда упоминаются подробности, ее не касающиеся, и та же самая старая графиня, о которой идет речь, уже является совершенно другой особой. Некоторые опознавательные фрагменты Пушкин перемещает для чисто литературной маскировки и сглаживания переходов от одного прототипа к другому. Таково, например, упоминание кражи, история которой касается Голицыной, в то время как повествование идет уже о другой графине. 24 января 1831 г. К.Я. Булгаков писал брату в Москву: "Старуху княгиню Наталью Петровну обокрал управитель; говорят, тысяч на 200; узнали о сем накануне ее рождения, но я не заметил, чтоб старушка была огорчена"[2].

Вторая графиня "тройки", прототип образа старой графини второй главы, узнается по великолепию и яркости ее нарядов ("желтое платье, шитое серебром", "чепец, украшенный розами", "чепец с лентами огненного цвета"), "дождю" булавок и шпилек, удерживавших наколотые фальшивые пряди волос, беззубому рту и особенно "банке румян" на туалетном столике. Некоторые биографические подробности, данные чуть ранее, не оставляют никаких сомнений в том, что эта графиня – Екатерина Владимировна Апраксина, дочь Натальи Петровны, мать Владимира. Ей выдается вторая карта, с нее взимается второй счет.

"Рожденная (née) княжна Голицына", как она всегда подписывалась в письмах, даже к детям, фрейлина, статс-дама, гофмейстерина двора вел. кн. Елены Павловны, в молодости именно она жила с родителями в Париже и славилась своей удивительной красотой. За свой суровый взгляд она получила прозвище "La Venus en Courroux" (Разгневанная Венера, ср. "La Venus Moskovite"). Известен ее портрет, написанный Виже-Лебрен. "Она была небольшого роста, очень статная и стройная... По прежней привычке Екатерина Владимировна

---

[1] Российский государственный архив древних актов (в дальнейшем РГАДА). Ф. Мятлевы. 1271. Оп. I. Ед. хр. 194. Письма неизвестных лиц к П.И. Мятлевой. Письма Ф. Кристина определяются по подписи, почерку и печати.

[2] Русский архив. СПБ., 1903. № 12. С. 549. Письма К.Я. Булгакова к брату, А.Я. Булгакову.

продолжала густо румяниться, когда уже другие переставали употреблять румяна. Одевалась она всегда хорошо", – пишет современница[1].

"Графиня ***, конечно не имела злой души", писал Пушкин в повести, повторяя обычную фразу, которою оканчивалось в обществе злословие в адрес Апраксиной. На это часто наталкиваешься в письмах. "Мадам Апраксина глупа, бедная женщина, – писала в неопубликованном письме кн. В.И. Туркестанова к гр. М.А. Толстой, – все же у нее есть отличные качества"[2]. У нее были "добрые дела, посланные Господом Богом": так она называла своих воспитанниц, которых в ее доме всегда было превеликое множество. Это были сироты, бедные родственницы, побочные дети ее мужа. Она выдавала их замуж. В одну из них (последнюю воспитанницу Апраксиной), Софью Федоровну Пушкину, поэт страстно влюбился.

Пушкин, вызванный из деревенской ссылки новым царем, приехал в Москву 8 сентября 1826 г. В день его приезда коронационные празднества и гулянья были в самом разгаре: балы, театральные представления следовали один за другим[3].

Между 8 и 22 сентября Пушкин стал частым посетителем одного из самых блестящих и знатных великосветских домов Москвы, дома графа и графини Екатерины Владимировны и Степана Степановича Апраксиных, на Знаменке, у Арбатской площади. В кардинально перестроенном виде дом сохранился по сей день, однако представление о том, каким он был во времена Пушкина, дают сохранившиеся планы и описания современников. Открытый всем, дом Степана Степановича был гостеприимнейшим в хлебосольной Москве. Это была целая усадьба, с театром, двумя подъездами и домашней церковью. Дом был создан из древних палат в 1790-х гг. архитектором Ф. Кампорези. В 1812 г. дом горел, и в нем укрывались французы, среди них Стендаль, что он и описал в своем дневнике, назвав дом "Casa Apraxine"[4].

---

[1] Рассказы бабушки... С. 87–88.

[2] РГИАМ. Ф. 1845 (Семейный фонд Бахметевых). Оп. I. Ед. хр. 97. Т. 7. Семейная переписка Толстых. Л. 90. Письмо от 10 мая 1814 г.

[3] *Аксаков С.Т.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 3. С 59–60.

[4] Памятники архитектуры Москвы. Белый город. М., 1989. С. 41–42. № 32, 33а, 33б; The Private Diaries of Stendhal (Marie–Henri Beyle). № 4. Doubleday & C° Inccorporated. 1954. P. 479–480.

В доме Апраксиных на время коронации Николая I поселились петербургские друзья Пушкина: их старшая дочь, близнец Владимира Апраксина, княгиня Наталья Степановна Голицына с мужем, князем С.С. Голицыным. Здесь Пушкин виделся с Софьей Пушкиной, воспитанницей Е.В. Апраксиной, и здесь же проходило его неудавшееся сватовство. Наталья Голицына была поверенной в любовных делах поэта. 22 сентября он записал ей в альбом строки из стихотворения "Разговор книгопродавца с поэтом", предназначенные для Софьи Пушкиной[1]. Самой же Софье поэт посвятил стихотворение "Нет, не черкешенка она"[2].

Софья Пушкина, младшая из двух сестер, воспитывавшихся у Апраксиной, была красавица. "Маленькая и субтильная блондинка, точно саксонская куколка, была прехорошенькая, преживая и превеселая <...>. Она была выдающаяся женщина, как по своим добродетелям, так и по уму. <...> Она имела все, чтобы блистать в свете и составить в нем украшение"[3], – писала в неопубликованных записях младшая сестра Владимира Апраксина, кн. С.С. Щербатова.

Влюбленный поэт сделал предложение. "Я вижу раз ее в ложе, в другой на бале, а в третий сватаюсь!" – писал Пушкин приятелю 1 декабря 1826 г. Ему отказали. Софья поступила так, как того желала ее благодетельница. 7 декабря Софья Пушкина была помолвлена с В.А. Паниным (это еще два лица, входящие в "семерку" в "Пиковой даме"), одним из молодых людей в окружении брата Апраксиной, генерал-губернатора Москвы. 9 декабря Екатерина Владимировна писала матери в Петербург о женихе, о котором она "навела все возможные справки": "Он пользуется очень хорошей репутацией, имеет 500 душ, степенный, без долгов. Действительно, этот молодой человек очень любезен, с прекрасными манерами и хорошим образованием. Молодая особа не возражает. Так как у суженой ничего нет кроме ее

---

[1] *Глассэ А.* Пушкин и Гогенлоэ: (По материалам Штутгартского архива) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 360–363.

[2] *Тюнькин К.И.* "Нет, не черкешенка она..." // Прометей. М., 1974. Т. 10. С. 176–181; *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. С. 355.

[3] Рассказы бабушки... С. 338–340; РГАДА. Ф. 1289 (А.Г. и С.С. Щербатовы). Оп. 3. Ед. хр. 68. Дневники. 2 мая 1849 – август 1853 г. Здесь же – "Записки для моих детей". Л. 8 об. Оригинал по-французски.

самой, я считаю это хорошей партией. Говорят, у отца есть деньги"[1]. Когда Пушкин вернулся в Москву из Михайловского (2 ноября – 19 декабря 1826 г.), все уже было кончено. Свадьба состоялась в начале января 1827 г.[2]

> Направо легла дама, налево туз.
> - Туз выиграл! – сказал Германн, и открыл свою карту.
> - Дама ваша убита...
> - Старуха! – закричал он в ужасе (355).

Основная "тайная недоброжелательность" в "Пиковой даме" направлена против Е.В. Апраксиной. У Пушкина до написания повести было три столкновения с этой гордой, надменной женщиной, и все они имели горькие последствия для личной жизни поэта. Все три инцидента относятся к известным пробелам в летописи жизни Пушкина, и о них почти нет информации. Из-за них остаются малопонятными преддуэльные и последуэльные интриги, и, что более важно, остается недоступным до наших ней скрытый текст целого ряда произведений Пушкина, в первую очередь – "Моей родословной" и "Пиковой дамы".

О первом столкновении Пушкина с графиней Е.В. Апраксиной рассказывается вскользь в "Пиковой даме". О двух других говорится только намеками в эпиграфах ко второй и четвертой главам. Самая злая колючка Пушкина в адрес Апраксиной заложена в сцене раздевания старой графини. Ему хотелось содрать с нее все фальшивое и показать ее такой, какой она была на самом деле – жалкой, беззубой старухой. Любопытно, что это желание Апраксина вызвала не у одного Пушкина. У нас есть описание очень сходной сцены, разыгранной реально и очень жестоко ее врачом, ненавидевшим ее какой-то патологической ненавистью.

Упоминание Апраксиной проходит через все записи д-ра М. Мандта (личный врач вел. кн. Елены Павловны, позже лейб-медик Николая I, которого, как считалось, Мандт отравил, мемуарист, оставивший воспоминания о Пушкине и Лермонтове). Первая встреча Мандта с Апраксиной описана следующим образом: "Щеки, на кото-

---

[1] ОР РГБ. Ф. 64 ("Вяземы"), 90 16. Е.В. Апраксина. Письма к кн. Н.П. Голицыной, 1826 г. Л. 9–10. Письмо от 9 декабря, оригинал по-французски.

[2] Государственный исторический музей. Ф. 117 (Мухановы). Оп. 1. Ед. хр. 219. Л. 81 об. Письма Татьяны Алексеевны брату, Николаю Алексеевичу Муханову. Письмо от 20 января 1827 г. Оригинал по-французски.

рых наложен толстый слой ослепительно яркого пунцового цвета румян, которые нельзя было не заметить. Большой, широкий рот с двумя рядами сверкающих бесподобной белизной зубов, о натуральности которых тоже не могло быть никакого сомнения. Большой клок черных, как воронье крыло, волос упрямо торчал из под довольно изящного чепца [в другом месте – тюрбана. – *А.Г*]. Одета она была в богатое, тяжелое, цветное, шелковое платье, с множеством ярких узоров <...>" и т. д.

Через несколько месяцев постоянных встреч, при которых Апраксина врача просто не замечала, он решил с ней расквитаться. Однажды, зная, что погода должна неожиданно измениться и пойдет холодный ливень, он усадил ее в открытую коляску и велел кучеру везти ее в довольно далекий путь. На следующий день, как он и ожидал, его позвали к совершенно простуженной пациентке. "Передо мною была маленькая, скрюченная графиня, – рассказывает он. – Господи! неужели это была действительно моя старая графиня? Нет! Это невозможно. Недостает черных как смола волос. Красные щеки бледны, как у покойника. Во рту ни одного зуба!"[1].

В повести, в композиции и дискурсе которой Пушкин использовал многие приемы и термины карточной игры, есть карта, представляющая его самого. Это *туз*, старшая карта колоды, достоинство которой соответствует доминирующему положению автора-повествователя. Выражение "туз" относится ко времени знакомства Пушкина с польским поэтом Адамом Мицкевичем, которое произошло именно в период его ухаживания за Софьей Пушкиной и неудачного сватовства. Кн. Вяземский записал об этом следующий анекдот. "Пушкин встретился где-то на улице с Мицкевичем, посторонился и сказал: "С дороги двойка, туз идет". На что Мицкевич тут же отвечал: "Козырная двойка туза бьет"[2]. Вряд ли этот обмен любезностями был для Пушкина чем-то большим, нежели обычная галантность и игра слов. В пушкинской повести туз – это сам автор!

До сих пор мы представили шестерых прототипов из "семерки" и двух из "тройки":

---

[1] Ein deutscher Artzt am Hofe Kaiser Nikolaus' I von Russland. München und Leipzig, 1917. S. 4–5, 58–61 u.w. Текст цитируется в сокращении.

[2] Разговоры Пушкина. М., 1929. С. 85.

1. Лизавета Ивановна – Софья Пушкина. Ей выдается колючка "воспитывается бедная родственница": она переняла нравы и привычки своей благодетельницы.

2. Томский – Владимир Апраксин.

3. Княжна Полина – С.П. Апраксина урожд. гр. Толстая.

Им обоим выдается сложный пуант в идентичных именах – Поль и Полина, к которым необходимо сделать обширный комментарий. Мы здесь не можем вдаваться в сложности этой колючки.

4. "Молодой счастливец", "причесанный а l'oiseu royal" – С.С. Апраксин. Ночной поход по лестнице – намек на его развратную жизнь. "Уже истлевший в могиле" – он умер 8 февраля 1827 г.

5. "Побочный сын графини" – П.С. Яковлев, побочный сын ее мужа. Очередная и очень смешная колючка в адрес известной своей добродетелью Е.В. Апраксиной, ловко завуалированная в мизансцене разговора камергера и англичанина во время отпевания. О таких приемах Пушкина мы коротко скажем ниже.

6. Муж Лизаветы Ивановны, "очень любезный молодой человек", – В.А. Панин. Как мы видели из письма Апраксиной, это дословная цитата мнения света о Панине.

Последняя карта семерки, как и должно быть в раскладе карт при гадании, представляет неожидаемое, о котором читатели повести не думали. Но для осведомленных современников, особенно, вероятно, для понтирующих игроков, это лицо придавало "Пиковой даме" еще более правдоподобия, и они верили, что тайна "трех карт" действительно существует.

Седьмым был Германн первой главы повести. То есть Александр Иванович Герман, приятель Владимира Апраксина (его имя часто упоминается в письмах Владимира к Яковлеву), как и тот, флигель-адъютант, полковник, 25 июня 1826 г. произведенный в генерал-майоры[1]. "Сын обрусевшего немца", а "дальнейшее все вымышлено" – так признавался Пушкин Нащокину. Роль реального Германа в повести не столько быть прототипом литературного Германна, сколько появиться в окружении Томского и затем маскировать "туза" (за этой старшей картой колоды скрывается автор). Он, как передернутая кар-

[1] Царствование Императора Александра I (1801–1825). Флигель-адъютанты // Список лиц Свиты их Величеств в царствование Императора Петра I по 1886 год. С. 104. № 79.

та, уже после первой главы повести "сносится". Искусство картежника-шулера, как нам объясняет энциклопедия карточных игр и гаданий, состоит в том, чтобы уметь ловко "снести карту"[1].

Двойной образ – реальный Герман / литературный Германн – мужская картинка колоды, король или валет, энантиоморфный образ, разделенный диагональной линией на верх и низ. При гадании верх или низ карты имеет свое значение для истолкования (прямое или обратное значение символа картинки или их сочетания), и гадальные карты даже метились литерами "В" и "Н", чтобы можно было отличить верх от низа в схеме расположения карт. Так, появляясь в верхнем положении в первом эпизоде повести, Герман – реальный прототип пушкинского героя сносится вниз, а Германн – литературный персонаж "выходит в перевернутом положении"[2].

Если перейти на язык карточных игр, то, окружая реально-бытовыми ассоциациями образ своего героя, Пушкин применяет типично шулерский прием: выкладывает две карты с мужской картинкой, спрятав одну под другой. В нужный момент должно уметь молниеносно "двинуть" верхнюю карту, открывая нижнюю. Верхняя же незаметно изымается из игры. Так выходит из сюжета повести реальный Герман.

Когда литературный герой Германн появляется перед домом Графини***, это уже другой человек, герой другого реального эпизода в ассоциативной бытовой подоплеке повести. С этого момента его имя становится значимым. Его надо угадать. Как уже неоднократно было указано исследователями, многие черты этого Германна напоминают самого автора. Пушкинский Германн – немец. Как писал Бальзак в одной повести: "Звали его Герман, как почти всех немцев, которых сочинители выводят в книгах". У Пушкина эта ассоциация организована гораздо замысловатее.

Наш подстрочный язык – французский, об этом все время напоминают скрытая русско-французская игра слов (мы остановились только на трех примерах) и французские эпиграфы. Германн говорит с Лизаветой Ивановной по-французски. Письмо он ей пишет тоже по-французски. Этого требовала светская вежливость (а "Лизавета Ива-

---

[1] Карточные игры на все случаи: Энциклопедический сборник. М., 1992. С. 187–233, 277–339.

[2] Там же. С. 317.

новна по-немецки не умела"). Во всяком случае, Пушкин расставил достаточно предупреждений, что *угадывание* идет двуязычное. *По-французски писал письма к Софье Пушкиной и сам Пушкин.* На это указывает эпиграф к третьей главе повести. В этом улавливается узелок "бьеврианы", который надо угадать.

Свои письма Софье Пушкиной Пушкин должен был подписывать "Votre Germain", что было весьма соблазнительным каламбуром, а Пушкину было свойственно "желание поострить (в чем он бывал грешен)", как писал Вяземский. Французский эквивалент имени (фамилии) Германн – Germain – значит однофамилец, тезка. Для обозначения близкого родства в пушкинские времена было принято выражение "cousin Germaine". Другое значение слова germain, устаревшее – немец. Так получился Германн (перевод французского варианта того же имени), который, конечно, был немец. Трудно было удержаться и от третьего каламбура, являвшегося непрошеным. Произнесенное с плохим прононсом (любимые шалости "лицейских мудрецов"), косвенное упоминание Пушкина в разговорах с Софьей, в третьем лице, получилось бы звучащим как "сен жермен" (son germain, ее тезка).

Так в повести Пушкина мог появиться мистик и шарлатан граф Сен-Жермен, о котором в 1826 г. в обществе много говорилось в связи с публикацией мемуаров мадам де Жанлис и именно в это время писалось в "Московском телеграфе"[1]. Близость имени "Сен Жермен" и слов "son germain" легко могла вести к бытовым насмешкам и злому острословию по поводу Пушкина, бывшего нежелательным претендентом на руку воспитанницы Е.С. Апраксиной.

"Тройка" карточных женских картинок, дам, за которыми угадываются черты реальных пушкинских современниц, сделана по тому же принципу передержки, что и "двойка" мужских картинок Герман / Германн.

Автор держит в руке веер из трех дам, раскладка которых подчинена особой последовательности с применением шулерских трюков. Все три – графини (кн. Наталья Петровна – урожденная графиня Чернышева, две другие тоже получили графский титул в браке); все три одной масти – Голицыны. В повести три карты имеют вид одной, по-

[1] Genlis Stéphanie–Felicité, comtesse de. Mémoires inédits sur le XVIII siècle et la Révolution française, de 1756 à nos jours. Paris, 1825; Граф Сен-Жермен // Московский телеграф. 1826. Нояб. № 21. С. 7–13.

тому что собраны в одну стопку: Графиня ***. Автор "открывает" и комментирует каждую открываемую карту, а затем ее "сбрасывает".

Первой он открывает "старшую по достоинству" – Голицыну. Затем открываются две другие карты, одинакового достоинства – обе урожденные княжны Голицыны, именовавшиеся в Москве "королевы", но имеющие неравное значение в реальном эпизоде повести: центральная – Апраксина. "Сноска" делается так, чтобы в нужный момент уметь неуловимо быстро "двинуть" верхнюю карту, открывая следующую. Это и есть трюк шулера-дергача. Когда верхняя карта ему уже не нужна, он "дергает" третью.

Графиня, уезжающая на бал с воспитанницей, – это все еще Апраксина. Но когда Германн "взошел на графинино крыльцо" и "вошел в спальню", он вошел в дом третьей графини, которая так скоропостижно скончается 25 декабря 1826 г. Именно у нее, весьма набожной женщины, "перед кивотом, наполненным старинными образами, теплилась золотая лампада", именно она "клала бесконечное количество поклонов" перед иконами в спальне. Далее идет описание двух, сдвинутых, интерьеров первых двух графинь. Но именно в спальне третьей "стояла маленькая железная кровать", и у нее был кабинет, в котором она принимала друзей и гостей, сидя "в больших вольтеровских креслах". Все это подробно описано в письмах современников.

Третья графиня "тройки" узнается не только по своему знаменитому интерьеру, но и по своему любимому выражению, еще одному узелку, который надо угадать и развязать. Он легко документируется, поскольку неизменно цитируется современниками в письмах: "Battre l'oeil" – в переводе значит "неважно", "наплевать". Пушкин переводит его на русский буквально – "прищурить глаз" – в сцене отпевания старой графини и галлюцинации Германна. Так просто идентифицируется злая колкость, выданная набожной графине при таинстве погребения, фактически – богохульство, которое хитро прикрыто романтическим туманом тайных карт, привидения, ужаса и безумия.

Кто такая третья графиня, мы расскажем в другой раз, когда объясним, как найти пролог к "Пиковой даме", который и дает пояснение к тайному значению названия и эпиграфа повести.

Сделав "Пиковую даму" "петербургской повестью", Пушкин создал основное препятствие для угадывания ее второго плана. Дом Н.П. Голицыной в Петербурге на Малой Морской известен всем как дом "Пиковой дамы". Есть целый ряд исследований, подробно опи-

сывающих местоположение и передвижения Германна. Мы тоже проделали эти бесполезные маневры и заметили только то, что у дома нет и не было подъезда – была парадная дверь, и видеть с улицы все, что видел Германн, было невозможно. И это правильно. "Пиковая дама" – литературное произведение. Периодическое упоминание Петербурга прекрасно вуалирует скрытый текст. Однако...

Место действия реального эпизода: Москва. Время действия: 8 сентября 1826 г. – 10 января 1827 г. Похороны "усопшей графини" – прототипа последней графини "тройки", состоялись в Донском монастыре 31 декабря 1826 г. "Похороны были пышные", рассказывал современник.

Продолжение следует.

Автор выражает глубокую благодарность Совету по научным исследованиям и международному обмену (International Research and Exchanges Board) за предоставленную им возможность ознакомиться с материалами российских архивов, использованными для подготовки настоящей статьи.

А.С. Янушкевич

РУССКИЙ ПРОЗАИЧЕСКИЙ ЦИКЛ: НАРРАТИВ, АВТОР, ЧИТАТЕЛЬ

Цикловедение как особая отрасль гуманитарной науки сегодня переживает своеобразный Ренессанс. Исследования в области исторических и философских циклов, интерес к психофизиологическим циклам, изучение циклических словообразовательных моделей в лингвистике – тому свидетельство. Начиная с 1960-х гг. в этот процесс активно включилось литературоведение. Нужен был особый сдвиг в развитии поэтики, связанный с открытиями М.М. Бахтина и представителей структуральной поэтики, чтобы понятия «содержательной формы», текста активно вошли в сознание филологии, обогатив и во многом сформировав её «метафизический язык». В свете семиотики культуры и нового понятия текста, получивших своё целостное выражение в трудах Ю.М. Лотмана и московско-тартуской школы, цикловедение оформилось как органическая часть теоретической и исторической поэтики. Активизация интереса к проблеме повествования, автора и читателя во многом способствовала этому.

И всё-таки, несмотря на обилие трудов, посвящённых различным аспектам циклизации (работы Л.Е. Ляпиной, М.Н. Дарвина и др.)[1], можно констатировать, что история русского прозаического цикла ещё не написана. А между тем многочисленные его образцы, от «Славенских вечеров» Нарежного, «Пёстрых сказок» и «Русских ночей» В. Одоевского, циклов Пушкина и Гоголя до «Пёстрых рассказов» и сборника «В сумерках» Чехова, говорят о неиссякаемости этой формы на протяжении всего классического периода русской литературы. Разнообразные «Вечера» и «Ночи», «записки», «очерки», сборники повестей с мистифицированными рассказчиками определяют как ти-

---

[1] Подробнее об этом см.: *Дарвин М.Н.* Проблема цикла в изучении лирики: Учеб. пособие. Кемерово, 1983.

пологию данного явления, так и жанрово-стилевые инварианты. Можно говорить об определённых этапах активизации прозаических циклов, об их взаимодействии с лирическими циклами, о глубинной связи с такими эпическими жанрами, как роман, повесть, рассказ, новелла, очерк.

Разумеется, прозаический цикл не был изобретением русской литературы. Достаточно вспомнить классические образцы этого жанра от «Сатирикона» Петрония, «Декамерона» Боккаччо, «Гептамерона» Маргариты Наваррской до многочисленных циклов эпохи романтизма, прежде всего «Серапионовых братьев» Гофмана, чтобы почувствовать и масштаб этого явления, и периодичность его функционирования, и разнообразие принципов циклизации. Как бы сами авторы или читатели и критики ни определяли характер такого объединения и такого единства: «сборник», «книга», «книга новелл», очевидно то общее, что позволяет говорить о «памяти» этой формы, о жизнестойкости подобной структуры текста.

Первое, что формировало концепцию, своеобразную философию прозаического цикла было стремление к единству мирообраза, интеграции единой мысли, превращающей частные и отдельные истории, рассказы и повести в систему и целостность. Соотношение частного и общего, бытового и бытийного, микрокосма и макрокосма обусловило авторскую интенцию к собиранию, обобщению. Мирозиждительная особенность цикла как своеобразного жизнестроительства, как аналога книги бытия не могла не волновать его создателей. Именно в цикле писатель особенно ощущал функцию искусства как жизнестроительства и текстопорождения. Из частей он формировал, создавал целое.

Соотношение частей и целого, природа мирообраза определяют феномен «текста в тексте», когда «существенным и весьма традиционным средством риторического совмещения разным путём закодированных текстов является композиционная рамка»[1]. Ситуация «текста в тексте» способствовала образованию метажанрового пространства цикла. Атмосфера обсуждения, комментария была компенсацией

[1] *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 159. Об этой особенности прозаического цикла см. также: *Фёдоров Ф.П.* О композиции «Серапионовых братьев» Э.Т.А. Гофмана // Вопросы сюжетосложения. Рига, 1974. С. 157–159.

столь важного для литературы нового времени риторического элемента, связанного в активностью проповеднического слова, авторского вмешательства и читательского присутствия. Проза в этом метажанровом пространстве выявляла своё «я», обнаруживала через «Ich=Erzählung» субъективное начало в эпосе.

Цикл, собирая в некое художественное единство разнородные элементы, выполняет не только интегративную функцию. Композиционная рамка, переплетая текст и обрамление, так что «каждая часть является в определённом отношении и обрамляющим, и обрамлённым текстом»[1], способствует диалогизации реального и условного, рассказа и его обсуждения, текста и контекста. Игровое начало, обусловленное ситуацией обсуждения, комментирования, рефлекции автора и рассказчика, в процессе диалогизации, композиционного удвоения придаёт структуре текста большие нарративные возможности художественного моделирования действительности.

Сюжеты отдельных историй, рассказов, новелл, повестей, объединившиеся в прозаический цикл, в новом нарративном пространстве обретают большую свободу. Ситуация «текста в тексте» по сути своей контекстуальна, ибо каждый отдельный сюжет обрастает дополнительными смыслами через соотношение с другими, как в непосредственной кумуляции, так и в контексте риторического элемента композиционной рамки. Возникает общее метафизическое поле рефлексии, когда бытовые ситуации отдельных рассказов (историй, новелл, повестей) отражаются, как в зеркале, в бытийном пространстве обрамления.

«Вкус к метафизике отличает литературу от беллетристики», – афористически заметил Иосиф Бродский[2]. По отношению к прозаическому циклу это замечание потенциально справедливо. Цикл обнажает сам механизм строительства прозаического текста, момент его художественного моделирования. И метафизическая рефлексия здесь не менее значима, чем сюжетика рассказов-историй.

Как не без оснований говорил ещё Фридрих Шлегель, опираясь на опыты Боккаччо и Сервантеса, где «все формы и жанры смешаны и сплетены», подобные циклические книги имеют «всеохватывающую композицию», которая «ограничена не столько материей, сколько от-

---

[1] *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 159.

[2] Иностр. лит. 1997. № 5. С. 248.

ношением к сфере, способности и направленности человеческой души, которая развёртывается в целый мир, развивается и изображается во всей своей полноте и многосторонности, в силу чего вся композиция получает нечто дидактическое»[1]. Риторическое, метафизическое, дидактическое начало цикла не архитектурное излишество. Именно через сцепление материи текста и духа, рефлексии его композиционного обрамления-контекста возникает новое качество текста, новое метажанровое пространство, которое может быть связано «с исторической эволюцией больших эпических форм», «с общим движением историко-литературного процесса»[2].

Активизация циклообразования в прозе, как правило, связана с эпохой господства малых форм и жанров. Процесс освоения нового жизненного материала происходит в горниле очерков, новелл, рассказов, повестей, которые обладают энергией быстрого, оперативного освещения прозы жизни. Нередко, особенно на «грани эпох», эти функции выполняют так называемые «промежуточные жанры»: записки, дневники, мемуары, трактаты, письма и т.д. Однако стремление к концептуальному осмыслению бытия, к созданию субстанциальных начал жизни катализирует механизм сцепления малых форм и жанров. Возникает процесс интеграции различных малых жанров и их номинации в заглавии. Достаточно вспомнить «Пёстрые сказки» Одоевского, «Повести Белкина» Пушкина, «Записки охотника» Тургенева, «Севастопольские рассказы» Л. Толстого, «Записки и Мёртвого дома» Достоевского, «Очерки бурсы» Помяловского, «Пёстрые рассказы» Чехова, чтобы обозначить эту тенденцию.

Вначале, у истоков формирования новой прозы, это может быть эклектичное соединение «стилистики» и «риторики», рождающее смесь новеллистических и сентенциозно-дидактических форм. Не случайно в журнальной литературе раздел «Смесь» вытесняет прозу как беллетристику. Проследим некоторые из этих тенденций на материале русского прозаического цикла конца XVIII – первой трети XIX в., т.е. в период становления новой русской прозы.

---

[1] *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 2. С. 101.

[2] *Лебедев Ю.В.* У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840–1860-х годов: Пособие для слушателей спецкурса. Ярославль, 1975. С. 11–12.

«Ансамблевые» сборники древнерусской литературы[1], «энциклопедизация сюжетов» в беллетристике XVII в.[2], сатирическая журналистика XVIII в., «Пересмешник» Чулкова, «Письмовник» Курганова как существенные этапы становления русской прозы очевидно тяготеют к кумулятивному нарративу. Момент присоединения текста к тексту постепенно обретает определённый концептуальный смысл.

Журналы одного автора (Екатерины II, Новикова, Крылова) выявили новое качество объединения текстов – авторскую рефлексию. Каждый номер «Всякой всячины», «Трутня» или «Живописца», «Почта духов» были уже не просто текстовым единством, но и выражением авторского мирообраза. В полемике, в столкновении политических и эстетических позиций авторы обустраивали прозаическое пространство, которое наполнялось риторическим и метафизическим началом. Возникали новые нарративные скрепы. Важны были уже не сюжеты, анекдоты как таковые, а способ их авторской организации, определённая конвенция с читателем-единомышленником и сочувственником, некая авторская установка.

Так, в «Пересмешнике» Чулков сознательно ориентируется на циклизацию анекдотов и историй по типу сборника сказок «1001 ночи». Деление текста на небольшие главки – «вечера», чередование плутовских новелл, «романических» историй, анекдотов и волшебно-сказочных повестей, а главное – неумолкаемая на протяжении всего повествования авторская рефлексия-«болтовня», скрепляющая разнородное в некое единство, - всё это вызывает в эстетическом сознании и память о «Декамероне».

100 вечеров «Пересмешника» – русский аналог пёстрого мира. В «Предуведомлении» к своему «собранию слов и речей» Чулков во многом формулирует авторскую установку через образ смеховой культуры: «Человек, как сказывают, животное смешное и смеющееся, пересмыхающее и пересмыхающееся, ибо все мы повержены смеху и все смеёмся над другими». И далее разными средствами авторской рефлексии, через насмешку и иронию, мифологическую травестию и пародию, «рассказчик», «сочинитель», «сказывальщик» творит мир

---

[1] Об этом см.: *Лихачёв Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили // *Лихачёв Д.С.* Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 1. С. 75–78.

[2] См.: *Ромодановская Е.К.* Русская литература на пороге нового времени: Пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994. С. 123.

«славенских сказок». В борении с огромным миром дураков, а «особливо опохмеляющегося каждый день поколения», творец «Пересмешника» предлагает «сделать из них школу дураков и беспрерывной брани и выпускать их на поединок так, как арзамасских гусей...»[1]. В атмосфере этих пророчеств будущей традиции русской галиматьи («Арзамас») и абсурда («Школа дураков» Саши Соколова) Чулков собирает мозаику сборника-цикла.

Кумулятивный принцип объединения частей в целое ещё не превращает «Пересмешник» Чулкова в цикл, но конвенция героя, читателя и повествователя предвосхищает его. Каждый из них соревнуется в авторизации своего «я»: «а мне пора уж возвратиться к моему повествованию», «а теперь рассказчик должен сказать», «читатель уже ждёт», «по миновении сих первых движений сердца моего принялся я за философию». Повествование всё больше приобретает мирозиждительную функцию, а в начале всего становится акт сотворения особого пародийно-иронического мира.

Русская проза 1760–1770-х гг., после почти полувекового господства поэзии, обнаруживает активность в сотворении русского бытия. Его почти барочная пестрота, соотносимая с «вертоградами», концепция коловратности и жизненных метаморфоз, установка на «романический маскерад» погружаются в сферу авторской рефлексии. Кумулятивный нарратив через композиционную рамку сопряжён с этой рефлексией.

Появление «Писем русского путешественника» Карамзина и «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева обозначило тенденцию прозы конца XVIII в. к появлению интегративного нарратива, когда философия дороги как жизненного пути и жизнестроительства способствовала более активному выявлению авторского начала в организации сюжета. Традиция эпистолярия и путешествия в структуре единого сюжета и авторской рефлексии преображается. Рождается новый тип героя – «рыцаря нашего времени», «сочувственника» и новый тип сентиментальной повести.

Постепенно на смену эклектике «смеси» приходит осознанное тяготение к новым циклическим нарративам. Идея системы, «всеохватывающей композиции», универсализма становится «идеей времени» в эпоху романтизма. Идёт поиск жизненных связей, сюжетные линии

---

[1] *Чулков М.Д.* Пересмешник. М., 1987. С. 7

обретают большую целеустремлённость, связанную с выявлением полноты бытия. Эпический потенциал прозаического цикла оказывается востребованным. И на пути литературы к роману и эпосу прозаический цикл оказывается необходимым и важным этапом, своеобразной «формой времени».

Картина становления и развития этой «формы» времени» в русской прозе разнолика и противоречива. Хронологически в 1820–1830-е гг. движение прозаического цикла выглядит так: 1823 г. – «Вечер на бивуаке» и «Второй вечер на бивуаке» А. Бестужева, 1828 г. – «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» А. Погорельского, 1829 г. – «Сказки о кладах» О. Сомова, 1830-й – «Вечер на Кавказских водах» А. Бестужева-Марлинского, 1831–1832 гг. – «Повести Белкина» Пушкина и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, 1833–1834 – «Пёстрые сказки» В. Одоевского, «Вечер на Хопре» М. Загоскина, «Мечты и жизнь» Н. Полевого, «Фантастические путешествия» О. Сенковского, 1835–1836 гг. – «Миргород» и «Арабески» Гоголя, «Записки домового» Сенковского, 1837-й – «Вечера на Карповке» М. Жуковой, 1843-й – «Повести Ивана Гудошника» Полевого, 1844-й – «Русские ночи» Одоевского. Несмотря на то, что некоторые из этих книг появились уже в начале 1840-х гг., история их издания, эстетика и поэтика связаны с прозой 1830-х гг., с романтической эпохой.

Мне уже приходилось подробно писать о типологии и своеобразии этих сборников[1], поэтому ограничусь здесь лишь некоторыми замечаниями.

Большинство из этих произведений имели как бы двойную жизнь: внециклическую, фрагментарную в виде отдельных новелл на страницах журналов, альманахов и циклическую организованную как единая, самостоятельная книга. Сам процесс организации материала, его интеграция проходили нередко на глазах критики и читателя, что определяло интерес к самому феномену циклизации. Прозаический текст воспринимается как самодвижущаяся реальность, обнажается механизм связи его частей, характер создания целого. Творческая лаборатория прозаика, его мировоззренческие и эстетические поиски становятся предметом изображения. Издатель не только сообщает о

[1] *Янушкевич А.С.* Русский прозаический цикл как «форма времени» // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. Кемерово, 1992. С. 18–35.

том, как попали к нему публикуемые сочинения, но и рассказывает об атмосфере их создания, передаёт суждения по поводу прочитанного. Издатель – автор – рассказчик – читатель взаимосвязаны в едином процессе организации произведения как книги. Её сотворение осознаётся как глубоко творческий акт.

Очень рано выделились две разновидности жанра: первая, наиболее многочисленная и генетически связанная с романтизмом, в форме циклически организованных «вечеров» и «ночей», и вторая – сборник повестей, с мистифицированным рассказчиком, организующим повествование, творящим целостный мир.

Романтические «Вечера» программно диалогичны. Ситуация салонно-кружкового, дружеского общения, столь актуальная для русской общественной, литературной и бытовой культуры и жизни того времени, получает здесь своё художественное выражение. Круг рассказчиков, отличающихся по возрасту, интеллекту, социальному положению, определяет особый колорит, намечает доминанту внесюжетного повествования. Возникает состояние живой, непосредственной, пульсирующей мысли, которой тесно в рамках сюжетного литературного текста. Поэтому новеллы, истории, рассказы, обнаруженные в старинных рукописях или в записках умершего героя, названия которых нередко выделены графически, а текст снабжён эпиграфами, становятся поводом для бурного и развёрнутого обсуждения, дополнительных комментариев, разговоров.

Атмосфера «болтовни» активно заполняет пространство цикла, создавая наряду с сюжетным повествованием рассказанных историй своеобразный метасюжет свободной рефлексии. Диспут, дискуссия, спор, диалог и полилог организуют и направляют действие. Единство «устных и письменных образований»[1] способствует раскрепощению замкнутого текста в контексте обсуждений, живого разговора. Тип героя-чудака, странного человека, философа становится также объектом рефлексии, одновременно являясь субъектом рассказанных историй. На смену кумуляции приходит интегративный нарратив, проявленный на различных уровнях: единство хронотопа, атмосферы дей-

[1] Подробнее об этом см.: *Шварцбанд С.М.* Жанровая природа «Повестей Белкина» А.С. Пушкина: Соотношение сюжета, стиля и жанра // Вопросы сюжетосложения. Рига, 1974. С. 129–142.

ствия, размышлений о странных и загадочных явлениях бытия и необычном герое.

Поиск форм повествования в прозаических циклах 1820–1830-х гг. многообразен и многофункционален. Как заметил Б.М. Эйхенбаум, «обнажение повествовательных условностей, комического вмешательства читателя, нарочитого торможения сюжета разными вставками и отступлениями определяют отказ от старых, шаблонизированных форм и разработку новых»[1]. Эвристические элементы и игра приёмами повествования формируют новый тип авторского сознания, вступающего в диалог с реальностью жизненного сюжета. «Болтовня» кружкового обсуждения обретает эстетический статус, сопрягая истории и их рамочное обрамление. Сюжет историй лишается самоцельности и заданности. В контексте «болтовни», рамочного обрамления он становится многомернее, насыщается общественно-философской рефлексией, историческими экскурсами, литературными реминисценциями. В недрах этой стихии, в координатах своеобразного метатекста, интегративного нарратива идёт выработка метафизического языка прозы. Через интеграцию новеллистических случаев и ситуаций рождается потенциальная эпичность[2]. Многочисленные слушатели историй формируют новый облик рефлектирующего читателя.

В связи с появлением пушкинских и гоголевских циклов к середине 1830-х гг. происходит дифференциация понятий: «прозаический цикл», «сборник повестей», «книга повестей». Речь, разумеется, идёт не об эстетическом самоопределении, а о тенденциях циклизации. Не случайно вместо романтических «Вечеров» появляются друг за другом «Повести Михаила Погодина» (Ч. 1–3. М., 1832), «Три повести» (1835) и «Новые повести» (1839) Н. Павлова, «Повести» А. Вельтмана (1836), «Малороссийские повести» (Ч. 1–2; 1834–1837) Г. Квитки и т.д. Все они именно сборники повестей, ибо в основе их объединения – общность материала, тематики. Показательно, что и так называемые «Петербургские повести» Гоголя тяготеют к структуре сборника, хотя были объединены лишь в 1842 г. в пределах 3-го тома собрания сочи-

---

[1] *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. М., 1987. С. 260.

[2] Об этом см.: *Берковский Н.Я.* О «Повестях Белкина» // *Берковский Н.Я.* Статьи о литературе. М., 1962. С. 242–356.

нений и не только с петербургскими повестями, но и с «Коляской» и «Римом», но об этом особый разговор.

Показательно, что в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) В.Г. Белинский, говоря о русской повести как «форме времени», подчёркивал: «...повесть – распавшийся на части, на тысячи частей, роман; глава, вырванная из романа»[1]. И далее, развивая свою мысль об особой природе повести, замечал: «Краткая и быстрая, лёгкая и глубокая, она перелетает с предмета на предмет, дробит жизнь на мелочи и вырывает листки из великой книги этой жизни. Соедините эти листки под один переплёт, и какая обширная книга, какой огромный роман, какая многосложная поэма составилась бы из них. <...> Как бы хорошо шло к этой книге заглавие: «Человек и жизнь»!..»[2] Идея повествовательного нарратива в сознании критика тесно была связана не только с романом, но и с прозаическим циклом.

Пушкинские и гоголевские циклы определили новый тип нарратива. «Иерархия предметов» Пушкина и гоголевский Всемир выявили своеобразную телеологию текста. Телеологический нарратив, связанный с системностью повествования, единством мирообраза и хронотопа, способствовал проникновению в субстанциальные проблемы русского мира.

Все эти взаимосвязанные процессы позволяют говорить о значении прозаических циклов 1820–1830-х гг. для становления русского национального эпоса, русского романа. Проза Пушкина, «герой нашего времени» Лермонтова, «Мёртвые души» Гоголя во многом следствие и итог поисков русских циклизаторов, ибо типология героя, приёмы повествования, сюжета и композиции, тип авторской рефлексии и читательского восприятия – своеобразная «память жанра» в структуре уникальных жанрообразований Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Проблема рудиментов циклообразования в русском классическом романе, «хрониках» Лескова, сборниках Гаршина, Короленко, Чехова, Бунина, символистов требует самого пристального внимания и заслуживает специального исследования.

В эпоху становления новой русской прозы цикл и циклизация выполняли роль своеобразной её лаборатории. Они апробировали новые нарративные структуры, расширяли поле авторской рефлексии и чи-

---

[1] *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1953. С. 271.
[2] Там же. С. 272.

тательского восприятия, способствовали формированию метафизического языка, намечали тип героя времени. Именно это и позволяет говорить о прозаическом цикле 1760–1830-х гг. как о «форме времени». Разумеется, многие из названных циклов не стали классикой, но они, во-первых, поднимали уровень русской беллетристики, а во-вторых, без них невозможны были бы открытия русского классического романа.

А.И. Журавлева

ПОВЕСТВОВАНИЕ И ПОВЕСТЬ У ЛЕРМОНТОВА

Перемещение внимания с поэзии на прозу в литературном движение1830-х годов было отмечено уже современниками. Немаловажно, что это происходило на этапе формирования прозы в новой русской литературе. "Формой времени" стала повесть.

«Стихотворцы, правда, не переставали стрекотать во всех углах, но стихов никто не стал слушать, когда все стали их писать. Наконец, рассеянный ропот слился в один общий крик: прозы! Воды, простой воды!» – писал А. Бестужев-Марлинский в рецензии на роман Н. Полевого «Клятва при гробе Господнем»[1].

Как видим, уже тогда причину смены литературных форм видели в «автоматизации приема», эволюция, следовательно, представлялась результатом имманентных законов литературы. Всё это было вполне логично в эпоху, когда оказалось актуально отстаивание независимости и самоценности искусства как способа познания мира и шире – как способа взаимодействия человека с творением. (В годы расцвета формальной школы эта ситуация повторилась на новом историческом витке.) Пройдет несколько лет, и в исходе 1840-х гг. доводы в пользу приоритета прозы будут совсем другие.

Однако на эпоху 1830-х гг. можно взглянуть и не только с точки зрения противоборства и смены поэзии/прозы в литературном пространстве. Перед литературой, которая именно в поэзии позволила выразиться новому личностному «европеизированному» сознанию русского человека, встала задача изобразить внешний мир и взаимодействие «личностей» друг с другом. Изображение мира и человека как «другого» потребовало развития описательно-повествовательной сферы, создания, помимо образа «героя времени», еще и портретной галереи современников, в том числе и их речевых портретов. И эта

---

[1] Литературно-критические работы декабристов. М., 1978. С. 85.

задача решалась не одной лишь прозой, хотя повесть как «форма времени» была и правда своего рода камертоном для всех иных литературных форм.

Общеизвестно, что романтическая поэма активизировала лирическую составляющую жанра, приглушив эпическое начало, минимизировав повествование и сделав его фрагментарным. Новые задачи, вставшие перед литературой в конце 20-х и в 30-е гг., привели к усилению повествовательного начала и появлению повести в стихах.

Генезис этого жанра достаточно сложен, как и смысл его в творчестве Пушкина, традиционно считающегося родоначальником повести в стихах в новой русской литературе[1]. Но мы в данном случае отвлечемся от этой сложности, сосредоточившись на историко-литературном значении жанра, обеспечившем его популярность в 30-е гг. Не всегда этот жанр жестко ограничен и осознан самим автором, не всегда имеется жанровый подзаголовок, тем не менее многие поэмы 1830–50-х гг., обладающие развитой фабулой и с приглушенным «воспевающим» началом (примета поэмы по А.Н. Соколову), могут быть причислены к этой жанровой форме.

Именно повести в стихах (и это распространенная в литературоведении точка зрения) представляют собой следующий этап расширения материала художественной литературы: житейская реальность, «пошлая» обыденность вторгались в литературу сперва под прикрытием анекдотических сюжетов и комического их освещения (помимо пушкинских поэм, классика жанра – «Тамбовская казначейша»). Казалось бы, в эпоху натуральной школы именно этот тип поэмы должен укрепиться и получить дальнейшее развитие, но происходит иначе.

Не случайно лучшая поэма Н. Огарева – «Юмор», где абсолютно господствует лирическая стихия (и это несмотря на безусловную близость к натуральной школе Огарева-лирика). Показательно и появление лирической поэмы Тургенева «Разговор», и, как последний и дальний отзвук этой тенденции – замечательная «Тишина» Некрасова, одного из активнейших деятелей натуральной школы. Тургеневские же поэмы «Параша», «Андрей» и «Помещик» все-таки периферия жанра повести в стихах. Они не развивают традицию, а лишь варьи-

---

[1] См. об этом: *Худошина Э.И.* Жанр стихотворной повести в творчестве А.С. Пушкина. Новосибирск, 1987.

руют классические образцы жанра. Вместе с тем у Тургенева исчезают как анекдотический характер сюжета, так и литературная игра, подчеркивающая новизну изображаемой «низкой» натуры. Остающаяся при этом ироническая интонация оказывается направленной на изображаемую реальность, и эта ирония не всегда кажется мотивированной. Ап. Григорьев, например, с неудовольствием отметил неприязнь «наших поэтов» к здоровью и простодушию провинциалок как раз в связи с тургеневскими поэмами.

Хотя инерция жанра оказалась очень значительной, его вытеснение на периферию начинается именно в период натуральной школы не случайно. К этому моменту проза освоила те функции, ради которых и развилась повесть в стихах. Только повседневное уже перестало восприниматься как непременно «низкое» и смешное, чему, на наш взгляд, в немалой мере способствовала светская повесть Марлинского, а из европейских впечатлений русских читателей – Бальзак. Гоголь петербургских повестей и натуральная школа сделали следующий шаг в демократизации прозы: перешли от изображения индивидуальностей (хотя бы и рядовых, не исключительных людей) к типам. Как выяснилось вскоре, подобная сгущенная социальность, интерес к типовому в человеке в ущерб вниманию к его внутреннему миру, смещение от бытийного к бытовому, от нравственных исканий и душевных тревог личности к практическим задачам «выживания» – всё это оказалось в русской литературе ненадолго. Это была именно *школа* большого реалистического стиля, а открытия школы были ему, этому новому большому стилю, необходимы, но недостаточны.

Точка была поставлена уже тремя знаменитыми романами натуральной школы (так их традиционно воспринимают историки литературы вслед за Белинским): «Кто виноват?», «Обыкновенная история» и «Бедные люди». Думается, именно благодаря их появлению принято считать, что наша проза развивалась от малого эпического жанра повести к большому «эпосу» нового времени – роману. На определенном (и достаточно узком) отрезке литературы это, может быть, и так, но в более широкой исторической перспективе – едва ли. «Новая повесть» (начиная с Карамзина), думается, появилась как альтернатива европейскому роману XVII–XVIII вв. (а в чем-то и вальтерскоттовскому роману), способная передать внутреннюю подвижность личностного героя в контактах с непосредственно окружающим его миром. Ну а уже после этого и возникает тот «исторический отрезок» пути,

на котором повесть оказалась эскизом к роману. А «новый роман» показал этого открытого «новой повестью» «личностного героя» в контактах не только с его окружением, его социумом, но и в контексте национально-исторических и экзистенциальных проблем.

И первой прозой такого типа (в чем-то существенно опережая эпоху, предваряя будущий общий путь) оказался «Герой нашего времени», традиционно воспринимаемый нами как роман. Это жанровое определение в устоявшейся нашей системе понятий вполне справедливо. Но прав, думается, и Толстой, как известно, в разговоре с Тургеневым включивший «Героя нашего времени» в число в жанровом смысле ни на что не похожих, но наиболее значительных произведений русской литературы – неких уникальных, одноразовых форм.

В отношении судеб русской повести творчество Лермонтова, как и в ряде других случаев, оказалось своего рода моделью русского литературного процесса в целом. Замысел романа в стихах («Сашка»), повесть в стихах «Тамбовская казначейша», в конце пути – незавершенная повесть в стихах «Сказка для детей» (все без жанровых подзаголовков, но в последнем случае в самом названии – отблеск «жанровой истории»: conte) – такова жанровая динамика его стихотворных повествований.

Посмотрим на прозаический ряд: незавершенный исторический роман (без названия, но с жанровым подзаголовком); затем незавершенный роман из светской жизни «Княгиня Лиговская»; также с авторским обозначением жанра; небольшой отрывок «Я хочу рассказать вам...», явно предвещающий светскую повесть; «"Герой нашего времени". Сочинение М.Лермонтова» (жанр не обозначен, история создания и публикации всем известна); физиологический очерк «Кавказец» и незавершенный загадочный «Штосс».

Сама множественность лермонтовских прозаических попыток свидетельствует о внутренней необходимости транспонировать свой поэтический мир в прозу.

Создается впечатление, что "Герой нашего времени" состоялся в момент, когда автор отверг саму идею выбора жанра, состоялся на стыке разнообразных типов прозаического повествования и без отказа от собственного опыта поэта-лирика (используется даже сам материал своей лирической поэзии – разумеется, переработанный).

Трудно, едва ли возможно подобрать пример, когда бы так тесно были связаны поэзия и проза одного автора – проза не прямо испове-

дально-дневниковая или суггестивная, а все-таки художественно-повествовательная.

Кажется, чему вполне чужд Лермонтов – это преднамеренному, запрограммированному новаторству. Чужда этому была сама литературная эпоха – эпоха не борьбы с образцами и образцовостью, не отталкивания, эмансипации, но достижения, приобщения к образцам – если глядеть на нее с точки зрения опыта XX века...

Аберрации при таком взгляде, очевидно, неизбежны, и всё-таки остается ощущение, что изначальные творческие установки с подобными же установками авторов поближе к нашему времени в чем-то могли расходиться коренным образом – и необязательно в упрек позднейшим временам. Дело не в этом. Но, так или иначе, новаторство Лермонтова отличается от новаторства и самоопределения, скажем, того же Маяковского уже тем, что так не называется, как бы и не знает себя: да ведь и само это слово *новаторство* если и было известно, то в ходу практически не было...

При этом новаторскую роль Лермонтова в русской литературе – и поэзии и прозе – переоценить, как нам представляется, трудно. (О принципиально новом сравнительно с пушкинским речевом качестве лермонтовского стиха я говорю в другом месте.) Но самое, может быть, крупное новаторское открытие Лермонтова наиболее близко касается именно жанра повести. Оно – на стыке прозаических жанров, в их взаимодействии. И будучи чужд тому, что можно назвать идеологией новаторства, значительнейшим новатором своего времени в русской прозе Лермонтов становится, как бы сказали сейчас, опытным путем. А. может быть, даже так: становится методом проб и ошибок...

Собственно, с самим понятием жанра, навыками жанрового подразделения и жанрового поведения Лермонтов не то что не считается – как бы про них и не ведает. Словно бы и не хочет знать, не думает о том, **ч т о** он пишет. Вполне может показаться, будто он начинает один замысел, оставляет его, берется за другой, третий, спустя какое-то время возвращается к первому и т.п. Что-то из этого выглядит началом или отрывком повести, что-то – скорее введением в роман, чему-то больше бы подходило позднейшее обозначение «лирический очерк» и т.п. ... Но дело в том, что Лермонтов, как никто другой, хорошо знает, **о чем** и **о ком** он пишет. И пишет, не выдерживая строго не только жанровой, но и сюжетной последовательности, минимизи-

руя дань автора повествовательности, приступая каждый раз прямо к делу, пишет именно то, что хочет написать. Наиболее насущное – будь то портрет Максим Максимыча, курортный бал или знаменитая «благоуханная проза» – описание пятигорского утра. И от лица Печорина, автора – как удобнее…

Хочется написать: как удобнее *повествованию*… Но, опять-таки, в том и дело, что «Герой нашего времени» принципиально многоаспектен. До того, что даже о повествовании говорить кажется неточностью, некоторым допущением. Пишет автор, как удобнее образу, изображению и размышлению, выражению чувств и мыслей. Пишет автор, как удобнее автору – удобнее автору делиться с читателем, пишет так, как удобнее писать. Чтоб удобнее было читателю адекватно прочесть написанное…

А чем делиться – этого, как известно, хватило на десятилетия после Лермонтова, на Толстого и Достоевского, на психологическую прозу, составившую славу русской литературы. Потому ни тени ощущения какой-то прихотливости, игры ради игры – пусть и самой гениальной – от лермонтовского произведения не остается. Где можно видеть то или иное произвольное авторское решение – пусть по-своему и оправданное – там, очевидно, странно было бы вообще вести речь о каких-то жанровых закономерностях. В том-то и дело, что «Герой нашего времени» – в высшей степени функционален, проблемен, напряжен драматически для самого автора и выясняет себя по ходу дела. Выясняет: какой он на самом деле… И даже – что он?

Мы видим, что «Герой нашего времени» – все-таки не цикл, подавно не какое-то собрание очерков и набросков: он явно слишком един, целостен – *сверхцелостен* внутренне.

Он – не роман (во всяком случае, в современном ему значении этого слова): какой же роман может так не заботиться о связном изложении хода событий и мало-мальски выдержанном жанровом единообразии отдельных эпизодов?

По тем же причинам он и не повесть; очевидно, плюс к тому и по насыщенности материалом, многолюдству, по сюжетно-тематическому охвату – впору, правда, хоть какому роману. Поэтому, наверно, его и называют романом – многие, только не автор. Нигде у Лермонтова слова «роман» применительно к «Герою нашего времени» не находим. И трудно отнестись к этому как к случайности.

Скорее мало думавший о новаторстве, просто не знавший *новаторства* в нашем смысле слова Лермонтов как автор просто вынужден в этом был посчитаться с новаторским, беспримерным характером собственного произведения как с фактом. Возможно, даже неожиданно для себя – в той или иной степени.

«Герой нашего времени» получился таким, каким и тем, чем получился – вырос о р г а н и ч е с к и, как сказал бы Аполлон Григорьев – но, как представляется, прежде всего вырос все-таки из повести. Из самого динамичного, пластичного да и актуального в ту пору жанра прозы. По духу, по тону к повести он ближе всего.

Как будто повесть, еще повесть, и еще, и еще росла, как хотела, как ей (им) было надо, и выросла, сложилась во что надо – в сверхповесть, если угодно. Некое сверхжанровое явление. По породе, по природе – пожалуй, да, повесть. Скорее всего. Но удобнее – чтоб каждый раз не затрудняться с жанровыми определениями – называть не по жанру, а по имени: «Герой нашего времени». Как обычно мы и поступаем.

И.В. Карташова, А.Н. Штырова

«СОБРАНИЕ ПОВЕСТЕЙ» ИЛИ РОМАН? О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ «ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» ЛЕРМОНТОВА

Вопрос о соотношении романа Лермонтова «Герой нашего времени» с жанром личного (аналитического) романа во французской романтической прозе давно ставился исследователями, но рассматривался преимущественно в аспекте сопоставления проблематики романов, подходов к изображению внутреннего мира личности, соотношения интроспекции героя и изображения внешнего мира, объективной действительности[1].

Вместе с тем, думается, у Лермонтова и французских романтиков можно отметить еще одну присущую им общую особенность эстетического мышления – интерес к фрагментарному принципу повествования, в связи с чем можно наметить возможность нового аспекта жанрового сближения их произведений.

Необычность жанра романа Лермонтова, построенного как цикл, состоящий из «длинной цепи повестей», которые вначале, по-видимому, задумывались как самостоятельные, не раз отмечалась в литературоведении. Э. Герштейн писала: «...роман ли это: можно ли так назвать собрание повестей?»[2] Исследователи указывали на возможность проведения параллелей между принципами построения лермонтовского романа и циклами В. Ирвинга и Гофмана, а также с произведениями Пушкина, Гоголя, Одоевского, Бестужева, Жуковой[3].

Фрагментарность многими исследователями признается отличительной чертой романтического художественного мышления[4]. Одним

---

[1] Об этом см. работы Б.Т. Удодова, Е.Н. Михайловой, М.М. Уманской, Т.Т. Уразаевой, А.В. Федорова, Б.М. Эйхенбаума, Б.В. Томашевского и др.

[2] *Герштейн Э.Г.* «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1976. С. 5.

[3] Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 449.

[4] Об этом см., напр.: *Грешных В.И.* Мистерия духа. Калининград, 2001; Мироненко Л.А. Жанрово-стилевые искания во французской романтической прозе: Автореф дис. ... д-ра филол. наук. Киев, 2000.

из первых непосредственную связь между присущим современному человеку восприятием времени и принципами построения художественного произведения увидел П.А. Вяземский. Ему принадлежат интересные мысли по поводу романтических поэм Байрона и Пушкина, которые могут быть распространены на специфику романтического художественного мышления в целом. Вяземский отмечает, что в принципах построения художественного произведения нашли отражение убыстренный темп жизни современного человека и нерешенность, открытость для него мировоззренческих вопросов: «...в историческом отношении не успели бы мы пережить то, что пережили на своем веку, если происшествия современные развивались бы постепенно, как прежде обтекая заведенный круг старого циферблата; ныне и стрелка времени как-то перескакивает минуты и считает одними часами. <...> Вот одна из характеристических примет нашего времени: стремление к (скорым) заключениям. ...на письме и на деле перескакиваем союзные частицы скучных подробностей и прорываемся к *результатам*, которых, будь сказано мимоходом, по-настоящему нет у нас...»[1]

В прозаической форме фрагментарному мышлению наиболее отвечал жанр повести (новеллы) с присущей ему установкой на изображение не всей жизни героя, а отдельного яркого события из нее, переживающий в России в 1920–30-х гг. эпоху расцвета. Не случайно Белинский в своей известной характеристике повести как жанра, по сути дела сближая ее с новеллой, отметил ее краткость (фрагментарность) и быстроту реакции на жизненные явления: повесть «краткая и быстрая, легкая и глубокая вместе... вырывает листки из великой книги... жизни». Критик особенно подчеркнул емкость художественного мира повести, способность уловить и заключить «в свои тесные рамки» такие события и мгновения, в которых выражается глубинный смысл бытия[2].

Во французской литературе первой трети XIX в. огромную популярность приобретает жанр аналитического, исповедального романа, причем у французских романтиков он также тяготеет к фрагментарности и новеллистическому принципу организации художественного целого. По справедливому суждению Л.А. Мироненко, «генеральной

---

[1] *Вяземский П.А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 74.

[2] См.: *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1976. Т. 1. С. 150.

формой» французского романтического романа «стал фрагмент, который пронизывал все содержательные уровни, создавая особую художественную логику сюжета, композиции, образа»[1].

Теоретиками раннего немецкого романтизма новелла и роман выдвигались как наиболее характерные романтические жанры (в эстетических трудах бр. Шлегелей, Л. Тика и др.). Несмотря на то, что в теории эти жанры разграничивались, в художественной практике романтиков, именно в силу тяготения к фрагментарности мышления, новеллистический принцип во многом определял художественную структуру романа. Уже раннеромантический роман, по сути дела, представлял собой цепь фрагментов, или эпизодов, включал в себя вставные новеллы, сказки и т.д., причем эти включаемые в роман фрагменты отличались разнообразием в жанровом отношении («Люцинда» Фр. Шлегеля, «Генрих фон Офтердингер» Новалиса, «Странствия Франца Штернбальда» Л. Тика).

Тяготение Лермонтова и французских романтиков к фрагментарному мышлению во многом обусловлено сходством общественно-исторической ситуации, переломным временем, в которое они творили. Французскому пореволюционному и русскому последекабрьскому поколениям в равной степени было присуще понимание окружающего мира как чрезвычайно сложного, «изломанного», при этом на первый план у русского и французских писателей выходит рефлектирующая личность, герой с обостренным самосознанием, озабоченный решением «последних» вопросов человеческого бытия.

В трактате Шатобриана «Гений христианства» художественно-эстетическое и философское целое создается на основе «сцепления» фрагментов. Повести «Рене» и «Атала» были задуманы Шатобрианом как художественные иллюстрации к философско-эстетической части трактата. Шатобриан стремится решить проблему человека одновременно в идейно-философском и в эстетическом планах, поскольку в художественном произведении открывалось то, чего не могла показать отвлеченная философская мысль, – «человеческое измерение» абстрактных идей. Это позволило писателю продолжить изучение современного типа мировоззрения эстетическими средствами, проверить его в «живой жизни» художественного образа.

---

[1] *Мироненко Л.А.* Жанрово-стилевые искания во французской романтической прозе: Автореф дис. … д-ра филол. наук, Киев, 2000. С. 7.

Как фрагмент из жизни героя представляет историю Адольфа Б. Констан, определивший опубликованный эпизод из тетради с рукописью Адольфа как «рассказ, или эпизод»[1]. Тенденцией к циклизации эпизодов, или фрагментов, отмечен и роман Мюссе «Исповедь сына века», в котором есть «вводный» фрагмент (первая глава), где говорится о целях, ради которых написана исповедь, исторический экскурс – размышление по поводу потрясших Францию исторических катаклизмов (вторая глава) и собственно история героя, которая также распадается на несколько фрагментов: история Октава и его первой возлюбленной, история «падения» Октава в светском обществе, история Октава и Бригитты.

Закономерно встает вопрос о характере связи фрагментов в единое целое в произведениях Лермонтова и французских романтиков.

Принципиальная близость романа Лермонтова «Герой нашего времени» и французского «личного» романа заключается прежде всего в общности главной проблемы – проблемы мировоззрения современного человека, его отношения к предыдущим и будущим поколениям, которая становится и организующим началом художественного мира. Это обстоятельство объясняет включение в философский трактат Шатобриана повестей «Рене» и «Атала», поддерживает целостность романа Сенанкура с присущей его повествованию вершинностью, хронологической разорванностью (некоторые письма героя отделены друг от друга годами молчания). Этот же принцип дает возможность сосуществовать двум планам изображения – реальному и фантастическому – в повести Нодье.

Во-вторых, сама возможность «выделения» из жизни героя отдельных ярких фрагментов, как и возможность организации этих жизненных эпизодов в некое целое, определяется единством сознания героя. В «Герое нашего времени» повести-фрагменты объединяются не образом рассказчика-повествователя, как это было в ряде прозаических циклов (у Гофмана, Ирвинга, в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголя, «Повестях Белкина» Пушкина и др.), а «единством героя» (Белинский). «...Общее название – не прихоть автора... – писал Белинский о романе «Герой нашего времени». – Во всех повестях одна мысль, и эта мысль выражена в одном лице, которое и есть герой

[1] *Констан Б.* «Адольф»//Французская романтическая повесть. Л., 1982. С. 80.

всех рассказов»[1]. Подобную эстетическую установку удачно сформулировал Б. Констан в послесловии к своему роману: «Обстоятельства не имеют большого значения, вся суть – в характере; тщетно порываем мы с предметами и существами внешнего мира, порвать сами с собой мы не можем. Мы меняем свое положение – но в каждое из них мы переносим те муки, от которых надеялись избавиться, а так как перемена места не исправляет человека, то оказывается, что мы только присовокупляем к сожалениям угрызения совести, а к страданиям – ошибки"[2]. Показательно, что автор русского перевода «Адольфа» П.А. Вяземский увидел в констановском изображении характерных черт «героя времени» своего рода "универсальную", типическую психологическую ситуацию, создание чрезвычайно "емкого" образа, дающего широкие возможности для его варьирования и интерпретации: "... в сем романе должно искать не одной любовной биографии сердца: тут вся история его. <...> автор так верно обозначил нам с одной точки зрения характеристические черты Адольфа, что, применяя их к другим обстоятельствам, к другому возрасту, мы легко выкладываем весь жребий его, на какую сцену действия ни был бы он кинут. Вследствие того можно бы... написать еще несколько Адольфов в разных периодах и соображениях жизни, подобно портретам одного и того же лица в разных летах и костюмах"[3]. Это рассуждение Вяземского как бы предваряет рассуждение Белинского о романе Лермонтова: «Герой нашего времени» представляет собою несколько рамок, вложенных в одну большую раму, которая состоит в названии романа и в единстве героя. Части этого романа расположены сообразно с внутренней необходимостью; но как они суть только отдельные случаи из жизни хотя одного и того же человека, то и могли б быть заменены другими, ибо вместо приключения в крепости с Бэлою, или в Тамани, могли б быть подобные же и в других местах, и с другими лицами, хотя при одном и том же герое»[4].

В произведениях Шатобриана, Сенанкура, Констана создавался единый лирико-философский и психологический «сюжет», который поддерживал эстетическое целое произведений. Мюссе, усвоив от-

---

[1] *Белинский В.Г.* Указ. соч. Т. 3. С. 84.
[2] *Констан Б.* Указ. соч. С. 152.
[3] *Вяземский П. А.* Указ. соч. С. 127.
[4] *Белинский В.Г.* Указ. соч. Т. 3. С. 148.

крытия своих предшественников, более усложняет строение романа, в котором обнаруживаются «два сюжета: история невозможности любви в век «обломков» и внутренний сюжет – движение от эгоцентризма к истинной свободе»[1]. Однако если в романе Лермонтова его части могут быть прочитаны как самостоятельные повести, то в романе Мюссе они характеризуются гораздо большей спаянностью. Это объясняется тем, что повествование в нем «ведется с позиции постигнутого идеала»[2], что и сообщает роману, если пользоваться определением Белинского, не только «единство ощущения», но и единство идеи. Мюссе и Лермонтов используют в своих произведениях принцип «вершинной» композиции, которая наиболее соответствовала состоянию мировоззрения героя. Отчетливое выделение Мюссе этапов в жизни Октава, характеризующихся переломами в его мировоззрении и внутреннем состоянии, усиливает драматизм психологической ситуации, позволяет рассмотреть ее в динамике. Лермонтов чрезвычайно усложняет этот принцип. По сравнению с Мюссе, Лермонтов сужает непосредственное изображение века, сгущает в романе субъективное, личностное начало, подчиняя весь его художественный мир одному герою. «Сужение жизненной «площадки» приводит к особой концентрации действия, к его повышенной напряженности и драматичности», что позволяет Лермонтову глубоко раскрыть «драму жизненного финала»[3]. У Мюссе Октав начинает преодолевать в своем сознании ту разорванность, которая присуща ему как «сыну века». Неудачные попытки духовного возрождения Октава, так же как и у Печорина, повторяются в нескольких частях романа, но если у Печорина они подчеркивают углубление одной и той же трагедии, то у Октава они становятся этапами на пути к постижению духовного идеала. Роман Лермонтова построен по кольцевой композиции, у Мюссе финал романа открыт, разомкнут в жизнь. В «Исповеди сына века», поскольку рассказ героя является ретроспекцией в его прошлое, скорее, происходит раздробление единого сюжета – истории болезни и выздоровления Октава – на отдельные фрагменты, у Лер-

---

[1] *Шевякова Э. Н.* Семантическая структура романа Мюссе «Исповедь сына века» // Эстетика и творчество русских и зарубежных романтиков. Калинин, 1983. С. 88.

[2] Там же. С. 79.

[3] *Удодов Б.Т.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989. С. 154.

монтова сами сюжеты, при определенном сходстве поведения героя в них и фатальном однообразии трагических концовок, очень разные. Лермонтов использует тот же принцип новеллистического повествования, циклизации фрагментов, что и Мюссе, но еще более обнажает отсутствие единого сюжета, поскольку его герой, погружаясь в разные жизненные стихии, не имеет определенной генерализующей цели, четкого направления поиска. По мнению Н.М. Копытцевой, повести-фрагменты лермонтовского романа объединены не линейным развитием сюжета, а движением психологической, лирико-философской темы[1].

Роман Мюссе начинается исторической главой и заканчивается сценами преодоления героем «болезни века». Лирически-светлый финал романа связан с приобщением Октава к вечным общечеловеческим ценностям, совершающимся через некий «разрыв» связи с веком, через субъективное освобождение от реальных общественно-исторических обстоятельств. Если мысль Мюссе движется от конкретно-исторического к общечеловеческому, то Лермонтов стремится показать неразрывность этих планов. Трагедия Печорина, как и трагедия Октава, исторически обусловлена, но воздействие «большого» мира на внутренний мир оказывается не «прямолинейным», выступая как непрерывный, сложный, диалектический процесс, присутствующий чаще в подтексте[2].

В силу фрагментарности мышления Мюссе, использования «связок образов» (Ph. Van Tieghem), резких психологических контрастов, наличия «теоретической» главы, по отношению к которой история Октава выступает как обоснование выдвинутого тезиса, своеобразная художественная интрепретация, в «Исповеди сына века» сохраняется романтическая поляризация художественного видения жизни. В «Герое нашего времени» личное и социально-историческое проникают друг в друга на более глубоком уровне, будучи органично растворенными в самой ткани художественного повествования, в результате чего создается уникальное качество романа, сближающее его уже с реалистической эстетикой. Это позволяет сделать вывод, что Лермонтов, учитывая завоевания Мюссе в плане объяснения духовной дра-

---

[1] См.: *Копытцева Н.М.* Проблема сюжета в романе Лермонтова «Герой нашего времени»// Филологические науки. 1985. № 4. С. 20.

[2] См. об этом: *Шаталов С.Е.* Новые пути познания литературой человека и общества // Мировое значение русской литературы XIX в. М., 1987. С. 344-347.

мы героя социально-историческими обстоятельствами идет дальше и, не останавливаясь на достигнутом, делает шаг в сторону художественных обобщений уже качественно иного уровня.

Художественная структура лермонтовского романа включает в себя гораздо больше, чем у Мюссе, жанровых разновидностей. Русский писатель использует жанровую форму «путевых записок», которые вносят в роман большую долю описательных моментов, новеллы с напряженным приключенческим или фантастическим сюжетом («Тамань», «Фаталист»), светскую повесть с обширным кругом действующих лиц, «разветвлением» конфликта, цепью сложных ассоциаций, психологических «отталкиваний» и сближений. Разножанровость составляющих роман фрагментов придает ему ту эпическую широту, объективность и своеобразный энциклопедизм, которых не было в романе Мюссе. Если французские романтики создают скорее энциклопедию «души человеческой», то у Лермонтова за счет событийной насыщенности романа, более органичного взаимопроникновения социального, психологического и общечеловеческого пластов создается энциклопедия жизни «исторического» человека.

Подход Лермонтова к созданию романного целого связан с особенностями национального развития русской провести. Размышляя о жанре современной повести, указывая на ее краткость и «оперативность», Белинский писал и о ее тяготении к широкому охвату и обобщению самых разнообразных жизненных явлений: «Соедините эти листки под один переплет, и какая обширная книга, какой огромный роман, какая многосложная поэма составилась бы из них! <...>. Как бы хорошо шло к этой книге заглавие «Человек и жизнь»!..»[1] Своеобразная жанровая синтетичность и энциклопедизм русской повести отмечены Ф.З. Кануновой: «Энциклопедичность, лежащая в основе малых жанров, связана с эпическим характером русской повести, рассматривающей события в их неизбежной связи между собой»[2]. Лермонтов в своем романе пытается осуществить именно такой принцип художественной организации произведения, отсюда принципиальная установка русского писателя на разнообразие и расширение жизненных сфер, в которые попадает герой, и стремление сделать поведение

---

[1] *Белинский В.Г.* Указ. соч. Т. 1. С. 150.

[2] *Канунова Ф.З.* Повесть как литературный жанра // Проблемы метода и жанра. Вып. 3. Томск, 1976. С. 13.

Печорина в каждой из этих ситуаций предметом специального исследования, что дает возможность выявления его характера с большей полнотой и объективностью.

Таким образом, находясь в едином с французскими романтиками русле философско-эстетических исканий, учитывая достижения своих предшественников, Лермонтов поднимается на более высокий и во многом качественно иной уровень, создавая принципиально новаторскую прозу, отличающуюся эпической широтой и более тесной связью между историей и миром души героя. В духовном поиске Печорина не только угадывается, но и ярко проступает целая общественно-историческая эпоха с присущей ей сложностью реальных жизненных обстоятельств.

Н.В. Хомук

«СТАРОСВЕТСКИЕ ПОМЕЩИКИ» Н.В. ГОГОЛЯ: К ПРОБЛЕМЕ АНТРОПОЦЕНТРИЧНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА

Разногласия гоголеведов в оценке «Старосветских помещиков» в основном касались соотношения мировоззренческих позиций повествователя и героев. Одни исследователи (Г.А. Гуковский[1], Ю.В. Манн[2]) видели духовное преимущество повествователя, восприимчивого к поэзии старосветского уголка, другие отдавали это преимущество чувствам самих помещиков, оценивая их в свете христианской духовности (И.А. Есаулов[3]). Однако подобное противопоставление точек зрения героев и повествователя статично и не учитывает смысловой динамики сюжета. Соотношение мировоззренческих позиций подвижно и кардинально меняется от начала к концу повести, на что в аспекте иной проблемы указывала М. Виролайнен[4]. Если в экспозиции повести герои изображаются как типы общей старосветской жизни, то к концу в них намечается некий излишек личностности. Этот излишек не определяется средой, историей или даже фабулой; он обогащается «повествовательной» связью автора и героев. Окружающий героев мир (пространство и вещи) и становится опосредованной формой выражения душевного и духовного синтеза повествователя и героев, которые реально мировоззренчески разведены.

Удвоение репрезентативного характера художественной реальности (ее эмблематичность) имеет значение не только как изобразительная способность Гоголя (см., например, общеизвестное его стремление «остановить» сцену и описывать ее как картину), но и как способ

---

[1] *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 74-113.

[2] *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 157-166.

[3] *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 61-83.

[4] *Виролайнен М.* Мир и стиль («Старосветские помещики» Гоголя) // Вопросы литературы. 1979. № 4. С. 139.

опосредованного представления сознания героя в формах самой реальности. Однако для художественного пространства повести является проблемой установление личностно-гуманистического центра (который исследователями был соотносим исключительно с позицией повествователя). Этот центр лишь в ходе сюжета соотносит (соединяет) три позиции: героев (объективное), повествователя (субъективное) и Бога (трансцендентное). В результате выстраивается антропоцентрическая ось смысла, которая и проявляется в изображении вещественного мира.

Вещественность в «Старосветских помещиках» создает фон полноты пребывания вещи и определяет плотный слой, поддерживающий на своей поверхности непрочное человеческое существование. Вещественность составляет ту основу человеческого быта, которая задает закономерный темп жизни этих людей.

В эмблематическом образе дряхлых домиков (выразительный фронтиспис повести), с которыми сравниваются, почти отождествляются старосветские помещики, важна категория времени. Под влиянием времени строение обнажает свой остов, ход времени обращает к некой исконной полноте вещества, что и отличает дряхлый домик от гладкого строения, «*которого стен не промыл еще дождь, крыши не покрыла зеленая плесень, и лишенное щекотурки крыльцо не выказывает своих красных кирпичей*»[1]. Неумолимость времени обнажает в предмете вещественность, делает эту вещественность даже более значимой, чем сам предмет; создает через это обнажение как бы абсолютность пребывания вещи в мире. Тем самым вещественность по своей роли сродни вечности. С вещественностью связана полнота, откуда вышла вещь; вещественность выражает диктат вечности, в свете которой вещь являет относительность своего отдельного существования. Поэтому вокруг каждой вспоминаемой рассказчиком вещи чувствуется ореол иллюзорности.

Унифицированную, так сказать, «прирученную» вещественность, соположенную интересам помещиков непосредственно, мы встречаем в образах еды. Бросается в глаза определенная умеренность старичков в потреблении: «*Афанасию Ивановичу и Пульхерии Ивановне так мало было нужно...*». Мы не ощущаем стесняюще-давящих границ еды

[1] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1939. Т. 2. С. 13. В дальнейшем цитаты из повести приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

в натурализме ее приготовления, запаха, поглощения. Это подчеркнуто противопоставлением: «*ужасно жрали все во дворе, начиная от ключницы до свиней*»–«*оба старичка <...> очень любили покушать*". Трапезы помещиков так и сохраняют форму красивых меню, виньеточности рыбок, грибков, коржиков и разных кулинарных замысловатостей. Не случайна уменьшительность в названиях блюд. Ю.М. Лотман обратил внимание на критерий градации в мире помещиков: «Преподнесение мелочей крупным планом, значение, которое уделяется ничтожным событиям, заставляет понимать, что в этом мире считается крупным. В этом смысл подробной подачи незначительных деталей». И далее исследователь приводит пассаж с пирожками. «Отношение Афанасия Ивановича к сообщению Пульхерии Ивановны как в высшей степени значительному и требующему утверждения или опровержения, и сложная (составленная из двух показателей, причем второй разделен на градации «кисленькие» в отличие от «кислых» – и «немножко кисленькие» в отличие от просто «кисленьких») мотивировка оценки»[1]. Происходит «мельчение» меры, когда она не столько противостоит иному качеству, сколько уже внутри себя и для себя множится, членится и, следовательно, украшается, блюда приобретают орнаментальность. В повести плотная стихия вещества, незаметно колеблемая временем, становится той поверхностью, на которую накладываются орнаментальные формы быта.

Орнамент претендует не на охват вещи или массы вещей; ему свойственна скорее схематизация, чем детализация. «Орнамент философичнее других ветвей изобразительного искусства, ибо он изображает не отдельные вещи и не частные их соотношения, а облекает наглядностью некие мировые формулы бытия»[2]. Сам контур вещи-знака, символа вписывается в орнаменте в вектор единой тенденции. Орнамент не концентрирует содержание того, где он присутствует; он обрамляет, украшает и в то же время аккумулирует в «иероглифах» своих образных звеньев богатейшую память. Она прилагается, наносится, дополняется к чему-то, она, так сказать, «пунктуационна» по отношению к общему, эмпирическому содержанию, которое становится для орнамента поверхностью, не сакрализующимся через него

---

[1] *Лотман Ю. М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 430.

[2] *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 134.

пространством или предметом, а именно поверхностью, способной редуцировать формулу бытия до украшения. В «Старосветских помещиках» встречаем зеркало «в тоненьких золотых рамах, выточенных листьями, которых мухи усеяли черными точками, ковер перед диваном с птицами, похожими на цветы, и цветами, похожими на птиц» (18). Именно эти узоры редуцированно представляют тематику рая, благодати, которая уже через индивидуально-сознательное начало отзовется при кончине Пульхерии Ивановны: «*Платье наденьте на меня серенькое, то, что с небольшими цветочками по коричневому полю*» (30).

По своему идиллически-декоративному характеру мир старосветских помещиков имеет много общего с культурой бидермайера, которая отражает по преимуществу домашнюю жизнь в ее уюте и самодостаточности. Она обращена к прошлому (но не патриархально-родовому прошлому), к простым проявлениям жизни. Это поэзия уголка, в котором царит спокойствие и уравновешенное соседство вещей и людей в их идеально-полноценном выражении определенного возраста жизни. Гоголевское уравнивание вещей в едином полюбовном их вхождении в жизнь персонажей отвечает неразличению малого и великого в бидермайере. «Обломок какой-нибудь простой и обыденной вещи, оставшейся от прошлого, для бидермайера ценнее единственной в своем роде реликвии исторических событий минувшего»[1]. Единый материально-телесный континуум существования питаем тихой заботой, ибо человека и его малый мир постигнет одна судьба уничтожения, в свете которой этот мир для человека становится единственной пристанью успокоения. Мир старосветских помещиков имеет непосредственное отношение к такой абсолютности пребывания. Однако эта идеальность не имеет сакрального характера. Мир бидермайера измельчен и расставлен по своим местам, его душа не прячется в глубину, а выражает себя как в раме, в узорочье внешнего, вещественного.

Вещь – часть единого ансамбля, не играющего метаморфозами, а оформленного статично, как картина. Эти бидермайеровские качества присущи лишь экспозиции старосветского мира, но постепенно открываются иные его тенденции. После разговоров о войне, о ржавых

---

[1] *Михайлов А.В.* Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века // *Михайлов А.В.* Языки культуры. М., 1997. С. 689.

пистолях («*И руки себе поотобьет, и лицо искалечит, и навеки несчастным останется*!») и о возможной смерти открывается некоторая неблагополучность самого бытия: «*в ушах звенит и по лицу лишаи делаются*», «*вставая с кровати, ударится кто об угол шкапа или стола*», – и тогда близость человека вещественности в ее унифицированном варианте еды становится спасительной. «*Чего вы стонете, Афанасий Иванович? – Бог его знает, Пульхерия Ивановна, так, как будто немного живот болит, – говорил Афанасий Иванович. – А не лучше ли вам чего-нибудь съесть, Афанасий Иванович?*» (23). Еда (вспомним «аптеку» Пульхерии Ивановны) исправляет результаты этого неблагополучия. Впрочем, как это обычно бывает у Гоголя, он иронично переворачивает ситуацию: еда, которая несла облегчение, меняет свое значение – «*если бы здесь вздумал кто-нибудь таким образом накушаться, то, без сомнения, вместо постели очутился бы лежащим на столе*» (19). В этом не только державинское «*Где стол был яств...*», но и совершается своеобразная конвергенция: еда-облегчение / еда-смерть – и тем самым – смерть-облегчение, что подготавливает катарсис финала.

Эта повесть о старости, когда на весь старосветский мир предстоящая его кончина накладывает свой отпечаток. Это постоянное вторжение уничтожения[1] нарушает главное в жанровом каноне идиллии – ее внутреннее гармоническое равновесие, накапливает напряжение необратимости времени. В отличие от бидермайера, этот мир не так прост и вещи, находящиеся в нем, не имеют того идеального флера, который окружает всю картину, гармонизируя в ней морщины старости со старым чепчиком. Бидермайеру присуще полное самовыражение вещи, как бы итоговое в каждый момент, оно невозможно у Гоголя, поскольку вещь всегда готова к «выверту», она всегда изнутри тревожима.

В повести мир вещей, при его антропоморфности, дан в некоторой дистанции от мира героев. Это открыто обнаруживает финал, когда оказывается, что вся окружающая героев вещественность – лишь внешняя, вторичная форма их душевной связи. И это определяет другой уровень иллюзорности вещей (не бидермайеровский), на который ориентируют нас «страшные» шутки Афанасия Ивановича. В тихом

---

[1] См. анализ С. Г. Бочарова экспозиции повести (*Бочаров С. Г.* О стиле Гоголя // Типология стилевого развития нового времени. М., 1976. С. 439.

персонаже открывается готовность «поджигать» дом, кухню, кладовую. В этом проявляются не только фантазии разыгравшегося старика-ребенка, при его слепой вере в неизменность бытового порядка. Фантазия разрушения идет от ощущения Афанасием Ивановичем чего-то неизменного в их душевной связи с Пульхерией Ивановной, чего он сам не осознает и перед чем вещный мир обретает иллюзорность.

Окружающие Товстогубов вещи отражают их этико-душевный мир; духовное и материальное имеют гармоническое равновесие благодаря соучастию человека. В связи с этим следует указать на ценностное деление вещей внутри самого хозяйства: автор противопоставляет «*старинные вещи*» и «*рухлядь*» (ср.: девки «*выносили кучу всякого дрязгу в деревянных ящиках*»). Если для жрущей и ворующей прислуги этот мир деперсонализирован (это лишь арена потребления), то для Товстогубов важна позиция «я в мире», что существенно меняет и усложняет категорию «мой мир». В отличие же от повествователя с его анонимной позицией, позиция героев подкреплена их жизненным присутствием и ответственностью, их непосредственным участием в жизненном порядке, хотя границы этого порядка крайне узки. Вещи рядом с помещиками фокусируют их единство с миром, через них создается антропоцентрическая ось эмблематичности между конкретно-бытовой и надличностно-символической семантикой. Скажем, как наполняется в сюжете эмблематико-метафорическими обертонами такой сугубо бытовой предмет, как стул?

Первое упоминание этого образа имеет чисто бытовую окраску: «*Нельзя было глядеть без участия на их взаимную любовь. Они никогда не говорили друг другу ты, но всегда вы; вы, Афанасий Иванович; вы, Пульхерия Ивановна. "Это вы продавили стул, Афанасий Иванович?" – "Ничего, не сердитесь, Пульхерия Ивановна: это я"*» (15). Стул в этом случае бытовой предмет, отчужденный от взаимных чувств героев. Он «случайный» объект общения, объект приложения теплой сопричастности этих двух людей, которая может выразиться только в форме бытовой сосредоточенности на вещах, тем самым отчуждаясь от них, целомудренно-скрыто пребывая в себе. Мы чувствуем некий «избыток человечности» (М.М. Бахтин), который не находит для себя адекватного вещественного выражения, но вне его он выразиться не может. За простым «овеществленным» диалогом супругов открывается недосказанность душевной их связи, которая дела-

ет важной не информацию (продавили стул), а только зов, саму возможность теплого называния друг друга по имени.

Следующее упоминание стульев метафорически соотносит их с надличным началом: «*Стулья в комнате были деревянные, массивные, какими обыкновенно отличается старина; они были все с высокими выточенными спинками; они не были даже обиты материею и были несколько похожи на те стулья, на которые и доныне садятся архиереи*» (18). Здесь соединяются универсальные факторы мира: некая исконная конструктивность, вещественность (деревянные, массивные), запечатленная в этом толща времени (старина) и перспектива будущего, связанная с религиозным воздаянием (на которые и доныне садятся архиереи). Эти факторы над-персональны и представлены в сакрализующей тенденции, они создают смысловую глубину для замкнутой, бытовой сферы человеческой жизни.

Затем, после похорон Пульхерии Ивановны, уже открыто заявляет о себе антропологическая содержательность образа стула, усиливая его эмблематическую природу. «*Но когда возвратился он домой, когда увидел, что пусто в его комнате, что даже стул, на котором сидела Пульхерия Ивановна, был вынесен,– он рыдал, рыдал сильно, рыдал неутешно...*» (33). Здесь через кругозор героя отражен семантический параллелизм: погребение Пульхерии Ивановны – вынесение из дома стула. Стул в данном случае представляет человека. В эмблематизации «стул–человек» открывается своеобразная незаинтересованность» предметного означающего в означаемом. «Стул» в этом аспекте отличается от «мнишек» – блюда, которое когда-то готовила Пульхерия Ивановна. Через ритуализованное отношение к блюду Афанасий Иванович вновь переживает потерю супруги. Стул же становится косвенной, метонимической формой для выражения уже навсегда ушедшей Пульхерии Ивановны: и серьезность этой эмблематической альтернотивности зависит уже не только от бытовой и смысловой метонимичности вещей по отношению к человеку, но и от над-персонального плана их аллегоричности, актуализируемого уже автором («*стулья, на которые и доныне садятся архиереи*»). Благодаря этому в трансцендентном контексте смерти у читателя корректируется данное рассказчиком приниженное представление о жизни героя как о «сидении на стуле» («*которого вся жизнь, казалось, состояла только из сидения на высоком стуле*» (36). В свете финала оно, не теряя антропоцентрического фокуса, а, наоборот, усиливая

его, укрупняется над-персональным символическим подтекстом (стул как небесный престол); возникает представление о вселенской полноте присутствия человека через полноту его вещественно-земной жизни. Таким образом, бытовая вещь, сюжетно актуализируемая как эмблема, служит трансцендированию сознания гоголевского персонажа по отношению к нему самому в границах все того же бытового, плоскостного мира, не выходя в метафизическую вертикаль.

Если пространство дома – центростремительная модель опосредованного выражения того душевного содержания, которое теряется в глубине бытовой жизнедеятельности персонажей, то сад – это, в большей мере, центробежная модель диалога повествователя с миром, которой сопричастны и герои.

Все эпизоды, где упоминается сад, изначально включают в себя тему смерти, которая в заявленном в повести мифе о Филемоне и Бавкиде выражается через коннотации потопа. Уже в первом описании сада присутствует тема дождя и грома (что соответствует семантике потопа): «*...можно было во время грома и града затворить ставни окон, не замочась дождем*» (13). Во втором упоминании сада, которое входит как пространство-метафора для «гармонических грез», уже в большей мере присутствует мотив дождя: «*...сидя на деревянном балконе, обращенном в сад, когда прекрасный дождь роскошно шумит...*». «*Или когда укачивает вас коляска, ныряющая между зелеными кустарниками, а степной перепел гремит...*» (16). Семантика грома в последнем случае («*перепел гремит*») родственна граду, дождю, т.е. потопу, что также подкрепляется «вторжением» растительного изобилия: «*душистая трава вместе с хлебными колосьями и полевыми цветами лезет в дверцы коляски, приятно ударяя вас по рукам и лицу*» (16). Эта образно-мотивная транскрипция темы потопа близка ее уже не спиритуалистической, а бытовой реализации через плодоношение сада Товстогубов: «*Всей этой дряни наваривалось, насоливалось, насушивалось такое множество, что, вероятно, она потопила бы наконец весь двор*» (19). Принципиально, что коннотации потопа, изначально присутствуя в минорных описаниях сада, не создают внутреннего чувства тревоги; они не указывают на враждебность идиллического и эсхатологического, а находятся в гармоническом равновесии образного строя сада. Тема потопа-смерти, присутствующая во всех упоминаниях сада, подготавливает сцену зова в финале. У героя и повествователя этот зов рождает различную реакцию. Афа-

насий Иванович связывает его с образом близкого человека, а для повествователя он отзывается пугающей пустыней небытия. Сад в этом случае, как сад жизни и открывшейся смерти, обогащается контрапунктом разных представлений персонажей.

Вводимый через представления повествователя в начале повести идиллически-спиритуалистический образ сада предельно расширяет свои границы до природы вообще. Герои же повести в своей антропоцентрической позиции, наоборот, сужают, ограничивают пространство сада. Примечательна в этом отношении история с вырубленными дубками, которые, по словам войта, «*громом побило*». «*Пульхерия Ивановна совершенно удовлетворялась этим ответом, приехавши домой, давала повеление удвоить только стражу в саду около шпанских вишен и больших зимних дуль*» (20). При внешней угрозе сад сужается до «*шпанских вишен*» и «*зимних дуль*». Если брать во внимание «кольцеобразную топографию»[1] мира помещиков, центром которого является дом, то лес в этом случае является периферией хозяйства Товстогубов, пространством, непосредственно соприкасающимся с внешним миром (а не являющимся им, как в мифологии). У Гоголя пространственное владение персонажа символизировало его единое «душевное хозяйство». Лес не занимает внимание Пульхерии Ивановны, вернее, у нее вырабатывается привычка внешнего, поверхностного внимания к тому, что касается внешнего мира. Подобная центростремительная тенденция, сужение «сада-текста» Товстогубов ведет их к инфантилизму, сосредоточенности только на себе, на своих потребностях.

Сюжетная коллизия повести определяется включением ценностного неблагополучия большого мира в малый мир Товстогубов. Пассаж о кошечке важен для сюжета не только своим мифологическим содержанием («чуждая Дому смерть вторгается извне: как в мифе, она приходит из леса»[2]). Важны нравственные категории, которые аллегорически растворены в событии. Религиозно-нравственные акценты в характеристике кошечки Пульхерией Ивановной («*кошка тихое творение, она никому не сделает зла*» (28) определяют тот критерий, по которому будут оценены ею духовно-онтологические симптомы незначительного, казалось бы, события – «побега» ее любимицы.

---

[1] См.: *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 426.

[2] Там же. С. 429.

Отмечая мифологическую основу образа «*диких котов*», живущих в лесах, исследователи игнорируют социальный подтекст метафоры, через высокую степень экспрессивности получающей как бы сюжетно-действенную реалистичность: «*Эти коты долго обнюхивались сквозь дыру под амбаром с кроткою кошечкою Пульхерии Ивановны и наконец подманили ее, как отряд солдат подманивает глупую крестьянку*» (29). В русле общей проблематики повести социальный смысл метафор не случаен (ср. пассаж о войне государств; кошечка названа «*фавориткою*» и пр.). Метафора отчасти из означающего становится причинно-следственным означаемым (состоянием мира), переключая, в свою очередь, незначительное событие с кошечкой в означающий план. Обезличенный нравственно-индифферентный мир воздействует на индивидуальную жизнь человека (серьезность этого подкрепляется социально-историческим контекстом сравнений), лишает ее нравственно-этического смысла. Это и отзывается в сюжете аллегорическим эхом животно-бытовых коллизий.

Кошечка входит в окружение хозяев этого мира, она – составная часть «я» Пульхерии Ивановны[1], тем более что привязанность к кошечке основана у Пульхерии Ивановны на нравственной посылке, получает нравственное обоснование (кошка тихое творение). «Неблагодарность» кошечки свидетельствует о недостаточности в человеке удерживающей силы взаимно-«полюбовного» сосуществования с вещами и миром в целом. В случае с кошечкой открывается слабость «удерживающей» силы любви-привычки мира старосветских помещиков[2]. Через убегающую кошечку показана недостаточность мира внешних форм как выражения сущности человеческого существования. Важен тот переход из внешнего проявления жизни персонажа во внутренний план сознания, глубину которого фиксирует синтаксическая пауза: «*Задумалась старушка*» (30). У Пульхерии Ивановны появляется «экзистенциальный слух». Внешний мир – это мир оседающих сущностей, за которым открывается иное.

Смерть реорганизует привычное пространство (до этого являющееся анонимным) в пространство-сознание, некий мистерийный для человека мир-текст. Смерть супруги переводит ее в сознании Афана-

---

[1] Отметим цветовую эквивалентность серой кошечки и серенького платья, в котором завещает похоронить себя Пульхерия Ивановна.

[2] См. *Есаулов И.А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 62-63.

сия Ивановича в разряд «демиурга» («Это Пульхерия Ивановна зовет меня!»). После смерти «другой» забирает прежнюю все-временную мою означенность, завершенность в наличествующем, и я остаюсь не готов к истории, передо мной встает задача особого самозавершения в истории (все-времени). И главный вопрос, который решается героем («я»), – как соотносится антропоморфный центр мира (определяемый «я») с новым центром, который представляет умерший «другой» (который теперь как бы является «я», т.е. ушедшей в иное моей душой). Это требует уже новой формы деяния оставшейся личности, деяния не героического, не эмоционально-созерцательного и даже не духовного (любить, вспоминать), а какого-то иного. Смерть «другого» заведомо влечет за собой смерть «я», которое уже личностно (субъективно самостоятельно) и исторично, поскольку через неизживаемое страдание видит мир в целом, во временной его завершенности. И через смерть «я» мир получает возможность самосознания, но уже в лице повествователя, сопереживающего умершим героям.

Ю.В. Манн

МОТИВ И ЖАНР
(К своеобразию повести Гоголя «Тарас Бульба»)

1

Своеобразие гоголевской повести видят – и это вполне оправданно – в сложном сочетании различных элементов: жанровых, стилистических, повествовательных. Автор в «Тарасе Бульбе» – «трезвый историк и вдохновенный лирик, юморист и эпик одновременно»[1] (Ф.З. Канунова). «Народное историческое предание с его утопическим содержанием нашло в «Тарасе Бульбе» *разножанровое* воплощение»[2] (В.А. Зарецкий). Довольно выразительную формулу для такой «разножанровости» предложил В.В. Федоров, заметивший, что конфликт Тараса и Остапа с Андрием – это конфликт эпопеи с романом[3]. В сущности, упомянутый конфликт подробно описал еще Белинский, но в других категориях – как столкновение драмы и эпоса: с одной стороны, пробуждение личного начала, интимного чувства, с другой – корпоративные, племенные, национальные интересы: «...какое трагическое положение, какая ужасная коллизия и как страшно вышла из нее железная воля полудикого запорожца!»[4].

Присутствие драматического элемента (в только что указанном смысле) выражается и в том, что в гоголевской повести отчетливо проступает ситуация шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта»: любящие принадлежат к враждебным, противоборствующим кланам. Однако уже на ситуационном уровне видны и различиия, из которых самое главное то, что в одном случае ценою жизни молодых людей

---

[1] *Канунова Ф.З.* Эстетика русской романтической повести (А.А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20-30-х годов XIX в.). Томск, 1973. С. 271.

[2] *Зарецкий В.А.* Народные исторические предания в творчестве Н.В. Гоголя: История и биография. Екатеринбург; Стерлитамак, 1999. С. 332 (курсив мой. – *Ю.М.*).

[3] *Федоров В.В.* Поэтический мир Гоголя // Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 162.

[4] *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 22.

происходит примирение заклятых врагов, а в другом нет даже и намека на подобный исход; напротив ненависть и жажда отмщения достигают еще более высокой степени[1]. Все это говорит об остроте коллизии, в которой скрестились не две ветви одной идеологии, но два строя чувств, принадлежащих разным эпохам и цивилизациям.

2

Мы остановимся лишь на том, какую роль в этой коллизии (и соответственно в своеобразии повести) играют мотивы. Конкретно – только *один мотив*, а именно мотив католичества, который был усилен, подчеркнут во второй редакции повести (опубликована во 2-м томе "Сочинений Николая Гоголя". СПб., 1842). Причины, которые привели к такой акцентировке (встречи Гоголя с Адамом Мицкевичем и Богданом Залесским, общение с ксендзами, пытавшимися при поддержке Зинаиды Волконской обратить русского писателя в католичество, но прежде всего его личный опыт многолетнего проживания в католической Италии), мы оставляем в стороне. Обратимся всецело к повести, к ее художественному строю.

Среди новых сцен, введенных во вторую редакцию, – сцена в монастыре в осажденном запорожцами городе Дубно. Андрий вместе с татаркой пробирается земляным коридором: блеск лампады высвет-

---

[1] Сходство ситуаций в обоих произведениях, конечно, не осталось незамеченным. И.В.Карташова (правда, не упоминая шекспировскую трагедию) писала, что «в изображении любви Андрия Гоголь опирается на давний литературный сюжет, широко представленный и в творчестве романтиков (у А.де Виньи, Мериме, раннего Бальзака и т.д.) и обладающий острой конфликтностью – любовь двух людей, принадлежащих к различным политическим лагерям» (*Карташова И.В.* Гоголь и романтизм. Калинин, 1975. С. 75).

Кстати, любопытно следующее замечание современного исследователя, поделившегося воспоминаниями о том, как воспринималась коллизия «Тараса Бульбы» школьниками: «...Мне, учителю, сколько помню, никогда не удавалось склонить [их] на сторону Тараса, который убил своего сына. Убил украинского Ромео, противопоставившего средневековому идеалу кастовой чистоты ренессансное предчувствие общечеловеческой культуры» (*Звиняцковский В.Я.* Николай Гоголь. Тайны национальной души. Киев, 1994. С. 303). Могу подтвердить это наблюдение на основе своего собственного давнего учительского опыта. Правда, должен сознаться, что я особенно и не стремился скяонить учеников «на сторону Тараса».

ляет "свежее, кипящее здоровьем и юностью, прекрасное лицо *рыцаря*"[1].

Подчеркнутое нами слово полно смысла, оно воскрешает в сознании рыцарство как нравственно-эстетическое явление. Обычно, если это слово и применялось по отношению к запорожцам (Тарас желает сыновьям защищать "всегда честь рыцарскую"; после измены Андрия повествователь говорит, что тот "пропал для всего козацкого рыцарства"; и т.д.), то лишь в значении воинской отваги, верности козацкому долгу и в связи с этим отвращения к "нежбе". Но в настоящем случае важно именно чувство к женщине, любовь, переживаемая с той полнотой и напряженностью, которые в европейском культурном сознании связывались именно со Средними веками, со "средневековым романтизмом", с рыцарством. Андрий пробирается к "даме сердца" как рыцарь, и семантика рыцарства будет сопровождать его свидание с полячкой. Красавица говорит, что все "шляхетство", "все что ни есть цвет нашего *рыцарства*" домогалось ее любви, а она, "мимо лучших витязей" причаровала сердце "к чуждому, к врагу нашему". Андрий же, в свою очередь, сожалеет, что не может говорить полячке о своей любви так, как говорят в тех краях, "где бывают короли, князья и все, что ни есть лучшего в вельможном *рыцарстве*" (2, *103*).

Россия не имела своих Средних веков, своего рыцарства (тоже излюбленный тезис общественного сознания гоголевской эпохи, на этот раз русского сознания), а Польша как страна западная и католическая – имела. Уже поэтому переход Андрия на сторону противника не может быть интерпретирован в тривиальном смысле измены и предательства; это точка зрения запорожцев, но не повести в целом. Поступок Андрия сложно-трагически соотнесен с "коллективистской" идеологией "козацкого рыцарства", не признающей права сердца со всеми его тонкими движениями, таинственной жизнью духа и непререкаемостью индивидуального выбора.

Знаменательны первые встречи Андрия с полячкой, вначале в Киеве, потом в Дубно. «Он поднял глаза и увидел стоявшую у окна красавицу, какой еще не видывал от роду <...> Он оторопел» (2, *56*). «И ощутил Андрий в своей душе благоговейную боязнь и стал

---

[1] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 2. 1937. С. 95. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы. Курсив в цитатах принадлежит автору настоящей статьи.

неподвижен перед нею» (2, *101*). Перед нами характерная для гоголевской поэтики сцена окаменения, причем такая его разновидность, которая передает встречу с высшей, божественной красотой, сметенность и потрясение перед ее ликом[1]. «И повстречав ее, останавливаются как вкопанные: и щеголь с цветком за шляпой <...> и англичанин в гороховом макинтоше, показав вопросительный знак на неподвижном лице своем; и художник с вандиковской бородкой, долее всех остановившийся на одном месте...» (3, *218–219*). Это уже другая эпоха, другая страна (Италия, Рим), другой типаж, но – те же неотразимость и всевластие действия.

Тенденция этого описания отчетливо видна при сравнении двух редакций одной сцены – встречи Андрия с полячкой в осажденном городе. В первой, миргородской редакции: «Она сидела на диване, *подвернувши под себя обворожительную стройную ножку*. Она была томна; она была бледна, но белизна ее была пронзительна, как *сверкающая одежда серафима* <...> И это создание, которое, казалось, для чуда было рождено среди мира, к ногам которого повергнуть весь мир, все сокровища казалось малою жертвою, это *небесное создание* терпело голод...» и т.д. (2, *317*). В окончательной редакции: «...эта была красавица – женщина во всей развившейся красе своей. Полное чувство выражалось в ее поднятых глазах...» «Не слыхано на свете, не можно, не быть тому, – говорил Андрий, – чтобы красивейшая и лучшая из жен понесла такую горькую часть, когда она рождена на то, чтобы пред ней, как *пред святыней*, преклонялось все, что ни есть лучшего на свете» (2, *101, 106*).

Гоголю с молодых лет было присуще сложное переживание любви – это и наваждение, и угроза гибели, и высокое вдохновение, и ощущение божественного идеала. Переплетение импульсов заметно уже в первой реакции повести: неотвратимый соблазн *вместе* с метафорикой ангелоподобности, святости (в частности, «небесное созданье»; в параллель к этому можно вспомнить пушкинское «младое, чистое, *небесное созданье*» из стихотворения, к тому времени еще не опубликованного). Во второй редакции чувственный элемент хотя и остается, но несколько приглушен (снята деталь позы: «...подвернувши под себя обворожительную стройную ножку»); ощущение же святости и покло-

[1] См. подробнее в моей книге «Поэтика Гоголя. Вариации к теме» (М., 1996. С. 329 и далее).

нения увенчивается сравнением: «как пред святыней», заставляющим снова вспомнить пушкинское: «...Благоговея богомольно *Перед святыней красоты*» (стихотворение «Красавица», опубликованное в 1835 г. в «Библиотеке для чтения»). И весь этот поток чувств и переживаний выливается в клятву, рыцарский обет, вполне уместный, скажем, в устах Тогенбурга из баллады Жуковского.

В одном из основательных трудов о Гоголе сказано: «Андрий горячо любит прекрасную полячку. Но нет в этой любви истинной поэзии»[1]. Как раз наоборот: «истинная поэзия» любви ведома в гоголевской повести только ему одному, а это, в свою очередь, сопряжено с целым поведенческим комплексом персонажа.

Еще в статье «О средних веках» («Арабески», 1835) Гоголь, говоря о том, что «женщина средних веков является божеством», заключал: «Если эта возвышенная любовь изумительна, то влияние ее на нравы и того более. Все благородство в характере европейцев было ее следствием» (8, *21*). Поведение Андрия по отношению к полячке отмечено несомненной печатью «благородства» или – если прибегнуть к более поздним понятиям – *порядочности*, хотя верно и то, что все это вступает в непримиримое противоречие с требованиями национальной корпоративности и патриотизма.

Исследователи уже обратили внимание на пронзительный трагизм описания смерти Андрия от руки отца. «Как хлебный колос, подрезанный серпом, как молодой барашек, почуявший под сердцем смертельное железо, повис он головой и повалился на траву, не сказавши ни одного слова» (2, *144*). В тоне, в каком выдержана эта сцена, нет ни тени осуждения – только сострадание и боль, усиливаемые движением метафорического ряда: от общеэлегического сравнения с подрезанным колосом к многоговорящему христианскому жертвенному Агнцу Божьему (ср. в «Алине и Альсиме» Жуковского: «Как смирный агнец на закланье, Вся убрана...»; в пушкинской «Полтаве» в описании казни Кочубея: «С ним Искра тихий, равнодушный, Как агнец, жребию послушный»; и т.д.). По словам Д. Чижевского, «Андрий пожертвован на алтарь любви – или <...> индивидуального свободного чувства...»[2].

---

[1] *Машинский С.* Художественный мир Гоголя, М., 1971. С. 134.

[2] *Tschizewskij D.I.* Gogols *Ja* und *Nein* // Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 1978. B. 215. S. 350.

3

Переживание любви неразрывно связано с другим – непосредственно религиозным.

Вернемся к упомянутой сцене в костеле – все ее дальнейшее течение ориентировано на восприятие Андрия. Это значит, что вводится точка зрения человека, для которого католик – нечто в роде супостата. И что же видит и переживает такой человек? "Он с любопытством рассматривал сии земляные стены, напомнившие ему киевские пещеры". Костел вызывает ассоциации с Киево-Печерским монастырем, цитаделью православия, а затем Андрий и вовсе делает открытие, перечеркивающее всю религиозную догматику его единоверцев: "Видно, и здесь также были святые люди и укрывались также от мирских бурь, горя и обольщений" (2, *95*). Гоголевский персонаж словно приближается к мысли самого автора, высказанной в письме к матери от 22 декабря н. ст. 1837 г., о том, что "религия наша, как и католическая, совершенно одно и то же..." (11, *118*).

Дальнейшее развитие сцены в костеле: Андрий "невольно остановился при виде католического монаха, возбуждавшего такое ненавистное презрение в козаках, поступавших с ними бесчеловечней, чем с жидами. Монах тоже несколько отступил назад, увидев запорожского козака, но слово, невнятно произнесенное татаркою, его успокоило" (2, *96*). Тут очень характерно сходство движений с обеих сторон, Андрия и католического монаха, а именно отчуждения и его постепенного преодоления; характерно и наречие "бесчеловечней": будучи формально авторским словом, оно опять-таки привязано к восприятию Андрия, оформляет его внезапно прозревшее ощущение творимых запорожцами жестокостей.

Следуют описания молящихся – паствы и священника. "Он молился о ниспослании чуда: о спасении города, о подкреплении падающего духа, о ниспослании терпения, о удалении искусителя, нашептывающего ропот и малодушный, робкий плач на земные несчастия" (2, *96*). Вспомним, как описывал Гоголь свои собственные переживания в «одной из церквей римских», т.е. в церкви католической, «где дышит священный сумрак и где солнце, с вышины овального купола, как святой дух, как вдохновение, посещает середину их, где две-три молящихся на коленях фигуры не отвлекают, но, кажется, дают еще крылья молитве и размышлению» (11, *140*). Уже отмеча-

лась (В. Шенроком) связь этого описания с соответствующим местом «Тараса Бульбы», но характерно то, что вся эта гамма тонких религиозных ощущений передана в "Тарасе Бульбе" "врагам", раскрывая их внутренний мир с человеческой стороны, вызывающей и понимание и сочувствие[1].

Увенчиваются же переживания Андрия в костеле ощущением внезапного "чуда", создаваемого "розовым румянцем утра", "сиянием" вокруг алтаря и, наконец "величественным ревом органа". "Он становился гуще и гуще, разрастался, перешел в тяжелые грохоты грома и потом вдруг, обратившись в небесную музыку, понесся высоко под сводами своими поющими звуками, напоминавшими тонкие девичьи голоса, и потом опять обратился он в густой рев и гром и затих. И долго еще громовые ропоты носились, дрожа, под сводами, и дивился Андрий с полуоткрытым ртом величественной музыке".

Еще в статье "Скульптура, живопись и музыка" (опубликована в "Арабесках" в 1835 г.) Гоголь описывал потрясающее действие органной музыки "под бесконечными, темными сводами катедраля, где тысячи поверженных на колени молельщиков стремит она в одно согласное движение, обнажает до глубины сердечные их помышления, кружит и несется с ними горе, оставляя после себя долгое безмолвие и долго исчезающий звук, трепещущий в углублении остроконечной башни" (8, *12*). Это было написано по личным впечатлениям, испытанным Гоголем во время его первого путешествия за границу в августе–сентябре 1829 г., в Любеке или Гамбурге. Теперь у Гоголя был более богатый опыт знакомства с западноевропейскими, прежде всего католическими, храмами, – опыт, который еще более обострил ощущение объединяющей, суггестивной силы религиозного переживания. В этом переживании свободно соединяются и сокровенные движения сердца, и деятельная воля, индивидуально-тонкие ощущения (замечательно различение в реве органа звуков, напоминавших "тонкие девичьи голоса"!), и общенациональное чувство. Но именно такое соединение, по словам ксендза Петра Семененко, общавшегося с Гоголем весной 1838 г., привлекало внимание русского писателя к польской

---

[1] Л. Амберг обратил еще внимание на «мирный» характер молитвы священника, который просит не о мести врагу, но о спасении города и одолении «искусителя» (*Amberg Lorenzo.* Kirche, Liturgie und Frömmigkeit im Schaffen von N.V. Gogol'. Bern; Frankfurt am Main; New York; Paris, 1986. S. 130).

жизни, контрастирующей с положением вещей в России ("с верху идет сила, но внутри нет духа").

Тем не менее полного равновесия, когда, пользуясь выражением Пушкина, писатель «не должен клониться на одну сторону, жертвуя другою», гоголевская повесть не достигала. Чашу весов в определенную «сторону» склоняла, в частности, знаменитая предсмертная речь заглавного героя, поскольку она, во-первых, корреспондировала с соответствующим обобщением, высказанным несколько ранее от лица повествователя («Известна, какова в русской земле война, поднятая за веру...»), а во-вторых, в интертекстуальном контексте, воспринималось как доносящееся из глубины веков пророчество грядущих побед и славы российского «царя» и «православной русской веры»[1].

И все же в «Тарасе Бульбе» налицо высокая степень драматической объективности, нашедшей отражение в его «разножанровости», неоднородности повествовательных ситуаций и т.д. Роль мотивов – в частности католического – в данном случае является побудительной и сквозной: мотив усиливает в произведении то, что называют романным началом, сообщая ему внутреннее движение и полноту.

---

[1] См.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 456.

О.Б. Лебедева

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И КОМПОЗИЦИОННО-СТРУКТУРНЫЕ ФУНКЦИИ «ПОВЕСТИ О КАПИТАНЕ КОПЕЙКИНЕ» В ПОЭМЕ Н.В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

Феномен «Повести о капитане Копейкине», ее смысловое назначение в тексте гоголевской поэмы, загадочная история упорного противостояния Гоголя цензурному запрету и принципиальное нежелание писателя исключать «Повесть...» из текста первого тома, охотное пожертвование явным сатирико-обличительным пластом ее содержания в сохранившихся редакциях ее текста неоднократно привлекало внимание отечественного гоголеведения и является неизменной отправной точкой любого исследовательского обращения к этому сюжету[1].

Поэтому, не останавливаясь подробно на перипетиях цензурной и творческой истории текста «Повести...», позволим себе еще раз бросить взгляд на те резоны, которые были для Гоголя главными причинами упорного стремления сохранить непременное присутствие этого вставного эпизода в тексте поэмы. Писатель излагает эти резоны в письмах Н.Я. Прокоповичу от 9 и 15 апреля, П.А. Плетневу и А.В. Никитенко от 10 апреля 1842 г.:

Выбросили у меня целый эпизод Копейкина, *для меня очень нужный, более даже, нежели думают они*. Я решился не отдавать его никак. Переделал его теперь так, что уж никакая цензура не может придраться. *Генералов и все выбросил* <...>.

Уничтожение Копейкина меня сильно смутило! *Это одно из лучших мест в поэме, и без него – прореха*, которой я ничем не в силах залатать и зашить. Я решился лучше переделать его, чем лишиться вовсе. Я *выбросил весь генералитет*,

---

[1] См., напр.: *Смирнова-Чикина Е.С.* Поэма Н.В. Гоголя «Мертвые души»: Комментарий. Л., 1974. С. 157–171; *Манн Ю.В.* Смелость изобретения. М., 1979. С. 103–115; *Лотман Ю.М.* Пушкин и «Повесть о капитане Копейкине» (к истории замысла и композиции «Мертвых душ» // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 35–48; *Манн Ю.В.* «Повесть о капитане Копейкине» как вставное произведение // *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя: Вариации к теме. М., 1996. С. 422–430.

характер Копейкина означил сильнее, так что *теперь видно, что он всему причиною сам* и что с ним поступили хорошо.

Но, признаюсь, уничтожение Копейкина меня много смутило. *Это одно из лучших мест.* И я не в силах ничем залатать ту прореху, которая видна в моей поэме. Вы сами, одаренные *эстетическим вкусом* <...>, можете видеть, что кусок этот необходим не для связи событий, но для того, чтобы на миг отвлечь читателя, *чтобы одно впечатление сменить другим, и кто в душе художник, тот поймет, что без него остается сильная прореха.* <...> Я *выбросил все, даже министра, даже слово «превосходительство».* <...> Характер Копейкина я вызначил сильнее, так что теперь ясно, что *он сам причиной* своих поступков, а не недостаток состраданья в других. Начальник комиссии даже поступает с ним очень хорошо.

<...> *а без Копейкина я не могу и подумать выпустить рукописи.* <...> я готов его назвать Пяткиным и чем ни попало[1].

Столь обширная цитация понадобилась с единственной целью: полная подборка хорошо известных суждений Гоголя о причинах наличия вставного текста «Повести...» в поэме ясно демонстрирует приоритеты писателя: без Копейкина поэма потерпит эстетический и композиционный ущерб, и ради того, чтобы этого не случилось, Гоголь готов пожертвовать любым явным сатирико-обличительным мотивом, который мог бы смутить цензуру своим словесным выражением, или даже всеми ими сразу, от номинации чина «генерал» до фамилии героя, могущей вызвать ассоциацию с героем русской разбойничьей песни[2]. При этом Гоголь явно уповает на какие-то имманентные эстетические свойства «Повести...», которые в любом случае позволят его читателю, «в душе художнику», постигнуть ее смысл.

Позволив себе задаться вопросом, что осталось бы от текста «Повести...», если бы Гоголю пришлось осуществить в полном объеме все мероприятия по ее спасению от бдительности цензуры, можно выяснить примерно следующее.

1. Надо полагать, остались бы неизменными общие очертания ее сюжета и литературная форма «чужого слова», принадлежность «Повести...» к речевой сфере почтмейстера, одного из персонажей поэмы, обладающего утрированно-сказовой манерой речи. 2. Не изменилось бы композиционное положение «Повести...», помещенной Гоголем в 10-ю главу, непосредственно предшествующую последней,

---

[1] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.: Изд. АН СССР, 1952. Т. 12. С. 53–56 (курсив мой. – *О.Л.*).

[2] *Смирнова-Чикина Е.С.* Указ. соч. С. 168–170.

11-й, включающей в себя принципиально важный композиционный элемент поэмы в целом: презентацию героя (лирическое отступление о выборе героя и биография Чичикова). 3. Наконец, повесть сохранила бы свою функцию «текста в тексте», которая определяется как дублирующая и зеркальная, своего рода акт самосознания основного текста в компактных объемах и сюжетной инверсии текста вставного.

О принципах соотношения вставного текста «Повести о капитане Копейкине» с основным текстом первого тома поэмы по перечисленным параметрам можно сказать следующее.

1

Передача функции повествования персонажу – это прием, преследующий чисто эстетические цели, и факт принадлежности сюжета и словесной формы «Повести...» почтмейстеру неукоснительно отмечен всеми исследователями ее текста, а Ю.В. Манн даже подчеркивает сходство сказовой речевой манеры почтмейстера с лукавством басенного сказа, скрывающего под поверхностным чистосердечием острую сатирическую насмешку[1]. Вне сферы исследовательского внимания почему-то остается тот факт, что почтмейстера зовут *Иван Андреевич*, на что Гоголем обращено специальное внимание читателя в 8-й главе, предлагающей весьма выразительную презентацию этого героя[2]:

<...> он был остряк, цветист в словах и любил, как сам выражался, уснастить речь. А уснащивал он речь множеством разных частиц <...>. Уснащивал он речь тоже довольно удачно подмаргиваньем, прищуриваньем одного глаза, что все придавало весьма едкое выражение многим его *сатирическим намекам*[3].

Непосредственно рассказыванию повести предшествует следующая цитация обыкновенной приговорки почтмейстера:

Знаем мы вас, генерал-губернаторов! *Вас, может быть, три-четыре переменится, а я вот уже тридцать лет, судырь мой, сижу на одном месте* (180).

---

[1] *Манн Ю.В.* Смелость изобретения. С. 110.

[2] Присловье «Шпрехен зи дейч, Иван Андреич», сопровождающее номинацию персонажа, повторено в 8-й и 10-й главах.

[3] *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1994. Т. 5. С. 144. Далее текст поэмы цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках (курсив в цитатах везде мой. – *О.Л.*).

Все это позволяет предположить на втором ассоциативном плане образа гоголевского персонажа реальное лицо русской литературы, издателя журнала «Почта духов»[1] (почтмейстер) и баснописца (простодушно-убийственный басенный сказ) Ивана Андреевича Крылова. Что характерно: ко второй половине 1810-х гг. (хронологическая приуроченность действия «Мертвых душ»), Крылов, вступивший в русскую литературу в первой половине 1780-х, подвизался на поприще писателя-сатирика около 30 лет, а в 1841 г., когда Гоголь дорабатывал текст первого тома поэмы, Крылов дослуживал 30-й год на посту библиотекаря Императорской Публичной библиотеки. И при этом он пережил на своем веку трех русских императоров (Екатерина II, Павел I, Александр I).

О том, чтобы подобное предположение не показалось слишком смелым, позаботился сам Гоголь, демонстративно немотивированно упомянувший фамилию баснописца в биографии Чичикова:

Так говорил учитель, не любивший насмерть Крылова за то, что он сказал: «По мне, уж лучше пей, да дело разумей» <...> (207).

Атрибуция авторства «Повести о капитане Копейкине» почтмейстеру Ивану Андреевичу предстает, таким образом, ассоциативной отсылкой к периодическому изданию И.А. Крылова «Почта духов», среди корреспонденций которой обращает на себя внимание «Письмо XXVI от гнома Буристона к волшебнику Маликульмульку», содержащее в себе описание приемной знатного вельможи – сюжетное зерно гоголевской повести, очевидно реминисцентной по отношению к этому сатирическому очерку:

<...> *хромые*, припрыгивая на своих *костылях*, завидовали *безруким*, которые их выпереживали.

Я вздыхаю, сударь, о том, <...> *что у меня оторвали ногу*, а не голову: я бы вечно не знал, что такое есть прихожая знатных. Года с четыре назад <...> я <...> посвятил себя войне. Имея отважный дух, всячески старался я показывать себя во всех сражениях, *покуда пушечное ядро не* <...> *унесло мою ногу* <...>. Мне, однако ж, сказано, что я *могу иметь пропитание от отечества, которому жертвовал собою*. Наконец, уволен я от *службы, нажив в оной* тридцать ран и *деревянную ногу*. <...> Явился я к сему *вельможе*; он очень *учтиво меня принял и обещал мне* выходить *порядочное пропитание*; с такою радостною надеждою таскаюсь я к нему уже четыре года на моей деревяшке; но он иногда *изволит меня увеще-*

[1] Издавался в 1789 г.

вать, чтоб я пообождал до случая <...>. Я верю, что <...> со временем *к славе и чести моего отечества, умру в этой прихожей с голоду...*[1]

Через пять лет после прекращения «Почты духов» этот микросюжет запрещенного журнала дал ассоциативно-реминисцентный отблеск в оду Г.Р. Державина «Вельможа» (1794), с которой гоголевская повесть тоже обнаруживает целый ряд сюжетно-конструктивных и стилевых аналогий[2], ср.:

Копейкин мой, вставши поранее, <...> натащил на себя мундиришку и на деревяшке своей, можете вообразить, отправился к самому начальнику, к вельможе.<...> Копейкин мой встащился кое-как с своей деревяшкой в приемную, прижался там в уголку себе <...>. Один швейцар уже смотрит генералиссимусом: вызолоченная булава, графская физиогномия, как жирный мопс какой-нибудь <...>! <...> пришел еще в такое время, когда генерал, в некотором роде, едва поднялся с постели <...> (183-184).

А там – на лестничный восход
Прибрел на костылях согбенный
Бесстрашный, старый воин тот,
Тремя медальми украшенный,
Которого в бою рука
Избавила тебя от смерти.
Он хочет руку ту простерти
Для хлеба от тебя куска.

А там, где жирный пес лежит,
Гордится вратник галунами,-
Заимодавцев полк стоит,
К тебе пришедших за долгами.
Проснися, сибарит! – Ты спишь,
Иль только в сладкой неге дремлешь,
Несчастных голосу не внемлешь,
И в развращенном сердце мнишь <...>[3]

Кроме очевидного сюжетного тождества и ярких мотивно-образных реминисценций, текст гоголевской «Повести...» сближен с державинской сатирической одой типичностью одического словоупотребления и одических образных конструкций. Гиперболизм напряженной парадоксальности словосочетаний и космизм пространственного одического мирообраза в равной мере характеризуют патетику державинского поэтического стиля, облекающего сатиру в тона высокого одического пафоса, и утрированно-просторечную сказовую манеру гоголевского повествования, придающую бытовое звучание патетической истории капитана Копейкина.

---

[1] *Крылов И.А.* Сочинения: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 169–173 (курсив везде мой. – *О.Л.*).

[2] Параллель, отмеченная Ю.В. Манном, см.: *Манн Ю.В.* Смелость изобретения. С. 107.

[3] *Державин Г.Р.* Сочинения. М., 1985. С. 140.

Гоголевские сравнительные обороты «сказочная Шехерезада», «словом, Семирамида», «Персия целиком», «драгоценные мраморы», «какая-нибудь Америка или Индия – раззолоченная, понимаете, фарфоровая ваза» (183) предельно близки аналогичным державинским в описании дворца вельможи: «Мусия, мрамор и фарфор», «Токай – густое льет вино, // Левант – с звездами кофе жирный». Таким образом, поэтика «Повести о капитане Копейкине» воспроизводит не только общие очертания сатирического сюжета Крылова и Державина, но и синтетический одо-сатирический мирообраз, в котором собственный пафос сатирического обличения усиливается высокой патетикой одического жанра и конструктивными приемами торжественной оды.

По ассоциации с сатирой Крылова и одой Державина «Повесть о капитане Копейкине» обретает такой интенсивный, но при этом неявный сатирический заряд, скрывающий за косноязычным просторечием высокую патетику, что ее отдельные словесные реалии, оскорбляющие цензуру, конечно же не могли представляться Гоголю принципиальными: писатель мог как угодно перекраивать свой текст; его читатель («в душе художник») не мог не воспринять смысла повести иначе, как на этом литературном фоне. Таким образом, эстетическая функция «Повести...» не могла потерпеть ущерба ни от какого смягчения или даже устранения словесных сатирических мотивов при условии сохранения принадлежности ее авторства почтмейстеру Ивану Андреевичу, против которого цензура, впрочем, и не возражала.

2

Сражение Гоголя с цензурой за «Повесть о капитане Копейкине» преследовало только одну цель: оставить этот рассказ в его авторском исполнении там, где писатель поместил его изначально, а именно, в 10-й главе (во избежание «прорехи»). Повесть почтмейстера звучит в тот момент, когда начинает открываться авантюра Чичикова и чиновники впадают в недоумение:

> <...> что такое он именно: такой ли человек, которого нужно задержать и схватить, как неблагонамеренного, или же он такой человек, который может сам схватить и задержать их всех как неблагонамеренных? (179).

Хотя «против догадки, не переодетый ли разбойник, вооружились все» (181), именно это слово применительно к Чичикову вызвало ко-

роткое ассоциативное замыкание в сознании почтмейстера. Несмотря на то, что тождество героев поэмы (Чичиков) и повести (капитан Копейкин), заявленное почтмейстером изначально: «<...> не кто другой, как капитан Копейкин» (181), опровергнуто как реальное полным составом конечностей первого и однорукостью-одноногостью второго, оно остается актуальным как функционально-ассоциативное – недаром же и сюжет повести предварен презентацией ее жанра, уподобленного жанру основного текста: «в некотором роде целая поэма» (182). А в следующей, 11-й главе автор излагает подробную, и в некотором роде даже героическую, биографию Чичикова.

И то, что Гоголь был готов пожертвовать даже фамилией «Копейкин» («готов назвать Пяткиным»), дающей наиболее очевидное основание для ассоциативной переклички образов героев поэмы и повести (ср. отцовское наставление Павлуше Чичикову: «береги и копи копейку» – 206), только подчеркивает факт наличия глубокого функционального тождества между образами разбойника-героя Чичикова и героя-разбойника Копейкина, которое ни при каких условиях не должно было, по замыслу Гоголя, ускользнуть от глаз читателя, «одаренного эстетическим вкусом».

Первый намек на такое отождествление содержит текст биографии Чичикова (гл. 11), отсылающий читателя к презентации героя в гл. 1:

Гл. 11. Вот какая громада бедствий обрушилась ему на голову! Это называл он: *потерпеть на службе за правду* (217).

Гл. 1. О себе приезжий, как казалось, избегал много говорить; если же говорил, то какими-то общими местами, <...> что испытал много на веку своем, *претерпел по службе за правду*, имел много неприятностей, *покушавшихся даже на жизнь его* <...> (16).

Сквозным мотивом биографии Чичикова является постоянное соседство авторской номинации «наш герой» с ассоциативно подразумеваемой конкретизацией «разбойник», ср.: «Несчастным я не сделал никого: я не ограбил вдову, я не пустил нищего по миру <...>» (217–218). Так выявляется принцип сопоставления этих двух персонажей: обыгрывание полисемии слов, являющихся общими опорными характеристиками: оба они «герои», Копейкин в буквальном смысле слова, Чичиков – в литературно-эстетическом, оба «разбойники»: Копейкин буквальный, Чичиков фигуральный, оба «сполняли службу государскую» (179) и «потерпели по службе» лишения: Копейкин лишился

ноги, руки и веры в благодарность отечества, Чичиков – нажитого неправедным путем материального благосостояния.

На фоне этого близкого каламбуру обыгрывания полисемии общих словесных мотивов выявляется главная опора глубинного тождества основного героя и его дублера, тождество характерологическое. Оно маркировано одной и той же психологической чертой в противоположных проявлениях одного и того же свойства характера:

О Копейкине: «Наконец, сделалось бедняге, в некотором роде, *невтерпеж*, решился во что бы то ни стало пролезть штурмом» (185).

О Чичикове: «Но переносил все герой наш, переносил сильно, *терпеливо переносил* <...>» (214).

В обоих вариантах, отрицательном и положительном, нетерпеливость и терпение становятся показателем силы и масштаба характера:

Генерал, понимаете, больше ничего, как только взглянул, а взгляд – *огнестрельное оружие* <...>. А мой Копейкин, можете вообразить, *ни с места, стоит как вкопанный* (186).

Надобно отдать справедливость *неодолимой силе его* [Чичикова] характера. После всего того, что бы достаточно было *если не убить, то охладить и усмирить* навсегда человека, в нем не потухла непостижимая страсть. <...> Словом, он показал *терпенье*, пред которым ничто деревянное терпенье немца <...> (217).

Противоположные душевные движения становятся формой выражения одной и той же характерологической основы: мужественной стойкости перед лицом неблагоприятных обстоятельств, неодолимой страсти: духовной в герое Отечественной войны 1812 г., материальной в герое-авантюристе. И если теперь учесть то, что Гоголь назначил своему одержимому материальной страстью герою путь духовного возрождения и подъема, принцип соотношения «Повести о капитане Копейкине» с основным текстом первого тома по линии героя становится совершенно ясен: это принцип зеркального тождества, принцип дублирования абсолютной величины с переменой знака: падший до разбойника высокий герой, поднявшийся из разбойников герой низкий.

Такой тип соотношения героев точно соответствует зеркальным функциям вставного текста по отношению к основному: инвертируя его структурные уровни, вставной текст обнаруживает их как таковые и выявляет конструктивные принципы и скрытые смысловые пласты основного. «Повесть о капитане Копейкине», отождествленная жанровым определением «поэма» с основным текстом «Мертвых душ»,

акцентирует как минимум два его структурных уровня: это типология героя и сюжетосложение.

3

Далеко не случайным представляется тот факт, что среднюю композиционную позицию между «Повестью о капитане Копейкине» и биографией Чичикова занимает двусоставное и рассредоточенное по тексту 11-й главы авторское лирическое отступление, складывающееся из гимна дороге и мотивировки выбора героя. Образ дороги – это еще одна объединяющая реалия для героя вставной новеллы, ставшего разбойником с большой дороги, и героя основного текста, чьим единственным жилищем является бричка как средство передвижения. Что же касается самого слова «герой», то оно в своем значении, колеблющемся в диапазоне от номинации социально-исторической функции до эстетического термина, является главным объединяющим Копейкина и Чичикова понятием.

Лейтмотивная идея лирического отступления о герое поэмы в 11-й главе тоже предстает в двояком выражении: сомнения автора в соответствии Чичикова амплуа литературного героя соседствуют с убежденностью в его праве на это амплуа:

> Очень сомнительно, чтобы избранный нами герой понравился читателям. <...> Увы! все это известно автору, и при всем том он не может взять в герои добродетельного человека <...> потому что не уважают добродетельного человека. Нет, пора наконец припрячь и подлеца (203—204).

В ближайшей ретроспективной проекции на только что рассказанную историю капитана Копейкина становится ясным тезис «не уважают добродетельного человека»: отечество обратило внимание на героя войны 1812 г. не раньше, чем он переквалифицировался в разбойники. В этом контексте биография Чичикова, повествующая о том, как эволюция потенциально героического, несокрушимо сильного характера превращает его обладателя если не прямо в разбойника, то в авантюриста весьма сомнительного морального достоинства, является косвенным доказательством права Чичикова на амплуа героя национального эпоса.

И это утверждение актуально не только для внутреннего контекста поэмы Гоголя, но и для синхронного ей интертекста русской литературы, с которым «Мертвые души» связаны зачастую более плотно, чем это принято считать. Весной того самого 1841 г., осенью которого Го-

голь закончил работу над рукописью первого тома «Мертвых душ», вышло в свет второе издание романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», впервые включающее в состав своего текста предисловие от автора, содержащее следующую презентацию Печорина:

Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого *безнравственного* человека, как Герой Нашего Времени; <...> Вы мне опять скажете, что человек *не может быть так дурен*, а я вам скажу, что ежели вы верили существованию всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не веруете в действительность Печорина? <...> Вы скажете, что *нравственность от этого не выигрывает*? Извините. Довольно людей кормили сладостями, у них от этого испортился желудок: *нужны горькие лекарства, едкие истины*[1].

И этот безнравственный герой, явившийся в русской литературе двумя годами раньше подлеца Чичикова, тоже отличается «силами необъятными», заставляющими его предполагать в своей судьбе нераспознанное и не реализовавшееся силою вещей «назначенье высокое»[2]. Эта демонстративная аналогия между Печориным и Чичиковым по линии моральной оценки (безнравственный=подлец), оксюморонно сочетающаяся с функциональной номинацией «герой» (причем в романе Лермонтова слово «герой» соединяет в себе терминологический и эстетический смыслы, распределенные у Гоголя между Копейкиным и Чичиковым), окончательно проясняет структурно-смысловое назначение вставной новеллы в поэме «Мертвые души».

Чичиков, герой основного сюжета, и Копейкин, герой вставной новеллы, представляют собою инверсию традиционной пары: высокий герой, которому отдан основной объем сюжета или действия (Чацкий – Онегин – Печорин) и его пародийный или бытовой двойник (Репетилов – Ленский – Грушницкий). Копейкин у Гоголя – местоблюститель высокого героя русской литературы, оттесненный на позицию интермедийного персонажа, вроде грибоедовского Репетилова; Чичиков – заземленный пародийный двойник, вырвавшийся на простор основного сюжета и действия, подобно Хлестакову, принятому за ревизора: абсолютный низ, поменявшийся местами с абсолютным верхом[3].

---

[1] *Лермонтов Ю.М.* Собр. соч.: В 4 т. Л., 1981. Т. 4. С. 183–184.

[2] Там же. С. 289.

[3] Ср. высказанное Ю.М. Лотманом предположение о том, что сюжетом, переданным Пушкиным Гоголю, был замысел романа о джентльмене-разбойнике, известный в пушкинских набросках под названием «Русский Пелам». См.: *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 35–48.

Кстати, ориентиром для подобной инверсии могла послужить Гоголю и уже упоминавшаяся сатирическая ода Державина «Вельможа», основное пространство текста которой отдано обличаемому антигерою, и лишь в предпоследней строфе возникает прямой облик героя истинного – полководца Румянцева, а весь обличительно-сатирический пафос оды интерпретирован автором как высокий гимн добродетели:

Тебе, герой! желаний муж!
Не роскошью вельможа славный,
Кумир сердец, властитель душ,
Вождь, лавром, маслиной венчанный!
Я праведну здесь песнь воспел! (141).

Но при этом ориентиры и критерии истинных масштабов и функций Гоголь сохраняет четко и точно: они заключены в той архетипической конфигурации общего сюжетосложения первого тома, смысл которого подходит к поверхности текста только в одном композиционном элементе сюжета, в «Повести о капитане Копейкине», вовлекающей текст поэмы Гоголя в огромный интертекст русской литературы своими реминисцентными мотивами.

В гоголевских предложениях по переработке первоначального текста повести согласно с требованиями цензуры глубоко значима одна фраза, акцентирующая именно архетипический рисунок сюжета повести, но при этом описывающая его способом от противного: «<...> так что теперь ясно, *что он сам причиной своих поступков*». Весь интертекст гоголевской поэмы от Крылова до Лермонтова предлагает две формы ответа на естественный вопрос, как бы повисающий в воздухе применительно к гоголевскому литературному герою Чичикову и даже не возникающий, по очевидности ответа, применительно к герою войны 1812 г.: а что именно в России делает героя разбойником? И если в романно-повествовательной традиции XIX в. высокий герой оказывается как бы «сам причиной своих поступков», подобно Чичикову, стяжающему материальные блага на свой собственный страх и риск, то в сатирической публицистике и поэзии XVIII в. эта ситуация предстает в своем изначальном виде, как конфликт социальной единицы с системой социального принуждения и насилия, которому во всем подобен конфликт «Повести о капитане Копейкине».

Таким образом, структурно-смысловая функция вставного текста гоголевской поэмы заключена в той мгновенной вспышке ассоциа-

тивного прозрения по аналогии и противоположности, которая должна была, по замыслу Гоголя, пролить окончательный свет и на расстановку сил в конфликте «Мертвых душ», и на «истинно-общественную» природу этого конфликта.

А.В. Петров

К ВОПРОСУ О СМЫСЛООБРАЗУЮЩЕЙ ТЕНДЕНЦИИ ЖАНРА «ПОВЕСТИ О КАПИТАНЕ КОПЕЙКИНЕ»

1

Для современников Гоголя повесть была двойственным явлением. Написанная прозой, она легко опознавалась как самостоятельный жанр. Однако теоретически повесть чаще отождествлялась с романом, поэмой или новеллой: помимо Гоголя, так поступали Н. Остолопов, Н. Греч и В.Г. Белинский. В современном литературоведении Ю.В. Манн, справедливо поставив вопрос о вставном характере «Повести о капитане Копейкине», наибольшей убедительности достигает, рассуждая не собственно о повести, а о новелле[1].

Выделенность жанра в структуре «Мертвых душ» вносит в дискуссию о природе гоголевской повести новый вопрос: насколько структурно-типологический проект «Учебной книги словесности для русского юношества» помогает осмыслить поэтический характер «помещения» повести в пространство эпического произведения. По крайней мере, три выделенных формы – «Повесть о капитане Копейкине», притча о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче и собственно поэма (так или иначе соотносимая с «меньшим родом эпопеи) являются Гоголем в том осмысленном порядке, который соответствует порядку следования жанров в «Учебной книге словесности для русского юношества». В ней Гоголь вписывает повесть в «нисходящий» ряд: сначала рассматривается эпопея, затем – «меньший род эпопеи», роман[2], повесть, сказка... Далее среди неурегулированных малых форм (эклога, идиллия) Гоголь собирался поместить притчу, возмож-

---

[1] См.: *Манн Ю.В.* «Повесть о капитане Копейкине» как вставное произведение // *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 422–430.

[2] В Полном собрании сочинений Гоголя в 14 томах предложен иной порядок следования жанров. Мы придерживаемся структуры «Учебной книги», которая предложена в 8-томном издании под ред. В.В. Воропаева и ниже предлагаем дополнительную мотивацию выбранного порядка.

но, в самом конце «ряда», если судить по введению в раздел «Поэзия повествовательная или драматическая»[1].

Сложность той структуры, которую выстраивает в «Учебной книге» Гоголь, определена наличием в «пространстве» поэзии сразу нескольких сквозных тенденций. Помимо формального изменения объема – от эпопеи к притче он очевидно уменьшается, Гоголь предполагает, что в переходе от жанра к жанру сохраняется общность эстетического эффекта. Каждый род ценится за его «живость». Если эпопея – это «вечно живое» творение, то «меньший род эпопеи» – «вживе верное». Эстетический эффект романа заключается в «живом движении», повести – в том, что она «живой рассказ». Далее, в порядковой структуре необходимо присутствует и динамика эстетического содержания. В приведенных примерах значимые изменения смысла «живости» имеют категориальный характер: от *необходимо* исторической устойчивости эпопеи до *свободной* выразительности повести. В «нисхождении» родов динамика также осуществляется посредством переноса ценности с содержания (эпопея) на форму (аллегория как жанрообразующее начало сказки). Главным вопросом системы, которая выстраивается по такому принципу, закономерно становится синтетический, или «переходный», жанр, который одновременно должен утверждать как непрерывность развития эстетической тенденции, так и происходящий *перенос* ценности. В «Учебной книге» жанром перехода Гоголь сделает роман, в «Мертвых душах» – повесть[2].

По сути, в «Учебной книге» Гоголь сталкивается с задачей показать любое различие между родами поэзии как необходимое условие жанровой *целостности*, выдерживая при этом логическую последовательность различия, накапливаемого от жанра к жанру.

---

[1] «Пространство и пределы этой поэзии драматически-повествовательной очень велики. Она объемлет в себе бесчисленные роды, начиная с самых величайших: эпопеи и драмы – до самых мелких: басни и притчи» (8, *477*). Здесь и далее ссылки на произведения Гоголя даются по изданию: *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952 с указанием в скобках тома и страницы.

[2] Поэтому повесть «встраивается» между поэмой и романом, который обретает свою жанровую возможность только тогда, когда жанровый потенциал истории почтмейстера полностью исчерпан (сами слухи о капитане Копейкине канули в лету) – «вот тут-то и начинается, – как скажет почтмейстер, – можно сказать, нить, завязка романа» (6, *205*).

Содержательная целостность эпопеи строится идеей абсолютного охвата. «Всемирность» этого рода возникает в исчерпывающем выражении связей героя «со множеством людей, событий и явлений»; вокруг него «необходимо должен созидаться весь век его и время, в которое он жил» (8, *478*). Различие между эпопеей и «меньшими родами эпопеи» заключается в том, что целостность последней, реализуясь в той же пространственной модели эпической завершенности, выстраивается меньшим охватом действительности. «Малая» эпопея замыкается эпохой. «Всемирности нет, но бывает полный эпический объем замечательных частных явлений...» (8, *479*).

Отличие романа от эпопеи обусловлено прежде всего потерей множественности предмета; роман берет «замечательное происшествие в жизни». Поэтому жанр романа должен реализовать иной тип целостности. Теоретически его эстетическая ценность складывается в плане выражения, когда ход повествования формирует поэтическую зависимость «естественного» поведения героя: если сюжет развивается стремительно, тогда необходимо «слишком тесно» соединять между собой действующих лиц.

Так как роман больше не использует действительность как критерий завершенности, он моделирует эстетически значимые отношения *условно* – в аспекте соотнесения художественной формы и содержания жизни. По мысли Гоголя, роман, за счет возможности отождествлять «замечательное» и существенное, может заставить жизнь «обнаружить» свою сущность. Но, с другой стороны, такой характер целостности приводит к смешению формального и содержательного начал явления. Отсюда попытки в этой статье определить жизнь через самое себя или же помыслить следствие одновременно и причиной. Роман летит, «соединенный живым интересом самих лиц главного происшествия, <...> и которое кипящим ходом заставляет самые действую<щие> лица развивать и обнаруживать сильней и быстро свои характеры, увеличивая увлеченье» (8, *482*).

Таким образом, переходный характер романа складывается за счет возможности использовать семантический потенциал формы или формальные стороны предмета как адекватные содержанию, если они имеют эстетический эффект той же природы. Ни эпопея, ни ее меньшие роды «не видят» и не учитывают своей «вечной» жизненности и живой «верности».

Феномен романной целостности влечет за собой и другую возможность – он позволяет расширять аналогии и использовать аналоговый подход для того, чтобы соотносить один род поэзии с другим. Поэтому у Гоголя не повесть, а роман несет в себе потенциал межжанровых отождествлений на основании какого-либо категориального значения. «Роман не есть эпопея, – скажет Гоголь. – Его скорее можно назвать драмой. Подобно драме, он есть сочинение слишком *условленное*» (8, *481*).

Совершенно очевидно, что эстетика Гоголя многократно повышает семантический потенциал жанра повести, и это кардинально отличает гоголевскую концепцию жанра от размышлений, например, В.Г. Белинского. Белинский исчерпывает эстетически значимые отношения между жанрами эпопеи и романа прямым противопоставлением. У него предмет эпопеи – это «сущность жизни, субстанциональные силы»; предмет романа – «положительная» действительность, «случайное ежедневное» жизни. Эпопея рассматривает дух, в то время как роман – материю. В этом случае у повести в принципе не остается оригинального предмета. Поэтому повесть Белинский определяет одной фразой («Повесть есть тот же роман, только в меньшем объеме, который условливается сущностью и объемом самого содержания»[1]).

В теории Гоголя у повести есть собственный предмет. Это случай. Случай вполне логично продолжает тенденцию ограничивать «объем» охвата действительности, но в родовидовой структуре, следуя за романом, повесть как жанр может осуществляться только проблемно. В основном потому, что случай не дает повести, по сравнению с романом, совмещать «замечательное» и сущностное. Случай *случаен* по отношению к существу жизни. Как отметит Гоголь, случай может быть чем-либо примечательным, но может «не стоить внимания»; он может содержать «что-то поэтическое» или же быть прозаически мелочным. Теоретически получается, что в повести проблема жанра функционирует как критическая незавершенность целого. В такой ситуации форма повести, по отношению к разнообразию предмета, получает самоценность и мыслится свободной. Повесть, не уподобляясь предмету, как будто сама разворачивается вокруг момента случайности. Независимо от Гоголя эта мысль была высказана еще в 1828 г. в журнале «Сын Отечества»: «Роман изображает всю или по

[1] *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–1959. Т. 5. С. 42.

крайней мере несколько лет жизни человека. Повесть описывает из сей жизни одно происшествие. Следовательно, в повести должно быть *более движения, полноты и живости рассказа*»[1].

Таким образом, изначальная проблематика жанра повести складывается из-за того, что теоретически элемент случайности не выводим из отношений между предметом (о *чем* рассказывается) и планом повествования (*как* рассказывается). Повесть не только описывает случай, она моделирует его природу. Поэтому достраивать свою целостность повесть способна только через отношения с другими жанрами. В теории Гоголя это значит, что повесть обрести явную завершенность может только зеркально преломляя основные принципы эпопейной целостности. Зеркальная структура и станет формой вписывания «Повести о капитане Копейкине» в пространство «Мертвых душ».

2

В «Мертвых душах» Гоголь воплощает характерные отношения между повестью, которая жанрово моделирует случайность, и поэмой, которая нацелена на обнаружение необходимости. Как уже неоднократно отмечалось, в поэме «меньший род эпопеи» находит свое основание в полном объеме «замечательных частных явлений». Однако частности в поэме рассматриваются в существенно различных перспективах. Время от времени русская жизнь порождает моменты *чистой случайности*, по отношению к которым предпочитает либо высказываться отвлеченно («бог знает» или «одному богу известно»), либо соглашаться со своим неведением. Уже в первой главе автор

---

[1] Цит. по: *Канунова Ф.З.* Из истории русской повести: (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). Томск, 1967. С. 31. Интересно заметить, что повышенную свободу повести Гоголь передает, используя опыт «Портрета». Если разрыв формы с предметом углубляется, то форма преображается и начинает «жить» собственной жизнью. Не случайно только в статье, посвященной повести, Гоголь использует пластику картины как форму свободного соединения разных жанров. «Так, повесть, – скажет Гоголь о «Бахчисарайском фонтане», – есть уже поэма по тому теплому роскошному колориту, в который с начала и до конца облек ее поэт» (8, *482*). Далее «Графа Нулина» Гоголь назовет живой картиной. В принципе, повесть способна реализовать и романный потенциал, но для этого уже необходимо адекватное преобразование предмета в тот же картинный план. Нужно «выставить какую-нибудь отдельную картину, живую, характеристическую черту условного времени...» (8, *482*).

отказывается объяснять вообще-то внятный случай с косынкой, которую женатым «приготовляет» супруга, «а холостым – наверное не могу сказать, кто делает, бог их знает, я никогда не носил таких косынок» (6, *9*).

Хотя множественный предмет поэмы (вся Русь) закономерно включает в себя частные случаи как данность, однако на втором плане некоторые из них постоянно актуализируют проблему познания. Как ни странно, Гоголь предпочитает сохранять свободу познавательной ситуации: из повествования мы не получаем критериев, которые видимо ограничивали бы его возможность. Между тем «запреты» и ограничения Гоголь предъявляет достаточно часто. В одном случае он способен проникнуть и подглядеть интимные подробности туалета героя (автор наблюдает, как Чичиков «выщипнул вылезшие из носу два волоска» (6, *13*), но в другом готов вовсе отказаться от подробных характеристик и делает из этого целую историю (в случае с двумя дамами). В «Мертвых душах» почти невозможно различить, почему одни подробности подаются автором как абсолютно понятные, а о других он избегает говорить что-либо определенное. Видимым образом эти отказы задают сюжет ускользающей сути действительности, которая спонтанно может превышать очевидное содержание факта и тем самым репрезентирует себя как тайну целого. Наличие такого сюжета, в свою очередь, обнажает механизмы эпоса, которые согласуются с теоретическими представлениями «Учебной книги».

Эпос в поэме переводит множественность знаний в идею жизненного круга, который в большей мере выстроен только наличием вещей и обстоятельств. В начале шестой главы Гоголь сделает характер эпоса особенно явным. Познание случайного, частного, неопределенного, смутного и расплывчатого рождается как домысливание сферы устойчивых бытийных реалий: автор «уносится мысленно» в бедную жизнь человека: «Уездный чиновник пройди мимо – я уже и задумывался: куда он идет, на вечер ли к какому-нибудь своему брату, или прямо к себе домой, чтобы, посидевши с полчаса на крыльце, пока не совсем еще сгустились сумерки, сесть за ранний ужин с матушкой, с женой, с сестрой жены и всей семьей, и о чем будет веден разговор у них в то время, когда дворовая девка в монистах или мальчик в толстой куртке принесет уже после супа сальную свечу в долговечном домашнем подсвечнике» (6, *110–111*). Чуть далее о доме помещика будет сказано: «...и по нем старался я *угадать*, кто таков сам поме-

щик, толст ли он, и сыновья ли у него, или целых шестеро дочерей с звонким девическим смехом, играми и вечною красавицей меньшею сестрицей, и черноглазы ли они, и весельчак ли он сам, или хмурен, как сентябрь в последних числах, глядит в календарь да говорит про скучную для юности рожь и пшеницу» (6, *111*).

Как видно из примеров, познание скрытой стороны действительности не стремится восполнить конкретное знание, а скорее обращено к устоявшемуся опыту; истина знания жизни возникает как возможность совмещения домысливаемых реалий с фактами повседневной всеобщей жизни. Следует также отметить, что к внеположному опыту автор обращается как к синтетическому: он не отделяет объективированное знание от поэтического дискурса.

Угадывание является в поэме основной познавательной стратегией – в этом подходе автор ничем не отличается от героев. Различие складывается в векторе жанрового движения. Здесь основной вопрос – куда от частностей поворачивается мысль: к опыту (и тогда оформляется эпопея) или же к случаю. Героям, в отличие от автора, свойственны такие догадки, которые никак не умножают знание и не гармонизируют его, порождая все больше и больше моментов случайности[1]. Повести о Копейкине предшествует расследование двух дам, заканчивающееся «прозрением» Анны Григорьевны того смысла, который скрыт за фактом покупки мертвых душ. То, что героиня выдает как смысл, на самом деле является случайной мыслью, которая приходит ей в голову сама собой:

«Мертвые души...» – произнесла во всех отношениях приятная дама.

«Что, что?» – перехватила гостья, вся в волненьи.

«Мертвые души!..»

«Ах, говорите ради бога!»

«Это, просто, выдумано только для прикрытья, а дело вот в чем: он хочет увезти губернаторскую дочку» (6, *185*).

После предположения к нему прикрепляется своя история, которая «задним числом» мотивирует случай, порождая при этом свою собственную истинность. Далее Гоголь развернет эту идею в жанрообразующий сюжет повести. Случай как момент зарождения «исто-

---

[1] Можно сказать, что на этой тенденции выстроена «логика» русского алогизма в поэме.

рии» является зеркальной «поверхностью», относительно которой сюжет эпопеи разворачивается к известному и гармонизирует истину и опыт, в то время как повесть самостийно стремится «вперед», становясь доказательством той «истины», которую сама же и порождает. «Что обе дамы наконец решительно убедились в том, что прежде предположили только, как одно предположение, в этом нет ничего необыкновенного. Наша братья, народ умный, как мы называем себя, поступает почти так же, и доказательством служат наши рассуждения» (6, *188*).

«Повесть о капитане Копейкине» наиболее полно разворачивает в жанр то, что было несколько раз дано Гоголем в описательном виде или же в тезисной форме по отношению к «чистому» случаю, каким видится покупка мертвых душ («чепуха, белиберда, сапоги всмятку!»). История почтмейстера также выстраивается вокруг предположения, не есть ли Чичиков переодетый разбойник. Но «против догадки, не переодетый ли разбойник, вооружились все...» (6, *199*). Однако почтмейстер не только «догадался» об этом второй раз, он преподнес свою историю, у которой оказалась одна ключевая особенность. Она приводила слушателей от разбойника к разбойнику, но так, что ее самоценность начисто затмила как очевидный факт (инвалидность Копейкина), так и казавшееся бессмысленным первое предположение (так что потом чиновники опять вынуждены были решать, «что почтмейстер хватил уже слишком далеко» (6, *205*).

Завуалированность различия между Копейкиным и Чичиковым возникает вследствие того, что в повести отраженно присутствует поэмный код: его и акцентирует почтмейстер, переводя внимание слушателей на некоторый пространный опыт, к которому вернет «сударей» его история: «да ведь это, впрочем, если рассказать, выйдет презанимательная для какого-нибудь писателя, в некотором роде, целая поэма» (6, *199*). Здесь почтмейстер не хитрит, как в конце своего повествования, он убежденно принимает «создание» истины за саму истину. Получается, что повесть несет в себе аналогию с поэмой, но только как иллюзию. Именно *поэма* и не удается почтмейстеру по одной веской причине. Речевое поведение героя таково, что оно не удовлетворяет никакому устоявшемуся внешнему опыту. Речь почтмейстера моделирует только случайность в качестве основного эффекта: в движении его истории вещи никак не могут совпасть сами с собой. У почтмейстера «одно» «в некотором роде» и нечто «иное».

Петербург – Семирамида, «избенка мужичья» – дворец... Вещи то «такие», то «эдакие», то «какие-нибудь», «в некотором роде» – вот самые частотные определения. План рассказывания постоянно предлагает себя в качестве иллюзорно адекватного дополнения к содержанию вещи или человека: «эдакой какой-нибудь, то есть капитан Копейкин». «Вдруг какой-нибудь эдакой, можете представить себе, Невский проспект». В результате случайность повести постоянно реализуется в формуле «такой» – «никакой». Этот ход бросается в глаза, потому что каждая фраза почтмейстера содержит обертоны какого-то восприятия, которое превышает логику «нормального»: предмета каждый раз как будто еще нет. Форма «живет», в то время как смысл все откладывается и откладывается. Случай, таким образом, обретает сущность в каком-то равновесном неравновесии. Эта мысль отчетливо передается самим почтмейстером применительно к «случаю», в котором оказался Копейкин. «Так, можете вообразить себе, каково его положение: тут, с одной стороны, так сказать, семга и арбуз, а с другой-то ему подносят все одно и то же блюдо: «завтра» (6, *203*)[1].

Поэтические отношения между случайностью и истиной приводят к тому, что все наблюдаемые аналогии (самая явная – Чичиков как «капитан» копейки) раскрываются повестью как случайно-вероятные. Слово повести всегда неубедительно.

Притча, находясь «позади» повести, должна решать проблему слова, что, по мысли Гоголя, означает прежде всего новый способ движения смысла в плане повествования, возвращаясь к истинному опыту через ситуацию зеркального переворота. Поэтому актуальность притчи возникает именно в плане слова, нацеленного не на познание, а на ответ: слово становится «формой» предъявления смысла и авторской позиции.

Необходимость аллегорического сюжета мотивирована в «Мертвых душах» тем, что притча попадает в ситуацию жанрового самоопределения, которая аналогична повестийной. В ее начале лежит случайное мнение, граничащее с алогизмом. Поэтому значимым акцентом для нового жанра станет невозможность прямого ответа. «На та-

---

[1] Нужно сказать, что «живость» повести также задается речевым планом: помимо своей косности, речь почтмейстера постоянно втягивает внимание читателя в сам предмет и по существу, и без оного («Поклон, *понимаете*, и – прощайте. Копейкин, *можете вообразить себе*, вышел в положении самом неопределенном» (6, *202*).

кие мудрые замечания, особенно насчет мнения иностранцев, признаюсь, ничего нельзя прибрать в ответ» (6, *243*). Прямой ответ был бы втянут в сопоставление того бессмысленно-равновесного типа, который разрабатывается повестью (глупость сопоставлялась бы с «святой правдой»). С другой стороны, притча по необходимости все-таки должна нести *адекватный* ответ, т.е., по сути, перевести обвинение в обвинение, что и сделает автор в «Мертвых душах». Оставаясь в типологической структуре повести, притча в то же время не может использовать случай для того, чтобы «освободить» перенос смысла, сохранив истину выводимого содержания. Поэтому в ее устремленности к повести притча извлекает опыт из эпического материала, делая его способ обращаться к опыту формальным элементом перевода внимания. Притча, таким образом, необходимо выстраивает историю эпического «формата» («жили в одном отдаленном уголке России да обитателя»). Отсюда и появляется та видимая риторичность и непритчевая прозрачность истории о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче, которая призвана являть собой неслучайность жанра, преодолевающего свободу повестийного слова, возвращая читателю его же собственный опыт посредством выведенной на первый план эпопеи.

А.Э. Еремеев

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЕ НАЧАЛО В БИОГРАФИЧЕСКИХ ОЧЕРКАХ "ЖИЗНЬ СТЕФЕНСА" И "Е.А. БАРАТЫНСКИЙ" И.В. КИРЕЕВСКОГО

В журналах "Москвитянин" и "Библиотека для воспитания" за 1845 год были опубликованы две небольшие биографические статьи И.В. Киреевского "Жизнь Стефенса" и "Е.А. Баратынский".

Вопрос о жанровой специфике этих критических опытов Киреевского остается открытым. Последовательный анализ повествовательной организации этих произведений позволит рассмотреть их непростую жанровую природу и определить характер и способ связи образного и логического мышления в поэтике произведений, создающий ту специфичность критики Киреевского, которая, начиная с Белинского, определяется как господство мыслительного и интеллектуального начала.

В литературе 1830–40-х гг., связанной с рождением в эстетике романтизма понятий историзма и современности, возрастало внимание к биографическим жанрам. Читательский интерес к истории во многом реализовался в биографическом способе освоения миробытия в разных жанровых формах. Этой же потребностью эпохи в рассмотрении взаимодействия личности и общества рождено и появление в печати произведений И.В. Киреевского, носящих биографический характер.

Первый оригинальный опыт подобного плана представляет собой очерк о творчестве немецкого литератора-философа, второй посвящен русскому поэту. Тема эта была достаточна популярна в русских журналах, и Киреевский конечно же руководствовался не только собственным субъективным вкусом, но и пытался через биографии Х. Стефенса и Е.А. Баратынского воссоздать наиболее серьезные этапы воздействия немецкой философии на русскую культуру и решить актуальнейшие вопросы эстетики русской поэзии[1].

---

[1] Анализ места творчества Баратынского в философских исканиях 1830–40-х гг. см.: *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974. С. 74–92.

Обращение к подобным темам было обусловлено причинами не только культурологического и собственно литературного характера (интерес к немецкой философии, необходимость популяризации творческого наследия Баратынского, освоение прозаической образованности, носящей ярко выраженную философскую окраску), но и специфически жанровыми.

Очерк "Жизнь Стефенса" делится на две части, первая часть является предисловием к напечатанным в "Москвитянине" в № 1 и 3 отрывкам из биографии Стефенса, вторая – заключает настоящую публикацию. Таким образом, требовалась статья, в которой содержались бы концепция судьбы писателя и анализ современной ему исторической действительности, иначе сама биография Стефенса нуждалась бы в критическом переосмыслении и обобщении.

Очерк, посвященный Баратынскому, представляет ближайшую по времени публикацию о жизни и творчестве поэта после его кончины в 1844 г. Причем саму поэзию Баратынского критик рассматривает как форму личной жизни: "Стихи Баратынского отличаются теми же качествами, какие составляли особенность его поэтической личности: утонченность наружной отделки всегда скрывает в них сердечную мысль, глубоко и заботливо обдуманную"[1].

Жанровое новаторство в биографических очерках Киреевского проявилось в том, что в процессе повествования рождается его специфический предмет, вырабатывается новый ракурс воссоздания исторической действительности.

Биографические очерки Киреевского не просто соединяют две различные установки (биография и очерк), но рождают новое жанровое качество в их органическом сплаве. Для биографии характерно пристальное внимание к процессу развития личности. Собственно, личность героя и есть то, что возникает только в развитии[2], становлении. Проблема формирования нового миросозерцания (героя или субъекта рассказа) становится для очерка центральной. В процессе повествования идет взаимодействие двух линий, двух миров – изображающего и изображенного: постижение духовной жизни Стефенса и Баратынского становится тем зеркалом, в котором своеобразно от-

---

[1] *Киреевский И.В.* Полн. собр. соч. М., 1911. Т. 2. С. 89. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

[2] *Винокур Г.* Биография и культура. М., 1927. С. 32–33.

ражаются этапы эстетического развития рассказчика и русской литературы в целом. Думается, что анализ жанровой специфики повествования в этом произведении позволит выявить как ее генетическую основу, так и характер синтеза образного и логического в поэтике Киреевского.

Каковы же характерные особенности жанра биографического очерка у Киреевского в сравнении со сложившейся традицией? Предметом исследования художника в очерках становится современность, но осмысляется она новаторски: прошлое, настоящее и будущее оказываются взаимопроницаемыми, как бы переливающимися одно в другое. Здесь проявляется особая концепция исторического времени, столь характерная для зрелого Киреевского. Творчески осваивая метод повествования французской романтической историографии и русской литературной традиции, Киреевский создает ученую статью и вместе с тем художественное произведение[1].

Образы Стефенса и Баратынского по природе своей символичны. Целеустремленный отбор изображаемого, организация фактического материала в композиционное единство, построение характера, индивидуализированного и в то же время исторически обобщенного, использование символики в выразительных биографических деталях из жизни Стефенса и Баратынского – все это сближает метод Киреевского с методом представителей романтической историографии[2].

Как известно, повествование в очерке движется между полюсами факта и вымысла, причем вымысел носит не сюжетный характер, как

---

[1] О становлении художественной традиции во французской литературе см.: *Реизов Б.Г.* Французская романтическая историография (1815–1830). Л., 1956. С. 88, 198.

[2] Так, Б.Г. Реизов, характеризуя метод французских романтических историографов, касаясь творчества Огюстена Тьерри, замечает следующее: "Он не упраздняет "великих людей", он не хочет развенчивать их к вящей славе масс. Он оставляет за ними и силу гения и качества воли. С глубокой симпатией следит он за делами своих героев, которые под его руками становятся понятными и человечными, не утрачивая своего нравственного величия". И далее: "Здесь мы стоим на грани между историческим исследованием и художественным творчеством... Какого характера было воображение, создавшее столь яркие картины, – "художественное" в узком смысле этого слова или "логическое", лишь "продолжающее" указания, которые были даны материалом? С точки зрения самого Тьерри, такого противопоставления в разработанном им историческом методе не существовало. Для него это было научное, строго логическое и вместе с тем несомненно художественное, "творческое" воссоздание прошлого" (*Реизов Б.Г.* Указ. соч. С. 88, 108).

в романе, а создает ракурс изображения чужих сознаний, точек зрения. В очерках Киреевского изображение складывается из наблюдений, составляющих композиционный центр произведения. Все это обеспечивает взгляд на события извне.

Свои очерки критик называет нарочито сухо и информативно, в первом случае указывая на уже пройденный жизненный путь ученого, во втором – ограничившись фамилией и инициалами поэта, более того, решив биографические данные о дате и месте рождения вынести в сноску. Киреевский таким образом создает у читателя убеждение, что не собственно фактический документальный материал несет на себе основную смысловую нагрузку.

В очерке о Баратынском авторская речь сознательно возвышенна. Это необходимо для того, чтобы возвести факт обыденного бытия (рождение) в ранг особого смысла (рождение поэта), придать ему совершенно иной масштаб значимости. В очерке, скорее всего сознательно, смещается год рождения Пушкина, и тем самым становится возможным упоминание имени Баратынского рядом с именем великого поэта. Возникший исторический ряд (начало века) и литературный (величие Пушкина) усиливает значимость поэтической судьбы Баратынского[1]: "Баратынский родился в 1800 году, то есть в один год с Пушкиным; оба были ровесники веку. От природы получил он необыкновенные способности: сердце глубоко чувствительное, душу, исполненную незасыпающей любви к прекрасному, ум светлый, обширный и вместе тонкий, так сказать, до микроскопической проницательности и особенно внимательный к предметам возвышенным и поэтическим, к вопросам глубокомысленным, к движениям внутренней жизни, к тем мыслям, которые согревают сердце, проясняя разум, – к тем музыкальным мыслям, в которых голос сердца и голос разума сливается созвучно в одно задумчивое размышление" (2, *87*).

Романтическая окраска тона рассказчика не должна заставлять нас забывать о том, что предметом исследования в этом произведении становится не одно романтическое воссоздание конфликта между поэтом и действительностью, но анализ социально-исторической и об-

---

[1] А.С. Пушкин родился 26 мая (6 июня) 1799 г., а Е.А. Баратынский 19 февраля (2 марта) 1800 г. Таким образом, в сноске, данной Киреевским о месте и дате рождения Баратынского: "В селе Мара Тамбовской губернии Кирсановского уезда, 29 июня" (2, *87*), также содержится неточность.

щекультурной закономерности, порождающей фигуру Баратынского: "В первом детстве получил он самое тщательное воспитание; оно много помогло впоследствии развитию его необыкновенно утонченного вкуса. *Но молодость его была несчастлива. В далекой Финляндии, посреди дикой и мрачной природы, в разлуке с родными и близкими ему людьми, с неодолимою тоскою по родине, вдали от тех, кто мог понять его и утешить сочувствием, печально и одиноко провел он лучшие годы своей юности.* Это обстоятельство, вероятно, содействовало тому, что его самые светлые мысли, и даже в самое счастливое время его жизни, остались навсегда проникнуты тихою, но неотразимою грустию"[1](курсив мой. – *А.Е.*) (2, *87*).

Так, риторические приемы организации жизненного материала очевидны в очерке о Баратынском: вначале следует изложение фактов жизни поэта в уже известной романтической манере, а затем – философско-аналитическое обобщение повествователя о его поэзии. Этот объективный взгляд на происходящее позволяет осмыслить факты частной жизни как проявление общей культурной и социальной закономерности. Слово повествователя материализует драму столкновения романтически-возвышенного подхода с фактами действительной жизни: чередование патетической лексики традиционной романтической манеры с анализирующим тоном рассказчика становится характерной чертой очерков Киреевского.

Образ Стефенса привлекает Киреевского не только сам по себе, но и как воплощение сложной и многогранной немецкой культуры и, шире, – богатства творческих возможностей родового человека: "Стефенс, один из первоклассных двигателей наук в Германии, особенно знаменит как литератор-философ. Друг Шеллинга, сначала его своеобразный последователь, потом самобытный создатель собственного своего направления... Характер его мышления к понятию живому и от живого понятия к разумному сознанию... *Он был рожден для этого стремления: в нем все движения разума, каждое колебание ума, каждое трепетание мысли невольно переходит в музыкальную вибрацию души; цифры обращались в звуки, отвлеченные формулы –*

---

[1] *Е.А. Баратынский* в 1816 г. за участие в краже был исключен из Петербургского пажеского корпуса. Мальчишеский проступок, так сурово осужденный, наложил тяжелый отпечаток на всю жизнь поэта. В 1819 г. он был зачислен в полк и в следующем году переведен в Финляндию, где и прослужил около пяти лет.

в живые воззрения" (курсив мой. – *А.Е.*) (2, *90*). Так в одежде романтического стиля перед нами совершается рождение собственно реалистического содержания очерка. Ибо, как справедливо замечает Е.Н. Купреянова, "искусство приобретает реалистическое качество по мере того, как им постигается общественная сущность субъективного"[1]. Киреевский в очерках стремится познать не столько индивидуально-психологическое, сколько историческое качество человека-творца. Роль фабулы у Киреевского в очерках сведена до минимума, он старается извлечь из самих фактов, картин жизни внутренне присущие им художественные идеи. У Киреевского очерк возводится в ранг большой литературы. Трансформируя черты диатрибы – жанра, который столь широко использовал Плутарх[2] (установку на критическое отношение к миру, стремление к острой постановке вопросов, элементы прямой дидактики, живую и раскованную интонацию, обыгрывание "присутствия" слушателя), Киреевский добивается целенаправленного воздействия на читателя. "Читатель Плутарха – образованный дилетант...– пишет Аверинцев, – он... хочет, чтобы ему помогли в его нравственных исканиях, но не терпит слишком аподиктических поучений; он способен проявить подчас подлинный интерес к серьезным вопросам, но с одним условием – чтобы его не отпугнули педантизмом... Его нужно суметь увлечь, завладеть его вниманием и воображением; техника диатрибы, выкристаллизовавшаяся в живом опыте философской беседы и проповеди, здесь как нельзя более уместна"[3].

Установка диатрибы помогла Киреевскому организовать материал в плане риторической, философской прозы. Автор зримо воспроизводит новую структуру отношений между объектом и субъектом, его интересует не собственно история жизни Стефенса и Баратынского, а процесс становления культурных деятелей в единстве бытовых, психологических, философских моментов. Причем творчество их рассматривается как воплощение всеобщего в индивидуальном; социального – в самобытном личностном существовании. Киреевского интересуют не собственно индивидуальные характеры, личностное своеобразие мыслей и чувств героев, а процесс осмысления их деятельности. Человек предстает благодаря такому взгляду критика центром видения:

---

[1] *Купреянова Е.Н.* Эстетика Л.Н. Толстого. М.; Л., 1966. С. 166.

[2] См.: *Аверинцев С.С.* Плутарх и античная биография. М., 1973. С. 142.

[3] Там же. С. 142.

в его судьбе переливается и отражается поток изменяющейся жизни. В этом диалектическом подходе к личности совершается одновременно анализ чувств и мыслей, судьба человека становится мерой всех вещей и служит в то же время орудием художественного синтеза явлений исторического порядка с моментами внутренней жизни.

Так, взаимодействие различных способов видения, истолкование предмета исследования (в данном случае жизнь Стефенса и Баратынского) являются в очерках Киреевского целью и средством одновременно. История духовного развития немецкого ученого и русского поэта дается не как изображение жизненных картин и событий (как это делалось раньше в статьях подобного типа), а как экспрессивное раздумье о становлении конкретной личности.

В очерке о замечательном русском поэте Киреевский первым в русской литературе осмысляет трагичность личности Баратынского, где, как в микрокосмосе, отражаются все сложности самой русской жизни. "С ними сошелся Баратынский (с выпускниками Царскосельского лицея, и в частности с Пушкиным и Дельвигом. – *А.Э*), и в их живительном обществе загорелась в душе его первая искра поэтического таланта, уже приготовленного его прежнею жизнию. *Так в хорошем, равно как и в дурном, сочувствие окружающих нас людей вызывает из сердца те стремления, которые без того, может быть, никогда не родились бы на свет"* (курсив мой. – *А.Е.*) (2, *88*).

Автор осмысляет уже не столько действительность, а скорее развитие сознания Баратынского. Речь в очерке приобретает афористичный характер. Возникает абстрактная фраза как средство для систематизации явлений действительности, появляется стремление подвести итог, сделать многосложность жизни легко обозримой для рассудка. Мысль в очерке движется как от частного к общему, так и от универсалии к образу вневременной мыслимой позиции, к реализации ее в конкретном лице и временном ракурсе (в данном случае жизнь Баратынского), т.е. проходит путь, аналогичный центробежным и центростремительным силам. Этот прием затем своеобразно разовьется в

"отрывках" – жанре, где основным инструментом высказывания является процесс рождения мысли[1].

Основным методом воздействия рассказчика на читателя в очерке "Е.А. Баратынский" является не изображение быта, истории, жизни поэта самих по себе, а стремление пробудить сознание читателя, развить в нем навыки диалектического мышления. Очерк четко делится на две части: краткую историю жизни поэта и разбор его поэтической личности". Но вместе с тем характер связи судьбы Баратынского с породившей его культурно-исторической средой проанализирован предельно четко, обнаруживает великолепное авторское понимание как общественной среды, так и личности поэта.

Объем биографических очерков у Киреевского невелик, и этому есть свое объяснение. Автор сознательно пишет небольшие, но емкие по содержанию произведения. Киреевский создает биографический очерк и вместе с тем довольно строгую научную статью. Этого удается достичь благодаря рубрикации – строгому подбору материала, "ко-

---

[1] В издании, подготовленном Ю.В. Манном, содержится неточность: "Отрывки" опубликованы впервые без датировки в книге: Киреевский. изд. Кошелева, т.2, с. 326–443" (*Манн Ю.В.* Примечания// *Киреевский И.В.* Критика и эстетика. М., 1979. С. 421). На самом деле эссеистические произведения писателя были опубликованы Кошелевым ранее, в "Русской беседе", 1857, т. 1, отдел "Науки", с. 1–24 (с заголовком "Отрывки, найденные в бумагах И.В. Киреевского"). В предисловии к публикациям отмечается: "В бумагах покойного найдено несколько отрывков... "Русская беседа" считает обязанностью напечатать их в том самом виде, в котором они были найдены, без перемен, без пополнений и без всякой попытки свести в одно целое разрозненные мысли и бессвязные отрывки" [С. 1]. Хомяков в послесловии "По поводу отрывков из бумаг И.В. Киреевского" писал: " Трудно проследить философскую нить, которая должна была соединить между собою мысли, набросанные в виде заметок или размышлений, но во всех высказывается одно: требование духовной цельности для правильного разумения и признание отношения веры к разуму не как к чужой, но как к низшей стихии, или, иначе, к стихии, которая полноту своего существования находит только в вере. Эта вера принадлежит тому учению, которого строгая последовательность возможна только в Церкви и которого красноречивым представителем был И.В. Киреевский" [С. 25].

ренной рационалистической установке на исчерпание предмета через вычисление и систематизацию его логических аспектов"[1]. Установка на рубрикацию придала его произведениям рассудочную упорядоченность, строгую прозрачность наряду с богатством выхваченного из жизни материала. Это создавало новую структуру, благодаря которой высвечивался процесс становления культурного деятеля в единстве социальных, психологических и философских моментов.

В качестве основы подобных очерков о Стефенсе и Баратынском выступают как историческая, так и биографическая реальность[2]. Они у Киреевского настолько взаимопроникаемы, что воспринимаются как единое целое. Киреевский здесь отталкивается от традиции французской романтической историографии, во многом повлиявшей на рождение биографического очерка в России.

В оболочке романтической фразеологии автор в очерках рассматривает, с одной стороны, индивидуалистическую обособленность творца, с другой – объясняет среду, в которой существовали Стефенс и Баратынский, творчество которых обусловлено социально-исторически:

Он испытал (Стефенс. – *А.Е.*) все удовлетворения своей глубокой потребности – сознать живую истину: не только изучил, но пережил все системы философские, испробовал на себе различные формы Западного верования, сделавшись из Протестанта Католиком, и

Рожденный для искреннего круга семьи и друзей (Баратынский. – *А.Е.*), необыкновенно чувствительный к сочувствию людей ему близких, Баратынский охотно и глубоко высказывался в таких дружеских беседах и тем заглушал в себе иногда потребность

---

[1] *Аверинцев С.* Большие судьбы малого жанра (риторика как подход к обобщению действительности) // Вопросы литературы. 1981. № 4. С. 159.

[2] Эта традиция складывалась в течение десятилетия. Журналы тех лет были насыщены статьями (как переводными, так и отечественных авторов), основным мотивом которых было стремление осознать через биографию и историю дух эпохи: "Он (великий человек. – *А.Е.*) представляет народ и остается самим собою: он тождество общего и отдельного в такой соразмерности, что общность не уничтожает в нем особенности и что в то же время особенность не истребляет общности, облекая ее в действительную форму. Таким образом, дух своего народа и своего времени – вот основа великого человека, вот истинный пьедестал его" (*Кузен В.* О великих людях // Московский телеграф. 1829. № 3. С. 308).

потом из Католиков перейдя опять в в п Протестанта[1].

"Жизнь Стефенса" (2, *90-91*)

выражаться для публики.

"Е.А. Баратынский" (2, *89*).

Несмотря на стереотипы романтической тематики, в речи повествователя заметна подчеркнутая антиромантичность, выражающаяся во взгляде на своих героев, хоть и заинтересованном, но все же дистанцированном, отчужденном. Киреевский осмысляет творческие личности Стефенса и Баратынского как выразителей общественно-исторических реалий своих народов и эпохи в целом. Очерки Киреевского не просто сообщают некие мысли, но развертывают перед читателем сам мыслительный процесс автора-творца.

Весь университет, все ученые, королевская фамилия, все замечательные люди Берлина провожали его (Стефенса. – *А.Е.*) гроб....

"Жизнь Стефенса" (2, *170–171*).

Оттого для тех, кто имел счастие знать его (Баратынского. – *А.Е.*), прекрасные звуки его стихов являются еще многозначительнее, как отголоски его внутренней жизни. Но для других, чтобы понять всю красоту его созданий, надобно прежде вдуматься в совокупный смысл его отдельных стихотворений, вслушаться в общую гармонию его задумчивой поэзии.

"Е.А. Баратынский" (2, *89*).

---

[1] Эта цитата приводится по изданию: Киреевский И.В. Полн. собр. соч. М., 1861. Т.2. А.И. Кошелев, издавший данное собрание сочинений, во втором томе помещает полностью как "предисловие", написанное И.В. Киреевским, так и обширные выдержки из автобиографии Стефенса, переведенные его матерью А.П. Елагиной, а также "послесловие" к автобиографии немецкого ученого написанное также Киреевским. Первая публикация состоялась в "Москвитянине" (1845. Кн. 1), где было опубликовано предисловие и часть перевода из биографии Стефенса; следующая часть перевода с послесловием была опубликована в том же журнале (Кн. 3). В издании 1911 г. под редакцией М. Гершензона, считающемся наиболее полным и научно подготовленным, перевод из собственно произведения Стефенса выпущен и отсутствует послесловие, написанное Киреевским, что нарушило целостность публикации. Предисловие и послесловие, на наш взгляд, составляют органическую целостность и являют собой биографический очерк о жизни Стефенса. Ю.В. Манн в подготовленном им издании: Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979 – восполнил этот пробел, соединив при публикации очерка предисловие и послесловие в одно целое.

Построение очерков в целом напоминает принцип гегелевской триады (тезис – антитезис – синтез), т.е. в определенной степени именно логические конструкции опредмечивают рационализм авторского мышления, задают настрой авторской активности.

Итак, Киреевский, исследуя современный мир через призму биографий культурных деятелей Германии и России, осмысляет его в биографических очерках. Прошлое, настоящее и будущее ощущается читателем как взаимопроницаемые, переходящие из одного состояния в другое.

Автор в очерках представляет читателю не столько жизненное явление, сколько представление о нем. В очерках почти не осуществляется внутреннее сопротивление осваиваемых предметов (судеб Стефенса и Баратынского).

Явное преобладание мира изображающего над миром изображенным, который лишен самостоятельного бытия, придает очеркам черты философской критики.

Диалектика образов Стефенса и Баратынского заключается не во внутреннем саморазвитии характеров, так как они статичны, а в перемещении внимания писателя, раскрывающего их жизненную судьбу.

В качестве внутреннего начала выступает сознание автора, завершающее повествовательный мир произведений, а в качестве внешнего – внутренний мир героев очерков. То, что предметное бытие мира проявляется в чисто мыслительных операциях авторского сознания, говорит о его философской природе.

Факт личной жизни в очерках подается в философско-психологическом ключе, анализирующая мысль критика возводит индивидуальное к общему, что дает читателю возможность осмыслить факт как проявление общей социальной обусловленности.

Риторическое начало, использование диатрибы, рубрикации, определенный дидактизм, стремление к универсализму, воссоздание процесса мышления, склонность к обобщению собственных наблюдений – все это придает биографическим очеркам черты философской прозы.

В.А. Доманский

КУЛЬТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ЗНАКИ ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «ЗАТИШЬЕ»

Мир произведений И.С. Тургенева, писателя больших культурных ассоциаций, чрезвычайно плотно насыщен сюжетами, образами и мотивами культуры. Сам писатель считал, что одна из главных задач литературного процесса – вписать жизнь человеческую и жизнь общества в культурно-исторические формы. Поэтому во многих его произведениях представлены целые культурные пласты – от Античности до современной ему жизни, а их герои погружены в контекст мировой культуры.

В духовных явлениях прошлого писатель искал «предыстоки современного образа жизни»[1]. Это стало особенностью его писательского метода, способом художественного мышления. Обозначенный выше подход к прочтению текстов Тургенева, и прежде всего его романов, наметился в некоторых работах последних лет[2]. Менее всего с позиций этого подхода прочитаны повести писателя. Данная статья и представляет собой истолкование культурно-семантических образов одной из малоизученных повестей Тургенева «Затишье».

Повесть создана в 1854 г., в трудный период жизни и творчества писателя, который был связан с рождением его новой художествен-

---

[1] *Халфина Н.Н.* Культурно-исторические мотивы в творчестве И.С. Тургенева // Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX века. М., 1984.

[2] См.: *Лебедев Ю.В.* Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети». М., 1982; Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция. М., 1997; *Недзвецкий В.А., Пустовойт П.Г., Полтавец Е.Ю.* И.С. Тургенев. «Записки охотника», «Ася» и другие повести 50-х годов. «Отцы и дети». М., 1998; *Доманский В.А.* Культурный универсум романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» // Гуманитарные исследования: итоги последних лет: Сб. тез. Новосибирск, 1997. С. 177–179; *Он же.* Культурологические основы изучения литературы в школе. Томск, 2000.

ной манеры письма. Она проявилась в попытке соединить пушкинский лиризм в изображении «идеальных натур» и гоголевскую сатиру в описаниях среды. Вместе с тем это был период двойственного отношения Тургенева к романтизму. С одной стороны, он видел, что романтизм, с его надуманностью, меланхолией, склонностью к эффектам, оторванностью от жизни, стал уже историей. С другой стороны, писатель ценил вечное романтическое начало в жизни, не зависящее от житейской конъюнктуры: приподнятость над прозой жизни, одухотворенность человека, красоту его чувств, поэзию, художество. Здесь можно увидеть явную перекличку в понимании романтического в жизни между Тургеневым и Белинским, который писал в статье «Русская литература в 1841 г.»: «...развитие романтических элементов есть первое условие нашей человечности»[1].

Созданный Тургеневым в 1850-е гг. жанр лирической повести с ее установкой раскрыть внутренний мир человека, «изучить мир его чувств и форму их проявления» исследователи связывают с романтической прозой 1830–40-х гг.[2] С этим можно согласиться, так как, по мнению Ф.З. Кануновой, романтическая проза этого времени, в особенности Бестужев-Марлинский, дали положительный импульс развитию всей русской литературе последующих лет[3].

Вместе с тем некоторые романтические штампы в повестях Тургенева становились объектом его авторской иронии, даже пародии. В повести «Затишье» таких штампов романтической поэтики, высмеиваемых писателем, немало. Вот автор передает патетический монолог Надежды Алексеевны, которая восторгается летней ночью: «Какая ночь! – воскликнула она, – подойдите, подставьте ей свое лицо, чувствуете вы, она как будто дышит? и какой запах! Все цветы теперь проснулись. Они проснулись – а мы спать собираемся...»[4]. Внезапно монолог прерывается прозаизмами, высокая патетика соединяется с разговорной лексикой, и романтический настрой исчезает: «Да, кстати, Маша, – прибавила она, – я ведь сказала, Владимиру Сергеевичу,

---

[1] *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–1959. Т.5. 1955. С.549.

[2] *Гитлиц Е.А.* Традиции романтизма в лирической повести Тургенева (формирование жанра) // Проблемы литературных жанров. Томск, 1972. С.21.

[3] *Канунова Ф.З.* Эстетика русской романтической повести. Томск, 1973. С. 306.

[4] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М., 1963. Т. 6. С. 107. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.

что ты не любишь поэзии. А теперь прощайте... вот и лошадь мою ведут» (107–109).

Откровенно издевается автор над описанием бала в доме Гаврилы Степановича. Сцены высокого романтического действия изображены в повести карикатурно: «...доморощенный оркестр трещал, гудел и взвизгивал на хорах», «...и музыка, и мебель, и кушанья, и вина, не только не могло называться первостепенным, но даже и во вторую степень не годилось» (128). Вместе с тем писатель язвительно замечает: «...все было как следует» (130).

В несостоявшейся дуэли между Астаховым и Стельчинским нетрудно разглядеть ситуацию ссоры Ленского с Онегиным, но здесь трагедия становится фарсом, так как в героях Тургенева невозмоэжно отыскать что-либо общее с персонажами «Евгения Онегина, как и в расчетливой и коварной Надежде Алексеевне увидеть черты пушкинской Татьяны или Ольги.

Роль настоящей героини отведена в данной повести Марье Павловне. В создании ее образа автор использует множество культурных знаков, при помощи которых он возвышает ее до уровня высоких героинь мировой культуры.

Тургеневская героиня постоянно вписывается в контекст исторических и мифологических образов. Эти культурные ассоциации имеют глубинную связь, духовное родство, хотя при первом рассмотрении такая связь может показаться натяжкой. Так, Веретьев называет Марью Павловну Герой (римская Юнона), Медеей.

Кажется, что может быть общего между романтической героиней повести и мифологическими образами, символизирующими сильных женщин, умеющих любой ценой добиваться своих целей и ради своей любви идти даже на преступление? Вместе с тем сам автор, описывая портрет своей героини, отмечает: «Сложена она была великолепно. Классический поэт сравнил бы ее с Церерой или Юноной» (92). В «русской, степной красоте» (91) Марьи Павловны писатель открывает красоту античных богинь, красоту, которую древние греки видели в Гере, волоокой, темноглазой, высокой и стройной. Именно этот тип женской красоты изобразил Тургенев в своей героине, «девушке лет двадцати, высокого роста, полной и стройной» (91), сопоставляя ее попеременно с несколькими античными грациями.

Кроме уже названных античных имен, обозначающих сильное женское начало, при характеристике Марьи Павловны Тургенев упо-

минает имена двух античных женщин – Клеопатры и Федры – излюбленных героинь русской сцены. Вот почему Надежда Алексеевна, сообщая о своих с братцем планах «завести театр», указывает на Марью Павловну, увидев в ее облике сходство с античными героинями. Такое сходство разглядели в ней все присутствовавшие в доме Ипатова, и их взгляды невольно на нее устремились. «Прислонившись головою к двери и скрестив руки, Марья Павловна задумчиво глядела вдаль... В это мгновение ее стройные черты действительно напоминали облики древних изваяний» (100).

Разумеется, это внешнее сходство, ведь нельзя в тургеневской героине найти психологическое сходство с упомянутыми образами Античности, вместе с тем ее глубокая, страстная натура во многих жизненных ситуациях возвышается до античной драмы, а ее гибель превращает ее в героиню высокой трагедии, наподобие «Медеи» Еврипида.

Трагизм судьбы Марьи Павловны автор выражает и через обращение к пушкинскому «Анчару», который пять раз звучит в повести, становясь ее лейтмотивом. Как сообщает повествователь, Марья Павловна стихов не любила, считая их «сладкими», но, услышав «Анчара» в исполнении Астахова, героиня попросила прочитать его еще раз, а затем принесла лист бумаги и перо и обратилась к Владимиру Сергеевичу с просьбой записать эти стихи. Впервые в жизни высокая поэзия всколыхнула душу девушки, стихи оказались созвучными ее мыслям и чувствам, в концентрированном виде выразили их. Вместе с тем остальных героев стихи не тронули. Люди заурядные, Ипатов и Бодряков, просто не поняли высокого строя мыслей поэта. Остались равнодушными к стихам Пушкина Веретьев и его сестра, Надежда Алексеевна, обратив внимание лишь на напыщенное исполнение стихотворения Астаховым. Люди обычные не почувствовали трагизма стихотворения, как, впрочем, не поняли жизненной драмы, которая уже разыгрывалась в «затишье».

Сцена чтения Марьей Павловной стихотворения в ночном саду – одна из самых романтических в повести. В ее описании соединились воедино красота летней ночи, высокая поэзия Пушкина, сильное чувство, волнующее душу героини. «Положительный человек» Астафьев с любопытством рассматривает Марью Павловну и недоумевает, почему так на нее «подействовали стишки» (111).

Как видно из повести, на героиню подействовал прежде всего мрачный колорит пушкинского стихотворения, который соответствовал ее постоянной угрюмости. Автор постоянно подчеркивает суровость Марьи Павловны, неприветливость, некую упорную тупую сосредоточенность на мрачных мыслях. Все это уже можно разглядеть в ее первом описании.

«Черты ее лица выражали не то чтобы гордость, а суровость, почти грубость; лоб ее был широк и низок, нос короток и прям; ленивая и медленная усмешка изредка кривила ее губы; презрительно хмурились ее прямые брови. Она постоянно держала свои большие темные глаза опущенными. "Я знаю, – казалось говорило ее неприветливое молодое лицо, – я знаю, что вы все на меня смотрите, ну смотрите, надоели!" Когда же она поднимала свои глаза, в них было что-то дикое, красивое и тупое, напоминавшее взор лани» (92).

Серьезное, вечно хмурое лицо Марьи Павловны вызвало у Веретьева ассоциации с мрачным Дон Карлосом из пушкинского «Каменного гостя». Пересказывая своей возлюбленной сцену из пушкинской маленькой трагедии, он говорит о неестественности поведения героя «Каменного гостя». Удивительная ночь, воздух «пахнет лавром и лимоном», наедине остались симпатизирующие друг другу люди, кажется, им надо радоваться жизни и любить друг друга. Но Дон Карлос суров и говорит не о прекрасном настоящем, а об отвратительном будущем, когда его возлюбленная Лаура станет старухой.

Эта сцена из пушкинской трагедии является зеркальным отражением и самой сцены свидания Марьи Павловны и Веретьева, в которой героине отведена роль мрачного Дон Карлоса, а ее возлюбленному роль ветреной Лауры. Маша упрекает Веретьева в несерьезности, шутовстве: «Вы все смеетесь да шутите, и прошутите так всю вашу жизнь» (122). Веретьев, в свою очередь, упрекает ее в совершенно противоположном: «...а вы хуже моего распорядитесь, вы просурьезничаете всю вашу жизнь» (123). Самое страшное состояло в том, что оба оказались совершенно правы: так оно и случилось впоследствии.

Данная сцена в повести построена так, что можно увидеть и явное текстуальное сближение двух речевых дискурсов – Лауры и Веретьева. Сравним:

У Пушкина

Лаура

Тогда? Зачем
Об этом думать? Что за разговор?
Иль у тебя всегда такие мысли?
Приди – открой балкон. Как небо тихо!
Недвижим теплый воздух – ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной –
И сторожа кричат протяжно: я с н о!..
<...> Слушай, Карлос.
Я требую, чтоб улыбнулся ты...[1]

У Тургенева

«Что ж загадывать о будущем? Оглянитесь, Маша, разве и здесь не прекрасно? Посмотрите, как все радуется жизни, как все молодо. И мы сами разве не молоды?

Веретьев приблизился к Марье Павловне, она не отодвинулась от него, но не повернула к нему головы.

– Улыбнитесь, Маша, – продолжал он, – только доброй вашей улыбкой, а не вашей обыкновенной усмешкой» (123).

Но мрачность почти не исчезает с лица Марьи Павловны, даже на балу, она не умела отдаться веселости: «Лицо ее покрылось румянцем, разгорелось, но не повеселело» (137).

В мрачности Марьи Павловны есть что-то роковое, она словно заглянула в зазеркалье и, предчувствуя раннюю смерть, не может отдаться вполне радости жизни, настоящего. Позже, в речи «Гамлет и Дон-Кихот» (1860), Тургенев эту мрачную сосредоточенность людей на собственной рефлексии откроет у людей гамлетовского склада ума, которые начинают задавать себе роковой вопрос: быть или не быть? Но Марью Павловну никак нельзя назвать героиней гамлетовского типа, как, впрочем, и идеальной романтической натурой. Упрямая сосредоточенность на собственной рефлексии лишает ее интереса к жизни. Она нелюбознательна, неразвита, малообщительна, не знает стихов, не разбирается в искусстве.

Героиня принадлежит больше миру природному, нежели миру цивилизации. Она любит цветы, садоводство, трудится на земле. В этой связи не случайное ее сближение с хтонической богиней Церерой (Деметрой), богиней плодородия и земледелия, «землей-матерью». Интересно, что впервые Марья Павловна в дом приходит из сада, где, по ее собственному признанию, она «сучья резала и ко-

[1] *Пушкин А.С* Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т.4. С. 343.

пала грядки» (92). В ее портрете автор отмечает детали, которые роднят ее с античной богиней: это и «красные губы», и «смуглое лицо», и самая яркая деталь – «зеленый листок», который запутался в ее «густых русых волосах» (91). Даже песни, которые поет Марья Павловна («Хлопец сее жито» и «Гомин-гомин по диброве...), относятся к украинскому фольклору и посвящены земледельческой тематике, т.е. восходят к культу Деметры.

Предназначение Марьи Павловны – все, что связано с женским, природным началом жизни: любовь, дом, продолжение рода. Любовь всецело захватывает Марью Павловну со сверхчеловеческой мощью, и она не в силах противиться этому чувству. Пушкинское стихотворение помогло героине осознать непостижимую силу любви, которая превращает одного человека в раба другого.

Конечно, трудно в чертах Веретьева отыскать что-то общее с «непобедимым владыкой» из пушкинского «Анчара». Но в этом и кроется загадка любви, разгадкой которой может быть смерть. Это чувство, когда, непостижимым образом, слабый начинает повелевать сильным, распущенный, ветреный управляет честным и талантливым, и нет этому здравого объяснения, как нет разумного устройства в природе и в человеческом обществе.

Таким образом, в повести «Затишье» Тургенев впервые с такой художественной силой выразил «трагическое значение любви», которая, как Анчар, может нести человеку гибель. Концептуально формулу этого «трагического значения любви» писатель высказал от лица героя повести «Переписка»: Любовь даже вовсе не чувство; она – болезнь <...> обыкновенно она овладевает человеком без спроса, внезапно, против его воли – ни дать ни взять холера и лихорадка... Подцепит его, голубчика, как коршун цыпленка, и понесет его куда угодно, как он там ни бейся и ни упирайся... В любви нет равенства, нет так называемого свободного соединения душ и прочих идеальностей, придуманных на досуге немецкими профессорами...» (160).

В условиях русского захолустья, затишья Тургенев разглядел бушующие страсти, подобные античной трагедии, увидел в уездной барышне черты Медеи, Клеопатры.

Е.В. Максименко

ЭЛЕГИЗМ «МАЛОЙ ПРОЗЫ» И.С. ТУРГЕНЕВА (ПОВЕСТЬ «ЯКОВ ПАСЫНКОВ»)

Элегизм прозы – важнейшую особенность художественного таланта Тургенева – справедливо отмечали многие исследователи[1]. Элегичность, свойственная мироощущению Тургенева, явилась способом осмысления глубинных философских вопросов, волновавших писателя и нашедших отражение в его творчестве. Метафизические проблемы жизни и смерти, вечности и бессмертия, любви и страдания, нравственного долга и отречения – центральные проблемы романного творчества Тургенева – были остро поставлены уже в литературно-критических статьях (Статья о трагедии Гете «Фауст» (1844), рецензия на «Записки ружейного охотника» С.Т. Аксакова (1852), «Гамлет и Дон Кихот» (1860) и др.) и «малой прозе» писателя.

Первые прозаические опыты Тургенева («Андрей Колосов» (1844), «Записки охотника» (1847) , как отмечают исследователи Ю.В. Лебедев, С.Е. Шаталов[1], характеризуются философско-элегической окрашенностью, которая с полной отчетливостью проявилась в тургеневских повестях 1850-х гг. Философская тональность повести «переходит» в элегическую, «но чаще нет нужды в этом переходе, потому что повесть представляет одну *развернутую неделимую элегию*», – замечает Л.В. Пумпянский[2] (здесь и далее курсив мой.

---

[1] См.: *Зайцев Б.К.* Жизнь Тургенева // *Зайцев Б.К.* Далекое. М., 1991. С. 143–276; *Гершензон М.О.* Мечта и мысль И.С. Тургенева // *Гершензон М.О.* Избранное. Т. 3: Образы прошлого. Москва; Иерусалим, 2000. С. 541–631; *Курляндская Г.Б.* Метод и стиль Тургенева-романиста. Тула, 1967; *Маркович В.М.* «Русский европеец» в прозе Тургенева 1850-х годов // Ivan S. Turgenev. Leben, Werk und Wirkung. München, 1995. S. 79-96. и др.

[1] См.: *Лебедев Ю.В.* «Записки охотника» Тургенева. М., 1977; *Шаталов С.Е.* Проблемы поэтики И.С. Тургенева. М., 1969; *Шаталов С.Е.* «Записки охотника» Тургенева. Сталинабад, 1960. и др.

[2] *Пумпянский Л.В.* Тургенев-новеллист // *Тургенев И.С.* Сочинения: В 12 т. М.; Л., 1928–1934. Т. 7. С. 12.

– *Е.М.*). Повести Тургенева 1850-х гг. («Дневник лишнего человека» (1850), «Затишье» (1854), «Переписка» (1854), «Яков Пасынков» (1855), «Фауст» (1856), «Ася» (1858) Л.В. Пумпянский справедливо назвал прозаическими элегиями. Особое место в их ряду занимает повесть-элегия «Яков Пасынков», отличающаяся тоном глубокой грусти.

Лирическая повесть Тургенева «Яков Пасынков» – элегия воспоминаний. Структура повести и подзаголовок, имеющийся в журнальной публикации (Из воспоминаний человека в отставке)[1], ориентируют на ретроспективное повествование от лица рассказчика и тем самым способствуют развитию и взаимодействию двух сюжетов: эпического и лирического.

В повести, композиционно состоящей из трех частей, построенной как цепь воспоминаний рассказчика, который одновременно является и участником изображаемой им жизни, воссоздается атмосфера эпохи конца 1830-х – начала 1840-х гг. Это эпоха романтизма, напряженных духовных исканий, философских кружков и споров, интенсивного роста самосознания. В духовном развитии русских философов-романтиков открывался период длительного и мощного увлечения немецкой философией и романтической культурой. Философия Гегеля и Шеллинга, Фихте и Канта; поэзия Шиллера и Гете, музыка Бетховена и Шуберта настраивали на возвышенный тон, уводили в мир идеальных духовных наслаждений, сильных страстей, гордых человеческих характеров. Романтический энтузиазм, разлитый в кружковой атмосфере 1830–1840-х гг., заражает Тургенева, обогащает его внутренний мир, увеличивает многообразие творчества. Впечатления Тургенева от эпохи романтического идеализма, увлечения и интересы, во многом сформировавшиеся под влиянием личности Н.В. Станкевича, нашли творческое претворение в повести-воспоминании «Яков Пасынков», составив основу эпического сюжета, а также обогатив лирико-философский пласт повести, связанный с образом рассказчика, предельно близкого автору. «Авторский голос писателя не только не противоречит сознанию рассказчика, – проницательно замечает исследовательница тургеневского творчества Г.Б. Курляндская, – но органически вливается в это сознание только на более вы-

[1] Отечественные записки. 1855. № 4. С. 195. В дальнейшем ссылки в тексте даются на это издание с указанием страницы в скобках.

соком уровне понимания и проникновения в психологию одного из последних представителей нравственного идеализма и философского романтизма 1830–1840-х годов, круга Станкевича и его друзей»[1], главного героя повести Якова Пасынкова.

Образ Пасынкова, «последнего романтика», «благородной души» и доброго сердца, овеян тихой элегической печалью. Эпитет «тихий» настойчиво повторяется рассказчиком в описании главного героя: «Помню я также его голос, *тихий* и ровный, с какою-то особенно приятной сипотой»[2]; «Пасынков *тихо* поднял на меня свои небольшие, но выразительные глаза» (203); «<...> читал стихи своим *тихим* и сосредоточенным голосом» (206); «<...> он по-прежнему был *тих*, но вечно весел душою» (207). Внутренняя кроткая тишина, ясность сознания, гармоничность душевного склада – доминирующие черты Якова Пасынкова. Постоянно повторяющиеся мотивы тишины, кротости, света создают эмоциональную атмосферу вокруг героя – атмосферу возвышенной настроенности, внутренней просветленности и гармонии: «Пасынков был очень вежлив и *кроток* со всеми <...>» (203); «Его маленькие и серые глазки *светились кротким* и ласковым добродушием» (204); «Он говорил вообще мало<...>; но когда одушевлялся, речь его лилась свободно и <...> голос его становился еще *тише*, взор его как будто уходил внутрь и *погасал*, а все лицо слабо *разгоралось*» (204); «<...> глаза его, словно устремленные вдаль, *блестели* лихорадочным *блеском*» (222). Автор представляет героя-романтика, прекрасного в своей простоте и скромности; обаятельным его делает не возведенный до крайности индивидуализм, а «тихая» поэзия души.

Немалую роль в формировании такого типа романтика сыграл образ «идеального юноши» Станкевича; характер этого, по словам К. Аксакова, «необыкновенного человека»[3], перед которым преклонялись все знавшие его, был настолько обаятелен для Тургенева, что идеалисту Якову Пасынкову он придает многие черты реального облика Станкевича. Характерно, что несколько позднее русский поэт

---

[1] *Курляндская Г.Б.* Структура повести и романа И.С. Тургенева 1850-х годов. Тула, 1977. С. 53.

[2] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1963. Т. 6. С. 204. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.

[3] *Аксаков К.С.* Воспоминания студентства. 1832–1835 гг. // День. 1862. №39. С. 4.

В. Брюсов назовет Пасынкова «необыкновенным человеком»[1]. Ценности дружбы и искусства, этика долга и отречения, культивировавшиеся в кружке Станкевича, нашедшие отклик в поэзии Шиллера, вдохновенных песнях Шуберта и романтических ноктюрнах Шопена, лежали в основе его романтического сознания. Работая над образом Якова Пасынкова, Тургенев стремился усилить романтическую окраску психологического облика героя. Исследования черновых рукописей повести, а также вариантов прижизненных изданий, проведенные Е.И. Кийко[2], свидетельствуют о том, что Тургеневу важно было как можно полнее раскрыть душевную чистоту и искренность веры Пасынкова в «добро», «истину», «жизнь», «науку», «любовь» (204); подчеркнуть его внутреннее благородство, «мягкость», «тишину» и созерцательность натуры – качества, высоко ценившиеся поколением 1840-х гг. и составившие основу особого типа сознания – романтического, овеянного сладкой меланхолией и гармонией элегизма.

В личности Якова Пасынкова рассказчик подчеркивает богатство романтического чувства, идеальность и чистоту помыслов, которые давали возможность герою чувствовать себя частью вселенской гармонии, обретая при этом силу духовной свободы. Когда Яков Пасынков читал стихи «своим тихим и сосредоточенным голосом», рассказчику казалось, что «мы с ним медленно <...> *отделялись от земли и неслись куда-то, в какой-то лучезарный, таинственно-прекрасный край* <...>» (206). Рассказчик вспомнил ночь, исполненную романтического томления: «Мы говорили, мы говорили много и с жаром, так что даже перебивали друг друга, хотя и не спорили. *На небе сияли бесчисленные звезды.* Яков поднял глаза и, стиснув мне руку, тихо воскликнул:

Над нами
Небо с вечными звездами...
А над звездами их творец...

Благоговейный трепет пробежал по мне; я весь похолодел и припал к плечу... сердце переполнилось <...> Где те восторги? Увы! там же, где и молодость» (206). Этот лирический фрагмент, согласно исследованиям Е.И. Кийко, был вставлен в текст Тургеневым несколько позже. Существенное дополнение, сделанное автором, подчеркивает

---

[1] Брюсов о Тургеневе // Тургенев и его современники. Л., 1977. С. 181.

[2] *Кийко Е.И.* Комментарий к повести И.С. Тургенева «Яков Пасынков» // *Тургенев И.С.* Указ. соч. С. 535–546.

возвышенную романтически-религиозную окраску устремлений Якова Пасынкова. Строки, органично включенные в тургеневский контекст, прославляющие «небо с вечными звездами» и «их творца», подчеркивают гармоническое слияние героя с бесконечным, что явилось основой духовного сближения рассказчика с Пасынковым. Устремленность к абсолютному, неведомому, «очарованному там» привносит в повествование черты поэтики В.А. Жуковского. Стихотворные строки, внесенные в контекст повести, как показал Р.Ю. Данилевский[1], представляют собой (в несколько измененном виде) строки, которыми оканчивалось послание И. Козлова «К другу В<асилию> А<ндреевичу> Ж<уковскому>» (1822, опубл. 1825):

И здесь ли, друг, всему конец?
Взгляни... *над нашими главами*
Есть небо с вечными звездами,
А над звездами их творец![2]

Отсутствие начала строфы из послания Козлова, где развивается тема скорби поэта, потрясенного обрушившимся на него несчастьем, заметно изменило смысл стихов, цитируемых Тургеневым. В контексте воспоминаний рассказчика сквозь элегическую тональность звучит мотив экстатического слияния с мирозданием, «слышится, хотя и приглушенно, <...> «космическая» тема гимна «К радости». Рефрен этого стихотворения Шиллера и послужил <...> источником стихов Ивана Козлова»,– утверждает Р.Ю. Данилевский [3]. Ощущение героем «присутствия творца над звездным шатром» подчеркивает состояние религиозной экзальтации, восторг от которого передается и рассказчику. Важно подчеркнуть, что религиозное чувство Пасынкова было отмечено еще в одном фрагменте рукописного текста. Вместо совета, который Яков Пасынков дает рассказчику, искать утешение в поэзии, в рукописи остался текст, содержащий совет искать утешение в *религии*.

Философско-религиозные мотивы, обогатившие лирический сюжет, получают дальнейшее развитие в повести. Характеризуя Пасынкова, рассказчик подчеркивает особую любовь героя к музыке Шуберта, которая возвышала человека над миром и увеличивала стрем-

---

[1] *Данилевский Р.Ю.* Стихотворная цитата в повести «Яков Пасынков» // Тургенев и его современники. Л., 1977. С. 47–49.

[2] *Козлов И.И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1960. С. 69.

[3] *Данилевский Р.Ю.* Указ. соч. С. 49.

ление к бесконечному. Характерно, что фрагмент текста, посвященный Шуберту, был позднее включен Тургеневым в окончательный вариант повести. Если в журнальной публикации только одно предложение характеризует музыкальное увлечение Пасынкова («Софья играла ему Шуберта» (208), то в окончательный текст внесен тщательно разработанный фрагмент, в котором продолжает свое развитие мотив слияния человека со всемирной гармонией: «Пасынков очень любил музыку <...> *Особенно любил он «Созвездия» Шуберта.* Он уверял, что когда при нем играли «*Созвездия*», ему всегда казалось, *что вместе с звуками какие-то голубые длинные лучи лились с вышины ему прямо в грудь.* Я еще до сих пор *при виде безоблачного ночного неба с тихо шевелящимися звездами всегда вспоминаю мелодию Шуберта и Пасынкова* <...>» (209). «Созвездия» («Die Gestirne» (1816) – песня, написанная Шубертом на слова Ф. Клопштока[1], созвучна невыразимому состоянию души Пасынкова, когда она разливается во что-то таинственное, неопределенное и тонет в глубине ощущений. «Голубые длинные лучи», которые «лились с вышины ему прямо в грудь», символизируют достигнутое единство земного и небесного, конечного и вечного, человека и Вселенной. Чудная ночь, небо, покрытое мириадами звезд; слияние с бесконечностью и любовь ко всему прекрасному Божьему миру, «вливаемые» в душу мелодией Шуберта, сладостным элегическим воспоминанием охватывают душу рассказчика.

Острое ощущение красоты жизни также остро позволяет ощутить и ее трагизм. Слияние с Природой, с космосом – лишь мгновения, освещенные радостью и гармонией. Осознание разлада мечты и действительности вызывает грусть и томительную тоску по идеалу, которые нашли отзвук в печальных мелодиях Шуберта, где «на влажной, жаркой почве меланхолии цветет память об исчезнувшем счастии, о потере людей, где накопляется скорбь от противоречий жизни <...>, где бесчувственно разражается трагическая судьба, постигающая человека <...>»[2]. Тургеневское понимание т рагизма бытия, связанное с осмыслением идей страдания, жертвенности и отречения, имеющих под собой христианскую и философскую основу, нашло яркое воплощение в повести «Яков Пасынков».

---

[1] См.: *Алексеев М.П.* Первые встречи с Шубертом: Из истории русской музыкальной культуры // Венок Шуберту. 1828–1928. Этюды и материалы. М., 1928. С. 13–23.

[2] *Панаев И.И.* Мысли о Шуберте // Цит. по кн.: Венок Шуберту... С. 21.

Мотив отречения, связанный с Пасынковым, вводится в повествование стихотворением Шиллера «Resignation» (1784), которое оставило глубокий след в истории русских философских кружков 1830-х гг. Мотив отречения был центральным в переписке Белинского, Станкевича, Герцена; упоминание «Resignation» Шиллера Тургеневым характеризует целую эпоху. Таким образом, лирическое начало в повести оказывается органически связанным с эпическим.

Момент чтения «Resignation» Пасынковым явился кульминационным в отношениях Пасынкова с рассказчиком. Именно «с того дня, с самого того чтения < «Resignation» Шиллера. – *Е.М.*> вдвоем в саду, в тени сирени, я всей душой полюбил Пасынкова, сблизился с ним и подчинился ему вполне» (203). Смысл слова «Resignation», существенно важного в сознании Пасынкова, раскрылся ему самому в трагический для него момент объяснения с любимой девушкой Софьей Злотницкой: «*Вот когда я понял, что значит давно мною избранное слово: Resignation*» (221). Понимание невозможности личного счастья приводит к идее самоотреченного исполнения долга: «*Наша жизнь не от нас зависит; но у нас у всех есть один якорь, с которого, если не захочешь, никогда не сорвешься:* чувство долга», – говорит Софья Злотницкая (234). Суровость коллизии счастья и долга смягчает элегическая тональность. Отречение от личного счастья уравновешивается пониманием идеи служения ближнему, самозабвения для других. Полная самоотречения жизнь идеалиста Пасынкова противопоставляется рассказчиком, а вместе с ним и автором, практическому существованию Асанова. Философские размышления автора о духовной жизни Пасынкова, последнего романтика, и закономерностях практической современности, завершающие повествование, полны элегической грусти: «Весь этот вечер остался я дома <...> я *думал*, *все думал* о моем *милом, незабвенном* Пасынкове – *об этом последнем из романтиков*, и чувства, *то грустные, то нежные*, *проникали* с сладостной болью *в грудь мою*, *звучали* в струнах еще не совсем устаревшего сердца... Мир праху твоему, *непрактический человек*, *добродушный идеалист*! И *дай бог* всем практическим господам, которым ты всегда был чужд и которые, *может быть*, даже посмеются теперь над твоею тенью, *дай им бог* изведать хотя сотую долю *тех чистых наслаждений*, которыми, наперекор *судьбе и людям*, украсилась твоя *бедная и смиренная* жизнь!» (234). Ранняя смерть Пасынкова не воспринимается трагично. Тихая, светлая печаль слышится в интонации рассказчи-

ка. Сама ритмико-музыкальная структура повествования с характерными для нее антиномиями, инверсиями и полутонами; повторами и эмоциональными восклицаниями служит выражению авторской идеи. Противопоставляя Пасынкова «всем практическим господам», как иронично называет их автор, он утверждает высокое достоинство человеческой личности, проявляющееся в способности сохранять внутреннюю гармонию, склонность к тем «чистым наслаждениям, которыми, наперекор судьбе и людям, украсилась <...> бедная и смиренная жизнь» Якова Пасынкова.

В повести, таким образом, происходит возвышение героя (а вместе с ним и рассказчика) над жизненным драматизмом, чему способствует особая манера повествования. «Яков Пасынков» – повесть-*воспоминание*; сюжетные истории развертываются в ней в двойной перспективе. «В повестях такого рода, – проницательно замечает В.М. Маркович, – накладываются друг на друга два различных процесса: воспроизведение событий прошлого и сам процесс воспоминаний о них, процесс, который может включать в себя ретроспективную оценку, рефлексию и даже сиюминутное переживание по поводу случившегося когда-то <...>»[1]. При этом происходит воспроизведение и преображение пережитого в памяти; тем самым структура повествования характеризуется синтезом лиризма с эпическим изображением жизни.

Благодаря «творческому преображению прошлого воспоминанием»[2], осуществленному в повести «Яков Пасынков», в ее рамки вошли бытийные начала любви, «чистых наслаждений», гармонии Природы и космоса, поэзии и искусства, освещающие элегически воспроизводимые рассказчиком события. Повествование-*воспоминание* превращает повесть в прозаическую элегию, в которой важным становится мотив принятия жизни с ее радостями и печалями, удовольствиями и страданиями как ценности.

Повесть «Яков Пасынков», таким образом, запечатлевшая особенности элегического мироощущения Тургенева, явилась не только ярким примером элегической «малой прозы» писателя, но и своеобразной творческой лабораторией, в которой вызревали контуры первого лирико-философского романа Тургенева «Рудин».

---

[1] *Маркович В.М.* Указ. соч. С. 94.
[2] Там же. С. 94.

Е.Г. Новикова

ПОВЕСТЬ И.С. ТУРГЕНЕВА «ФАУСТ» В АСПЕКТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР

В статье «К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект)» Ю.М. Лотман, размышляя об основных «побудительных причинах» такого взаимодействия, характеризует их следующим образом: «Первое можно определить как «поиски своего», второе – как «поиски чужого»[1]. Далее ученый уточняет своей подход к указанной проблематике: «До сих пор в центре внимания исследователей находился вопрос условий, при которых влияние текста на текст делается возможным. Нас будет интересовать другое: почему и в каких условиях в определенных культурных ситуациях чужой текст делается необходимым. Этот вопрос может быть поставлен и иначе: когда и в каких условиях «чужой» текст необходим для творческого развития «своего» или (что то же самое) контакт с другим «я» составляет неизбежное условие творческого развития «моего» сознания»[2].

Повесть И.С. Тургенева «Фауст» (1856 г.) в пространстве проблематики взаимодействия культур феноменальна, она являет собой непосредственный (в аспекте позиции автора) и увлекательный (с точки зрения исследователя) ответ на вопрос исследователя XX в. о том, «почему и в каких условиях в определенных культурных ситуациях чужой текст делается необходимым».

«Фауст» Тургенева[3] принадлежит к известной и неоднократно описанной в литературоведении типологии произведений малого и

---

[1] *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 111.

[2] Там же. С. 112.

[3] О Гете в русской литературе см.: *Жирмунский В.М.* Гете в русской литературе. Л., 1982. Об обращении Тургенева к «Фаусту» Гете также см.: *Гутман Д.С.* Тургенев и Гете // Учен. зап. Елабуж. гос. пед. ин-та. 1959. Т. 5.; *Тихомиров В.Н.* Традиции Гете в повести Тургенева «Фауст» // Вопр. рус. лит-ры. Львов, 1977. № 1 и др. Важное место в истории вопроса заняли: Примечания // *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1980. Т.5. С. 412–430. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

среднего жанра русской литературы XIX в. Их специфика фиксирована уже в названиях, очевидно организованных тем принципом, который ныне, вслед за М.М. Бахтиным и М.С. Библером, квалифицируется как «диалог культур», т.е. взаимодействие равноправности: «Гамлет Щигровского уезда» и «Степной король Лир» Тургенева[1], «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова и др. Эти названия демонстрируют то, что основы такого диалога в России середины – второй половины XIX в. задавались преимущественно гуманистическими установками, они определяются семантикой художественного образа – персонажа западной и русской литературы. Эстетическим манифестом данной типологии можно считать авторское вступление к «Степному королю Лиру» Тургенева: «Беседа зашла о Шекспире, об его типах, о том, как они глубоко и верно выхвачены из самых недр человеческой «сути». Мы особенно удивлялись их жизненной правде, их вседневности; каждый из нас называл тех Гамлетов, тех Отелло, тех Фальстафов, даже тех Ричардов Третьих и Макбетов (этих последних, правда, только в возможности), с которыми ему пришлось сталкиваться» (8, *159*). «Человеческая «суть» мыслится здесь непреходящей и вечной, бесконечно воплощаемой в типологически близких художественных образах разных стран и разных эпох[2].

Как уже было отмечено, тургеневский «Фауст» может быть отнесен к указанной типологии. Принцип параллелизма персонажей русской повести героям вечной трагедии Гете играет в нем важную роль.

Так, отношения между Павлом Александровичем и Верой Николаевной в целом восходят к архетипу Фауст – Гретхен. Фаустовское начало сложно распределено между несколькими персонажами тургеневской повести в соответствии с представлениями писателя о том, что Гете «первый заступился за права – не человека вообще, нет – за права отдельного, страстного, ограниченного человека» (1, *204*), и именно на проблематике человеческих страстей следует выстраивать повесть о русском Фаусте. Дед Веры Николаевны Ладанов «не только из дома, из кабинета своего не выходил, занимался химией, анатоми-

---

[1] Сама эта статья возникла прежде всего из воспоминаний о том, как Ф.З. Канунова как мудрый учитель помогала многим из нас делать первые шаги в науке о литературе. Так, дипломное сочинение автора данной статьи, созданное под руководством Фаины Зиновьевны, было посвящено повести Тургенева «Степной король Лир».

[2] См. об этом, в частности: Шекспир и русская культура. М., 1965.

ей, кабалистикой, хотел продлить жизнь человеческую, воображал, что можно вступать в сношения с духами, вызывать умерших...» (5, *97*). Самого Павла Александровича ведет по жизни бесконечный поиск «чего-то» (5, *94*). Его образ Тургенев организует рефлексией, той «рефлексией» (5, *112*), которая стала своего рода краеугольным камнем интерпретации гетевского «Фауста» немецкой классической философией, что было глубоко усвоено будущим русским писателем во время его обучения в Германии. Собственная статья молодого Тургенева о «Фаусте» Гете явилась непосредственным выражением этой концепции: «Фауст» есть <...> чисто эгоистическое произведение. Мефистофель – это новое время. Фауст – эгоист и заботится об одной своей особе. Мефистофель – бес каждого человека, в котором родилась рефлексия; он воплощение того отрицания, которое появляется в душе, исключительно занятой своими собственными сомнениями и недоумениями; он – бес одиноких и отвлеченных» (1, 205). Вообще, значимость рефлексивного начала в тургеневской повести нельзя переоценить: оно не только определило содержание образа главного героя Павла Александровича и других персонажей произведения, но в конечном счете обусловило ее жанровую специфику – эпистолярную форму.

Героиня Тургенева, наделенная именем «Вера» и «ясностью невинной души» (5, *97*), сохранившейся, несмотря на замужество и троих детей, что специально и с удивлением подчеркивает рассказчик, непосредственно отождествляет себя с Гретхен, а свою мать – с Мартой: «Она почти все время своей болезни бредила «Фаустом» и матерью своей, которую называла то Мартой, то матерью Гретхен» (5, *128*). Павлу Александровичу, как Фаусту, удалось на один миг (то есть вполне по-тургеневски) поколебать ее «чистую непорочность» (5, *129*), и эта минута «самозабвения и неги» (5, *124*) влечет за собой болезнь и смерть Веры-Гретхен.

Однако сводить тургеневского «Фауста», подобно «Гамлету Щигровского уезда», «Степному королю Лиру», только к описанию архетипических моделей поведения и общечеловеческих типов, представляется недостаточным, а потому – не совсем правомерным. Эта повесть, в сущности, занимает уникальное место в обсуждаемой типологии произведений русской литературы XIX в., поскольку сюжетообразующую функцию в ней выполняют не только идеологически заявленные автором (повествователем, рассказчиком, персонажем)

сюжетные и характерологические параллели с великими произведениями Гете, Шекспира и др., но и непосредственный акт «взаимодействия культур» – акт чтения трагедии Гете «Фауст».

В повести организована специальная сюжетная ситуация чтения «Фауста», чтения публичного, обращенного к аудитории и сопровождаемого даже «небольшой вступительной речью»: «Чтение произошло вчера, милый друг, и как именно, о том следуют пункты. Прежде всего спешу сказать: успех неожиданный... <...> Я произнес небольшую вступительную речь: упомянул о старинной легенде доктора Фауста, о значении Мефистофеля, о самом Гете и попросил остановить меня, если что покажется непонятным. <...> Глубокое молчание воцарилось. Я начал читать, не поднимая глаз; мне было неловко, сердце билось, голос дрожал» (5, *105–106*).

Сюжетная значимость чтения «Фауста» подчеркнута и усилена специфическим художественным приемом Тургенева, который, по его собственным словам, вызовет многочисленные «упреки в надуманности»[1]. Он наделил главную героиню повести Веру Николаевну необычным запретом, восходящим к ее матери, – запретом на чтение художественных произведений. В результате этого трагедия Гете вторгается в мир повести конфликтно, нарушая и разрушая запрет, и это заставляет нас осознать, что темой тургеневского произведения стал прежде всего сам акт вхождения «Фауста» в пространство русской культуры.

Эта проблематика определила самое начало повести. В «Письме первом» нарисована изумительно обаятельная картина запущенной провинциальной русской дворянской усадьбы, создан живой, звучащий и благоухающий, образ летней русской природы, и именно в таком интенсивном национальном контексте впервые появляется книга гетевского «Фауста»: «Люблю я эти аллеи, люблю серо-зеленый нежный цвет и тонкий запах воздуха под их сводами; люблю пестреющую сетку светлых кружков по темной земле <...> Вообрази! Сидя на плотине, под ракитой, я вдруг неожиданно заплакал <...> Я увидал книги, привезенные мною когда-то из-за границы, между прочим гетевского «Фауста». <...> Было время, я знал «Фауста» наизусть (пер-

[1] Тургенев и его время: Первый сб. / Под ред. Н.Л. Бродского. М., 1923. С. 7. Из воспоминаний Л.Ф. Нелидовой, включенных ею в ответы на вопросы анкеты о Тургеневе.

вую часть, разумеется) от слова до слова; я не мог начитаться им... <...> С каким неизъяснимым чувством увидал я маленькую, слишком мне знакомую книжку (дурного издания 1828 года)» (5, 91–94).

Так «Фауст» впервые появляется в художественном пространстве повести как «книжка», причем книга, «привезенная из-за границы», инородная окружающему ее русскому миру. Но Павел Александрович в свое время привез ее в Россию потому, что «не мог начитаться им». Сюжетной функцией героя станет введение «Фауста» в мир русской культуры и русской повседневной жизни (введение отчасти даже насильственное, через запрет). Осуществленный им акт чтения «книжки (дурного издания 1828 года)» превратит ее в текст его собственной жизни, он и его возлюбленная предстанут русским Фаустом и русской Гретхен. Таков будет результат развития сюжета повести.

Но именно результат. Основные же смыслы произведения определяются актом взаимодействия культур, описанным Ю. М. Лотманом: «чужой текст делается необходимым». Гетевский «Фауст» бытует здесь преимущественно как «чужой» и в то же время как «необходимый» России текст.

Поразительным знаком этого стало само название произведения Тургенева. Именно характер названия повести – «Фауст» – позволяет включить ее в тот типологический ряд русской литературы, о котором говорилось выше. Но нетрудно заметить, что заглавия других произведений этого ряда в основном организованы установкой диалога культур (Гамлет – Щигровского уезда, степной – король Лир, леди Макбет – Мценского уезда), тогда как в названии этой тургеневской повести «русская» составляющая отсутствует. Принцип равноправного диалога очевидно нарушен (или еще не обретен). Заглавие русской повести «Фауст» демонстрирует только заведомо «чужое», те «поиски» ставшего необходимым «чужого», о которых говорит Лотман, размышляя о взаимодействии культур.

Тургенев, сосредоточившись на проблематике введения трагедии Гете в русский культурный контекст, принимает, в сущности, беспрецедентное решение. Он наделяет свою повесть названием произведения Гете. В конце концов, полный повтор заглавия стал у Тургенева актом присвоения трагедии Гете русской культуре, и его русские персонажи стали существовать по ее сюжетным законам.

Тургеневская повесть «Фауст» стала поистине «формой времени» эпохи 1840–50-х гг., когда русская культура постигала, в конечном

счете усваивала и присваивала немецкую культуру и великий «Фауст» Гете был востребован в России как гениальный синтез немецкой литературы и немецкой философской мысли. Сам писатель в рецензии «Фауст, траг. Соч. Гете. Перевод первой и изложение второй части. М. Вронченко. 1844. Санкт-Петербург» в связи с этим переводом говорит об «усвоении русской литературой» «знаменитого европейского произведения» (1, *195*).

Действительно, повесть существует в интенсивном гетевском, фаустовском контексте русской литературы вообще и творчества Тургенева в частности.

Известно, что в упоминавшемся уже «Письме первом» писатель во многом наделил героя Павла Александровича своими собственными переживаниями и воспоминаниями: «Я вспомнил все: и Берлин, и студенческое время, и фрейлейн Клару Штих, и Зейдельманна в роли Мефистофеля, и музыку Радзивилла, и все и вся...» (5, *94*). «Было время, я знал «Фауста» наизусть (первую часть, разумеется) от слова до слова; я не мог начитаться им...». Это Тургенев говорит и о себе.

Он тесно связан и с историей первых переводов «Фауста» в России: в 1845 г. им были написаны сначала рецензия, а затем статья о переводе «Фауста» М. Вронченко. Публикация повести Тургенева «Фауст» в «Современнике» (1856, октябрь) осуществляется одновременно с публикацией еще одного перевода «Фауста» на русский язык – А.Н. Струговщикова. (Он был помещен после тургеневской повести.) Н.А. Некрасов и Н.Г. Чернышевский в переписке между собой и с автором повести обсуждают эту нетривиальную ситуацию выхода в свет в одном номере журнала двух «Фаустов», которая их отчасти тревожит. Тургенев же в письме к И.И. Панаеву от 3 (15) октября 1956 г. отмечает: «Вы хорошо делаете, что помещаете перевод Гетева «Фауста»; боюсь только, чтобы этот колосс, даже в (вероятно) недостаточном переводе Струговщикова, не раздавил моего червячка»[1]. Опасения о судьбе своего произведения есть, но они отходят на второй план перед важным фактом публикации нового перевода трагедии Гете: «Вы хорошо делаете...». Так повесть Тургенева, призванная всем своим содержанием адаптировать трагедию Гете к русской культуре, символически печатается рядом с переводом Струговщикова, предшествуя ему и вводя его русский культурный контекст. А.А. Фет

[1] Цит. по: 5, *414*.

в одном из писем к И.П. Борисову следующим образом – достаточно саркастично – характеризует повесть Тургенева «Степной король Лир»: «Точно философско-эстетическая критика на «Лира» Шекспира – дескать, вот это что значит – вы поймите, дураки!»[1]. Если снять иронические обертоны высказывания Фета, то можно согласиться с тем, что повесть Тургенева «Фауст», сопровождающая новый перевод трагедии Гете на русский язык, действительно выполняла в России середины XIX в. просветительскую функцию «философско-эстетической критики» («вы поймите»!)

Важность и сложность переводов трагедии Гете Тургенев осознает, в частности, потому, что сам в 1844 г. перевел «Последнюю сцену первой части «Фауста» Гете».

В целом, в течение многих лет своей жизни писатель предпринимает разнообразные усилия по вовлечению трагедии Гете «Фауст» в русскую культуру: перевод последней сцены первой части, рецензия на перевод Вронченко, аналитическая статья о «Фаусте», написанная по поводу этого перевода... Это поистине «поиски чужого», когда «чужой» текст необходим для творческого развития «своего» или (что то же самое) контакт с другим «я» составляет неизбежное условие творческого развития «моего» сознания». Наконец, вершиной и художественным итогом этого сложного процесса стала повесть с одноименным названием «Фауст».

Еще одним уровнем этого взаимодействия русской культуры с произведением Гете стали цитаты из «Фауста», собственно гетевский текст, вошедший в контекст повести Тургенева.

Он составил своеобразную текстовую «рамку» тургеневского «Фауста».

Повести предпослан следующий эпиграф: «Entbehren sollst du, sollst entbehren». Перевод: «Отречься (от своих желаний) должен ты, отречься». Эти слова принадлежат Фаусту, и он проговаривает их с глубокой иронией, надсмехаясь над расхожими прописными истинами о смирении, покорности человека перед лицом жизни. Тургенев организует сложный многоуровневый диалог с этим текстом. Он использует его в качестве эпиграфа, но при этом принципиально снимает фаустовскую иронию и придает ему статус последней, высшей правды о смысле человеческого бытия. «Жизнь – тяжелый труд, –

[1] Цит по: 8, *485*.

пишет в своем последнем письме Павел Александрович. – Отречение, отречение постоянное – вот ее тайный смысл, ее разгадка...» (5, *129*). «Отречься (от своих желаний) должен ты, отречься».

Одной из причин такого переосмысления слов Фауста могло быть тургеневское представление о его создателе Гете. В своей статье о «Фаусте» Тургенев, в частности, писал: «Все противоречия a priori примирены в классически-спокойной душе Гете, которая могла, не разрушаясь, даже не страдая, вынести в себе Мефистофеля. <...> Величавое равнодушие Фауста во второй части – вот настоящее, окончательное примирение всех нерешенных вопросов и сомнений» (1, *206*). В целом же такой неожиданный «перевод» наглядно и убедительно обнаруживает глубинный смысл присвоения гетевской трагедии русской культурой в представлении Тургенева: «отречение», пришедшее на смену фаустовскому «эгоизму».

Описание предсмертных страданий Веры Николаевны в последнем письме восходит к последней сцене первой части гетевского «Фауста», что выразилось в специальной цитации: «Вдруг она раскрыла глаза, устремила их на меня, вгляделась и, протянув исхудалую руку –

Чего хочет он на освященном месте,
Этот... вот этот... –

произнесла она голосом до того страшным, что я бросился бежать» (5, *128*).

Как выше уже упоминалось, Тургеневу принадлежит собственный перевод последней сцены первой части «Фауста». В нем Гретхен восклицает:

«Вот этот... вот... прогони ты его – прогони –
Зачем он в святое место зашел?» (1, *213*).

В повести, вкладывая эти слова героини Гете в уста Веры Николаевны, Тургенев отказывается и от варианта Вронченко, и от своего собственного.

Гретхен обращается здесь к Мефистофелю. Его образ в повести Тургенева вообще порождает какое-то особо напряженное пространство перевода: «Мефистофель ее пугает не как черт, а как «что-то такое, что в каждом человеке может быть»... <...> Я начал было толковать ей, что это «что-то» мы называем рефлексией; но она не поняла слова рефлексия в немецком смысле: она только знает одну французскую «reflexion» и привыкла считать ее полезной» (5, *112*). Это на-

пряжение выразилось и в том, что для повести 1856 г. Тургенев осуществляет новый вариант перевода указанных слов Гретхен. Здесь писатель организует характерный диалог с теми интерпретациями образа Мефистофеля, которые были приняты в немецкой классической философии и которые он сам искренно и увлеченно повторял в статье 1845 г.: «Мефистофель – бес каждого человека, в котором родилась рефлексия». Теперь Мефистофель – что-то страшное и «что-то такое, что в каждом человеке может быть». Новый вариант перевода, пожалуй, специально подчеркивает последнее: «она <...> устремила их на меня, вгляделась и, протянув исхудалую руку –

Чего хочет он на освященном месте,
Этот... вот этот...»

Гетевский Мефистофель странно сливается с героем повести, в нем несчастная Вера Николаевна видит разрушительное для себя дьявольское начало. Вот какое специфическое развитие в русской культуре получила «рефлексия в немецком смысле», воплощенная, казалось бы, в образе Мефистофеля. Русская культура внесла в такое понимание образа Мефистофеля свои – и очень существенные – коррективы.

Так принципы цитирования Гете в повести Тургенева «Фауст» позволяют утверждать, что на уровне организации текста общая установка взаимодействия культур уже развилась до истинного их диалога.

В целом повесть «Фауст» может быть интерпретирована как акт перевода трагедии Гете на язык русской культуры, предпринятый русским писателем И. С. Тургеневым.

А.А. Казаков

ПОВЕСТЬ В СИСТЕМЕ ЖАНРОВ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Исследователь, ставящий перед собой задачу определения места повести в жанровой системе Ф.М. Достоевского, должен отдавать себе отчёт в том, что сама такая постановка вопроса методологически проблематична.

Актуальность изучения повестей этого русского писателя требует специального обоснования: наше представление о художественном новаторстве Достоевского по традиции связывается с жанром романа – будет ли речь идти о романе-трагедии, идеологическом или полифоническом романе. Повесть Достоевского в литературоведении никакого звучного эпитета не приобрела, словосочетания «идеологическая» или «полифоническая повесть» выглядят заведомо курьёзно.

Отсутствие по-настоящему заинтересованного отношения к судьбе этого жанра в творческой лаборатории Достоевского, казалось бы, поддержано системой приоритетов самого писателя. При поверхностном взгляде может создаться ощущение, что его повести занимают служебное, вторичное положение, это нечто наподобие подступа к роману – нередко не более чем недоделанные романы: таковой может показаться, например, одна из самых важных повестей Достоевского – «Записки из подполья». Как известно, первоначально писатель задумал написать роман «Исповедь», и первая часть «Записок», «Подполье», мыслилась эпизодом такого большого целого. Слово «повесть» появляется сперва только по отношению ко второй части «По поводу мокрого снега» (при первой публикации – «Повесть по поводу мокрого снега»). И лишь при переиздании в 1865 г. определение повесть распространяется на всё произведение[1].

---

[1] Можно указать и на такой интересный факт: в письме М.М. Достоевскому от 9 февраля 1869 г. говорится и о первой части как о повести, когда работа над этим произведением *перестала удовлетворять писателя* (письмо М.М. Достоевскому от 9.2.1864, т. 28/2, с. 64). Здесь и далее ссылки на произведения, черновики и письма Достоевского даются с указанием тома и страницы по изданию: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Заменимость слова «повесть» в системе авторских жанровых самоопределений тоже может создать впечатление о непринципиальной роли повести в жанровой палитре Достоевского: чем является «Кроткая» – «повестью» (согласно авторскому предисловию; 24, *5*) или «фантастическим рассказом» (согласно подзаголовку)?[1] Этому соответствует и читательское восприятие названного произведения: от «маленького рассказа» (М.Е. Салтыков-Щедрин) до «своего рода романа» (А. Жид).

Широчайшую амплитуду колебаний в жанровом определении мы видим и в истории создания «Вечного мужа». В письме Н.Н. Страхову от 26.2 (10.3) 1869 г. писатель обещает «доставить в редакцию «Зари» повесть, то есть роман» (29/1, *20*), далее в письме тому же адресату от 18 (30).3. 1869 г. речь идёт уже о рассказе «листа в два печатных» (29/1, *32*) и, наконец, начиная с письма С.А. Ивановой от 29.8. (10.9.) 1869 г., речь идёт о повести. При этом публикация «Вечного мужа» осуществляется с подзаголовком «рассказ».

Иначе говоря, «репрессированное» положение повести в системе приоритетов современного достоевсковедения может показаться оправданным. Оно отражает и отношение к этому жанру в литературоведении вообще. Названный жанр воспринимается как нечто вторичное, привативное («уже не» рассказ и «ещё не» роман), как некий сателлит романа, его подготовка и «предпосылка»[2], а иногда совсем сливается со своим великим жанровым собратом («Принципиальных различий между повестью и романом я не вижу»[3]). Такое растворение повести в романе могло давать разные конкретные научные результаты (так, в указанных работах Д.С. Лихачёва и И.П. Смирнова этот ход

---

[1] Ср. также в тексте предисловия:

«Я прошу извинения у моих читателей, что на сей раз вместо «Дневника» в обычной его форме даю лишь повесть. Но я действительно занят был этой повестью большую часть месяца. Во всяком случае прошу снисхождения читателей.

Теперь о самом рассказе (24, с. 5).

[2] *Лихачёв Д.С.* Предпосылки возникновения жанра романа в русской литературе // История русского романа. М.: Изд-во АН СССР, 1962. Т.1. С. 39; *Кожинов В.В.* Происхождение романа. М.: Сов. писатель, 1963. С. 189–219. Эта тенденция имеет чрезвычайно авторитетные корни: именно как некий «не совсем роман» воспринимается повесть Белинским и Далем.

[3] *Смирнов И.П.* От сказки к роману // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 17: История жанров в русской литературе X–XVII вв. Л.: Наука, 1972. С. 290.

был, несомненно, продуктивным), но всё же нельзя не согласиться с Ф.З. Кануновой, убедительно доказывающей в ряде своих работ важнейшее *самостоятельное* значение этого жанра в художественной системе новой литературы и показывающей недопустимость определения повести как чего-то вторичного и промежуточного[1].

Вдумчивый анализ положения повести в современном литературоведении позволяет сделать вывод о том, что явной (не очень высокой) оценке значения этого жанра соответствует скрытое стремление именно на основе анализа повести делать выводы о каких-то сущностных законах поэтики – в том числе поэтики конкретного писателя (ситуация, в которой можно только с трудом удержаться от использования методов деконструктивизма). И.П. Смирнов в указанной выше статье считает возможным сделать вывод о жанровой природе романа на основе анализа повестей.

Нечто похожее можно увидеть в достоевсковедении: как отмечает В.Л. Комарович, М.М. Бахтин, предлагая термин «полифонический роман», вопреки ожиданиям не подвергает детальному анализу «пятикнижие», а демонстрирует свой тезис «на ранних повестях Достоевского (собственно на материале «Бедных людей»; 55–57) далее в связи с «Записками из подполья» (59–63) и, наконец, на примере «Предисловия» Достоевского к его повести «Кроткая» (65–67); какие-либо другие произведения романиста ни разу не упоминаются во второй главе книги»[2]. (Характерно, что Комарович причисляет к корпусу повестей Достоевского и роман «Бедные люди» – ошибка, которая, как будет показано ниже, может быть оправдана, исходя из контекста творчества самого Достоевского). И в известном смысле разговор о полифонизме Достоевского действительно немыслим без привлечения материала повестей: достаточно вспомнить, что одно из самых важных сопоставлений формы своих произведений с музыкальной структурой сделано Достоевским именно по отношению к повести

---

[1] См., например: *Канунова Ф.З.* Из истории русской повести: (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). Томск: Изд-во Том. ун-та, 1967; *Она же.* Из истории русской повести конца XVIII – первой трети XIX в. (Карамзин, Марлинский, Гоголь): Автореф. дис... д-ра филол. наук. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1967 и др.

[2] *Комарович В.Л.* Новые проблемы изучения Достоевского: 1925–1930. Ч. 2 // М.М. Бахтин в зеркале критики. М.: ИНИОН, 1995. С. 77.

«Записки из подполья» (знаменитое письмо М.М. Достоевскому от 13–14 апреля 1864 г.; 28/2, *84–85*)[1].

Если всерьёз поставить задачу определения места повести в жанровой системе названного писателя, можно увидеть, что упомянутая выше вариативность авторских жанровых определений произведений, которые мы сегодня называем повестями, оказывается значимой и вовсе не указывает на некую несущественность этого жанра в творческом мире Достоевского.

В самом широком смысле такого рода подвижность межжанровых границ, которая характерна для бытия повести (не только в творчестве Достоевского), определяется тем, что и повесть, как и роман, относится к числу жанров нового типа, не имеющих устойчивого канона, становящихся, развивающихся[2]. И жанровые определения романов Достоевского вариативны: для Белинского и «Бедные люди», и «Двойник» – романы[3], а для Шевырёва, наоборот, оба произведения – повести; и сам Достоевский называет «Бедных людей» «первой повестью моей» в ноябре 1877 г. в главе «История глагола «стушеваться»» «Дневника писателя»; 26, 65)[4]. Ср. также в финале *романа* «Преступление и наказание»: «Это могло бы составить тему нового рассказа, – но теперешний рассказ наш окончен» (6, 422).

В связи с тем, что речь идёт о жанре становящемся, чрезвычайно важны самобытные авторские трактовки его природы.

У Достоевского было своё понимание природы повести. Более того, следует учитывать развитие представлений писателя об этом жанре – без этого невозможно полноценное уяснение изменения и развития всей его художественной системы. Далее, повесть как жанр ста-

---

[1] Можно указать также на то, какое значение имеет «автобиографическая» трилогия и «Смерть Ивана Ильича» в анализе толстовской «диалектики души», осуществлённой С.Г. Бочаровым: *Бочаров С.Г.* Л. Толстой и новое понимание человека. «Диалектика души» // Литература и новый человек. М., 1963. С. 224–308.

[2] В этом отношении сближение с романом безусловно оправданно и не ведёт к принижению значения повести.

[3] См.: *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: АН СССР, 1955. Т. 9. С. 476, 563–564.

[4] В.Н. Захаров считает, что Достоевский, именуя в публицистике 60–70-х гг. «Бедных людей» повестью, использует это слово в нежанровом, расширенном значении (см.: *Захаров В.Н.* Система жанров Достоевского: типология и поэтика. Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. С. 25).

новящийся могла и в рамках другого жанра действовать как значимая формообразующая интенция (и в этом отношении её природа подобна роману – вспомним идеи М.М. Бахтина о романизации других жанров). Это вновь может послужить обоснованием соседства разных жанровых авторских определений формы произведения.

При этом в «Кроткой», думается, основным определением является «повесть», а «рассказ», или «фантастический рассказ», скорее, не характеристика жанра, а указание на особенности повествовательной манеры: и действительно, в предисловии от автора говорится о «процессе рассказа» и о фигуре стенографа, который и является, по мысли писателя, фантастическим допущением в данном произведении[1].

В других случаях ведущим является иное жанровое определение, но и повесть соучаствует в эстетическом событии в качестве формообразующей интенции, требующей учёта и понимания. Вспомним громадную роль архетипа повести в истории создания «Преступления и наказания». (Думается, здесь уже не идёт речь о вторичном и служебном функционировании повести, о данном жанре как о «лесах» романа).

Повесть мыслится Достоевским как жанр, более близкий к сложившейся к тому времени литературной традиции. Повесть у этого писателя по преимуществу имеет дело с художественно осмысленным человеческим типом. Именно уяснение природы определённого социально-исторического типа – в единственном числе – задача повести: таковы в окончательном виде «Записки из подполья» (герой которых для автора «лицо» и «представитель»; 5, *99*), таковы повесть «Кроткая», замысел «обличительной повести из современной жизни» («Дневник писателя», май-июнь 1877) о «типе анонимного ругателя» (25, *131–136*), «Вечный муж» и, наконец, первая редакция «Преступления и наказания» («повесть»). Прежде чем детально рассмотреть слой повести в первоначальной редакции великого романа, нужно ещё раз поставить акцент на более привычной «литературности» повести в творческом мире Достоевского – герои мыслятся именно как традиционные типы: герой «Записок из подполья» прямо назван

---

[1] В.Н. Захаров, по-видимому, напротив, считает, что здесь слово «повесть» употребляется в нежанровом смысле (см. сноску 10); «Кроткая» не включается в число анализируемых этим учёным повестей Достоевского (см.: *Захаров В.Н.* Указ. соч.).

«лишним человеком», герой «Вечного мужа» – «смирным типом» и т.д.

Герой первой редакции «Преступления и наказания» – своего рода «новый человек», «герой времени»: «молодой человек», поддавшийся «недоконченным» идеям, «которые носятся в воздухе» (из широко известного письма Каткову от 10–15 (22–27) сентября 1865 г. с изложением плана «повести», 28/2, *136*). И в заметках писателя к этой первой редакции мы читаем о «злости», «ожесточении, холодном, расчёте» (7, *76*), о «страданиях и вопросах» (7, *77*). Важнейшие сюжетные мотивы (ср.: «Замечания: 1) Не заглянул в кошелёк. 2) Так легко отказался: для чего ж я убил? 3) Как легко такое тяжёлое дело сделалось» (7, *77*), уже намечаемые диалогические столкновения (разговор с пьяным чиновником о Христе, например) служат задаче психологического уяснения человеческого типа времени. Столкновения разных правд, выделения слоя притчевой, вечной проблематики, отодвигающей на второй план задачу социально-исторической типизации, – того, что характерно для окончательной редакции, для романа, здесь пока увидеть нельзя[1].

Общим местом достоевсковедения давно стала идея о специфическом понимании слова «поэма» в мире Достоевского. Поэма как некое идеальное, притчевое обобщение может оказаться в творческой лаборатории этого писателя неким символическим ядром замысла романа[2].

Гипотеза, предлагаемая в данной работе: помимо поэмы, точкой отсчёта в творческом мире Достоевского является и так же специфически понимаемая повесть. Повесть и поэма, социально-исторически типичное и вечное, притчевое – две системы координат, определяющие многополюсность, многослойность мира романа Достоевского.

Такое своеобразное понимание названных жанровых интенций, по-видимому, начинает складываться у Достоевского только во второй половине шестидесятых. Так, скажем, упомянутое авторизиро-

---

[1] В классических исследованиях по истории замысла «Преступления и наказания» перелом обычно связывается с расширением социального фона, с подключением материалов замысла романа «Пьяненькие». См.: *Серман И.З.* От повести к роману: (Из творческой истории «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского) // Вопросы изучения русской литературы XI–XX веков. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 196–201.

[2] См., напр: *Захаров В.Н.* Указ. соч. С. 31–34.

ванное понимание поэмы окончательно складывается только в семидесятые – следы этого можно обнаружить в черновиках «Подростка», который есть «поэма первой юности» (16, *42*) и т.д. Но уже в записной тетради 1867–1870 гг. мы встречаемся с замыслом «поэмы» «Император». Уже в 1866 г., переиздавая «Двойника», Достоевский делает очень характерное изменение подзаголовка: теперь это не «Приключения господина Голядкина», а «Петербургская поэма».

История «Двойника» обнажает корни авторизированного понимания жанра поэмы у Достоевского: оно восходит к Гоголю. Как известно, с подачи Белинского, Достоевский видел новаторство своего раннего творчества в аналитизме – в противовес синтетизму гоголевского мира. В «Двойнике» увеличивается доля синтетического, символически сгущенного – поэтому и востребовано определение из жанровой системы Гоголя. Вместе с тем гоголевская традиция здесь уже начинает усваиваться и перерабатываться жанровой системой Достоевского.

Пример «Двойника» интересен и тем, что интенции повести и поэмы, анализа и синтеза здесь вступают во взаимодействие вне поля притяжения романа. Первоначально писатель мыслил это своё творение именно как произведение о некоем человеческом типе (отсюда первый подзаголовок; в письмах сороковых годов «Двойник» именуется не иначе как «Голядкин»). В шестидесятые годы Достоевский увидит в этом произведении преобладание доминанты «поэмы» (так же, как будет видеть преобладание доминанты «повести» в «Бедных людях»). Достоевский, как известно, так и не реализовал свой план включения в текст «Двойника» злободневной общественной проблематики шестидесятых. Но качественное изменение происходит: писатель переосмысляет это произведение в рамках вырабатываемой им в те годы новой системы жанров.

Так может быть контурно обозначено место повести в системе жанров Достоевского. Можно ещё раз подчеркнуть методологическое значение вопроса о природе повести в контексте чрезвычайно актуальной проблемы сущности и судьбы становящихся литературных жанров. Автор работы стремился показать, что история становления повести не будет понятна без изучения творческого переосмысления этого жанра в писательской лаборатории Ф.М. Достоевского.

Е.А. Макарова

РАПСОДИЯ Н.С. ЛЕСКОВА «ЮДОЛЬ» КАК ВАРИАНТ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ

Известно, что Николай Семенович Лесков является виртуозом словесной игры, которому чужд принцип единства и внутренней целостности изображения. Отталкиваясь не от грандиозной идеи, сверхзадачи, что всегда было свойственно Толстому и Достоевскому, а от детали, анекдота, услышанного в необычном ракурсе словечка, случайно всплывшего на поверхность воспоминания, он реставрирует быт, что формирует, в конечном счете, «мозаику образов». Упражняясь в разных литературно-жанровых и индивидуально-имитационных формах стилизации, писатель ставит перед собой и разрешает сложные задачи репродуктивной стилистики. Как точно подмечено Б.М. Эйхенбаумом, художественная система Лескова «внутренно враждебна к фабульной и психологической беллетристике <...> система бытовых конкретностей и языковых деталей, система складываний, прикосновений и сцеплений, а не узлов»[1].

Но здесь сразу возникает и трудность. Лесков, предельно свободно обращаясь с языком, переносит этот принцип и на жанровую систему, чаще всего сам определяя неточно и необычно жанр своих произведений, казалось бы, в противовес очевидному. И создается впечатление, что делается это сознательно, так как уже на уровне жанра начинается игра с читателем, блистательное образо- и смыслотворчество, где писатель как бы отвоевывает у критика право на жанр как на собственность автора-творца. Сам писатель, как известно, чрезвычайно заботился о точности и экспрессивности заглавий, чтобы всегда была «кличка по шерсти». Свойственная же поэтике Лескова свобода жанровых решений проявляется уже на уровне номинации, где в названии и уточняющем подзаголовке объект и субъект речи сливаются. Приведем хотя бы некоторые примеры: «Несмертельный Голован»

---

[1] *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 252–253.

(из рассказов о трех праведниках), «Колыванский муж» (из остзейских наблюдений), «Дух госпожи Жанлис» (спиритический случай), «Александрит» (натуральный факт в мистическом освещении) и множество других.

И главная цель в этой причудливой жанровой игре – стремление писателя идентифицировать литературу жизни. Создавая свои «картинки с натуры», «бытовые апокрифы», «рассказы-были», «биографии» и «хроники», Лесков явно демонстрирует, что жизненные материалы и исторические источники он предпочитает всяческому вымыслу. Его авторская позиция – это позиция летописца, хроникера, очевидца, записчика, а не выдумщика. Это характерно в целом для русской реалистической литературы последней трети XIX в., которая приходит к задаче столь полного и всестороннего освоения действительности, что предметом ее изображения становится ранее не поддававшееся эстетическому освоению и лежавшее за пределами художественной досягаемости. Яркий пример тому – «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского.

Для Лескова же особенно показательным станет творчество 80–90-х гг., которое продемонстрирует откровенную и неприкрытую установку на достоверность, злободневность. Таким станет его произведение «Юдоль», рисующее страшные картины голода на Орловщине во времена детства писателя. Причиной же к созданию этого сюжета станет нынешнее, по словам Лескова, «крайне опасное положение» зимой 1892 г., «какое подготовили нам наше плохое хозяйство и неурожай прошлого лета»[1].

Обратимся к жанру «Юдоли». Сам Лесков большинство своих произведений называл рассказами, даже «Запечатленного ангела», «Очарованного странника» и «На краю света», определенно по объему и охвату жизненного материала являющихся повестями. В свою очередь, и хроники его (пожалуй, кроме «Соборян») ближе к повести, так как в них содержание раскрывается не под одним углом зрения, как в рассказе, но в то же время они не имеют той «масштабности», которая является отличительной чертой структурной формы романа. Отсюда и такой разброс в лесковедении относительно жанрового определения тех или иных произведений. То же можно сказать и о

[1] *Лесков Н.С.* Собр. соч: В 12 т. М., 1989. Т. 11. С. 120. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

«Юдоли», если учесть, что она тяготеет больше к эпичности, к хроникальному сюжету и композиции, ведь «повесть, подобно рассказу, нередко принимает форму как бы устного рассказывания, стремится в буквальном смысле слова «поведать», а не «изобразить», в объективной, «безличной» манере»[1]. Но в то же время это и излюбленная для Лескова «автобиографическая повесть», где воссоздается его своеобразный хронотоп времени настоящего, прошлого и давнопрошедшего, личного времени рассказчика.

Тем более интересно и неожиданно жанровое определение «Юдоли» самим писателем – *рапсодия*. Подзаголовок же, «из исторических воспоминаний», при пересматривании текста для первого Собрания сочинений он в дальнейшем снимает. Причем убирает то, что для него наиболее характерно, и оставляет самое непривычное и экзотичное. Ни в одном словаре «рапсодия» не фигурирует как жанр литературный, но в музыкальном читаем, что это буквально, в переводе с греческого, «пение или декламация нараспев эпических поэм. Вокальное или инструментальное произведение свободной формы, слагающееся как последование разнохарактерных, порой остроконтрастных эпизодов. Для рапсодии типичны использование подлинных народнопесенных тем эпического духа, как это выразится в музыке Шуберта, Листа, Брамса, Рахманинова»[2]. У Брокгауза и Ефрона дано существенное уточнение: «Рапсодия – род музыкальной фантазии, не связанной определенной формой»[3]. В самом комментарии к «Юдоли» в Собрании сочинений указывается, что рапсодия – это «большое музыкальное произведение для инструмента или оркестра, состоящее из нескольких разнородных частей, преимущественно на тему народных песен и сказаний; здесь – произведение, неоднородное по своему составу и характеру» (11, *387*). Как видим, из всех трех определений выявляется главное: жанр рапсодии отличается свободной формой построения и не связан с какими-либо традиционными схемами. А это ли не типично для Лескова с его пристрастием к «вышиванию новых узоров по старой канве»?!

Более того, соотнося роман с повестью, как «живопись» с «рисунком», в известном письме к Ф.И. Буслаеву от 1 июня 1877 г., он назы-

---

[1] Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. С. 272.

[2] Музыкальная энциклопедия. М., 1978. Т.4. С. 540.

[3] Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон. СПб., 1899. Т. 26. С. 275.

вает автора повести «рисовальщиком», сознательно используя образы живописного искусства. Его характерные подзаголовки – «пейзаж и жанр», «картинки с натуры», «очерк-портрет», «иконописная фантазия» – демонстрируют живописную расцветку быта и русского характера с помощью красок народного и профессионально-выразительного слова. В итоге, слово Лескова – картинно, а сама структура текста, где доминирует принцип «текста в тексте», отличается «матрешечным» построением. По точному замечанию Г.В. Мосалевой, «текст Лескова переводим на язык других способов художественного выражения: текст как ткацкое полотно, живописное и музыкальное произведение, архитектурный ансамбль»[1]. И жанр рапсодии органично вписывается в поэтику Лескова, который сознательно противопоставляет живописно-музыкальное видение литературно-теоретическому осмыслению жизни.

Как мы уже сказали, повесть «Юдоль» явилась своеобразным откликом на голод в России зимой 1892 г., поэтому изначальный подзаголовок, «из исторических воспоминаний», отсылал к конкретным фактам «глухой поры» тридцатых годов, связанной с детством писателя. И это еще один характерный аспект поэтической манеры Лескова, произведения которого как бы «отделаны» под факт. В предисловии он заключает своеобразный договор с читателем, что это не вымысел, а самая что ни на есть, по его словам, «правдинская правда». Потому типичными становятся подобного рода подзаголовки – «из гостомельских воспоминаний», «буколическая повесть на исторической канве», «по древним преданиям», «из недавних воспоминаний» и т.п. Причем в этих воспоминаниях постепенно формируется устойчивый образ ребенка, впечатлительного мальчика с развитым воображением, думающего, активного, самостоятельного. А в таких рассказах, как «Пугало», «Неразменный рубль», «Зверь» он еще и пройдет под именем собственным, «барчука Миколаши», что уже напрямую соотносится с самим Лесковым.

Форма мемуаров, дневников, записок, автобиографий и исторических воспоминаний диктовала и выбор субъектной формы – рассказа от первого лица, что вело к определенному речевому симфонизму, «растворяемости» автора в чужих голосах. И это не монологический,

---

[1] *Мосалева Г.В.* Особенности повествования: от Пушкина к Лескову: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2000. С. 35.

как у Толстого, но и не полифонический, как у Достоевского, а диалогический тип повествования, где непременно есть «говорящий» и «слушающий». А если учесть любимый лес- ковский ход «рассказа в рассказе», то создается уже и явная *триада*, которая представлена так: рассказчик в настоящем – рассказчик в прошлом – персонаж, что представляет предельный универсализм повествовательной манеры художника. Это, в свою очередь, формирует особенности лесковского хронотопа, в котором прежде всего представлено *настоящее* – как время рассказывания, введение образа слушателя и говорящего, *прошлое* – как время описываемых событий, различные случаи, примеры, анекдоты, бытовые апокрифы и *давнопрошедшее*, что является уже личным временем рассказчика, временем его формирования в детстве, отрочестве. И это всегда предшествует тем событиям, о которых он вспоминает, тем более что это время «лучших чувств», большей близости к правде, постигаемой подчас на подсознательном, интуитивном уровне, а потому органично переходящее во время ирреальное, где действительность, пропущенная сквозь дымку детского восприятия, уже сливается с видениями, снами, причудливо «достраивая» эту реальность. Отсюда и понятное пристрастие Лескова к автобиографической повести, которая, наряду с различного рода рассказами – святочными, о праведниках, рассказами «кстати», легендами и хроникой, – стала в его творчестве жанром доминирующим.

Необычайно интересной представляется в этом плане монография О.В. Евдокимовой «Поэтика памяти в прозе Н.С. Лескова», по сути открывающая новый этап в постижении миросозерцания и специфики повествования художника. Как пишет исследователь, «размышления Лескова о сущности, закономерностях творчества, собственного и чужого, не обходятся без понятия *памяти*. Кроме ума, знаний, таланта и мастерства в процессе творческого осуществления замысла должна, по непосредственной убежденности писателя, активно действовать память»[1]. Действительно, бесконечное число реминисценций в лесковских произведениях позволяет предположить, что память является одним из фундаментальных элементов и особенностью поэтики писателя. В соотнесении со знаменитым философским трудом Анри Бергсона «Материя и память» акцентируется роль интуитивного на-

---

[1] *Евдокимова О.В.* Поэтика памяти в творчестве Н.С. Лескова. СПб., 1996. С. 13.

чала и различных родов памяти, проявляющихся в лесковских текстах: память тела и духа, память механическая и память-образ. И эти мнемонические элементы поэтики не уводят писателя в формальные изыски, а, напротив, предельно обогащают понимание процесса создания художественного образа, и в этом – всегдашняя для русского человека потребность настоящего в прошлом. Категория памяти предельно продуктивная и «работающая», что приводит исследователя к важному выводу: «Внимание к разным слоям собственного сознания, к мистике и технике памяти предвосхищало у Лескова творческие искания писателей нового времени модернистской ориентации: А. Белого, И. Шмелева, М. Пруста»[1].

Любимое лесковское словечко «припоминание», которое становится первотолчком к собственно «воспоминанию», на разных уровнях проходит в интродукции «Юдоли». Причем мы все время помним, что это «припоминание», пропущенное через мироощущение ребенка, которое обнаруживает его отрывочность, приблизительность и размытость: «Я кое-что помню», «воспоминания эти так неполны, бессвязны, отрывочны и поверхностны», «я решился набросать на бумагу то, что уцелело в моей памяти», «предлагаю только то, что могу вспомнить», «воспоминания мои <...> только частные заметки о том, что случалось голодною зимою этого года в нашей деревеньке и по соседству» (11, *121–122*). Описывая баснословные слухи о причинах и виновниках голода, автор показывает их постепенное перерастание в суеверные действия и мрачные события, вызванные трагизмом жизни. Процесс народного мифотворчества, который всегда для Лескова являлся самоценным этическим и эстетическим материалом, здесь принимает свои оборотные, зловещие смыслы. Все более становится очевидным, почему сняв первоначальный подзаголовок, Лесков заменяет его на «рапсодию», подчеркивая отрывочность и свободную компановку исторического материала в этих частных заметках. Он пытается создать целое из распадающегося, тем более что его интересует не сам по себе факт, а процесс зарождения мифа, легенды, молвы, являющейся такой формой речи, словесного творчества, которая наиболее близка творческому процессу памяти. И происходит как бы «визуализация слова» (по терминологии Евдокимовой), где вспоми-

---

[1] *Евдокимова О.В.* Мнемонические элементы поэтики Н.С. Лескова: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 1999. С. 37.

нающий восстанавливает истину уже не столько вокруг себя, сколько в себе и для себя.

Потому есть основание говорить о своеобразном «орловском тексте» Лескова в таких произведениях, как «Пугало», «Грабеж», «Несмертельный Голован», «Юдоль» и ряд других, где происходит интересное и необычное репродуктивное воссоздание действительности посредством памяти, а сам вспоминающий становится в итоге носителем предания.

Для писателя станет характерным еще один ход. После создания произведения он будет писать дополнительный комментарий «по поводу», так называемый «post-scriptum». И причиной будет все та же скрупулезная приверженность факту, который лишний раз необходимо подтвердить. В «Юдоли» Лесковым выведены замечательные образы тети Полли и квакерши Гильдегарды. После выхода первого прижизненного Собрания сочинений писатель уточнит суть своих героев: «Весь мой 11-ый том: Клавдия в «Полунощниках», квакерша-англичанка Гильдегарда и тетя Полли в «Юдоли», «Дурачок» и т.д. опять воспроизводят светлые явления русской жизни и снимают с меня упрек в том, что я проглядел устои этой жизни и благородные характеры. Я их видел, но я видел также и многое другое»[1].

Некоторые читатели поставили под сомнение возможность появления квакерш в России 1840-х гг. Лесков ответил сомневающимся своеобразной исторической справкой «О квакереях». И теперь его авторская установка направлена не на процесс зарождения мифа, а на сам факт, документ. Отвечая своим читателям, он опять погружается в давнопрошедшее, но с предельно объективированным взглядом летописца, историка, очевидца событий. Прежде всего, важно уточнить – откуда он мог получить материал о наличии квакереев в России в 1840-х гг., если ни один словарь этого не удостоверял. Есть другие источники, и в частности многочисленные рукописи по сибирской старине, подаренные писателю сибирским золотопромышленником, генералом-майором Вениамином Ивановичем Асташевым, знакомство с которым состоялось в Петербурге. Эти бумаги хранятся в библиотеке Лескова в Доме-музее города Орла. Сам по себе факт этого знакомства весьма показателен, так как для писателя очевидна тяга к подобного рода неординарным личностям, внимание к русскому ку-

[1] Цит. по: *Фаресов А.И.* Против течений. СПб., 1904. С. 382.

печеству в целом и сибирскому в особенности, представляющему для него вариант «русского чуда».

Если же опять обратиться к своеобразию лесковского хронотопа, то характерно, что любимый образ квакерши Гильдегарды, причем именно тот, «который воспроизводит светлые явления русской жизни», писатель вписывает не только в свои воспоминания, но и в специфическое для него российское время – так называемую «глухую пору»1830-х гг. Тридцатые годы среди русской знати характеризовались большим влиянием римского католичества, но не менее влиятелен был и протестантизм, в том числе и квакерство.

Перелистывая сибирские газеты последних десятилетий XIX в., мы обнаружили материал, который дает еще большие уточнения. В «Тобольских епархиальных ведомостях» (№7 за 1882 г.) опубликована статья И. Сырцова «Сибирские квакеры в XVIII веке», где излагается подробнейшая история проникновения квакереев в Россию. Образовавшись в первой половине XVII в. в Англии под руководством Георга Фокса, ко второй половине века они стали известны как кружок последователей «Общества друзей» («Society of Friends»). Затем из Англии квакеры проникают в Германию и Голландию и в итоге – в Северную Америку, которая давала, подобно Сибири, приют всем сектантам из Европы. В Россию же квакерские идеи стали проникать уже с конца XVII в., и проповедовал их протестантский мистик Квирин Кульман, который объявил себя пророком, пришедшим на землю для восстановления 1000-летнего царства Божия, за что и был сожжен в Москве.

За распространение квакерской ереси большая часть их была сослана в Сибирь. И вот какую интересную справку по запискам Асташева дает об этом Лесков: «Квакерши были сосланы в Томский Девичий монастырь в послушание и тяжкие монастырские работы. Колодницы эти, числом двадцать две, имели большое влияние на религиозные понятия тогдашних Томских обывателей. Осужденные за богомерзкую ересь, эти женщины прибыли в Томский монастырь в 1744 году и оставались в нем даже и тогда, когда самый монастырь был уже упразднен и церковь его обращена в приходскую. О них в памяти томских старожилов сохраняется много «разнообразных преданий» (11, *209*).

И еще более важен вывод писателя, который дает понять, что кем бы ни были эти «колодницы» – раскольницами (как считает автор за-

писок) или истинными квакершами, «но надо думать, что и в последние свои дни на земле никаких «противностей» и «злодейств» не оказали и ничем не испортили той доброй репутации, последствием которой было распоряжение не посылать их в Енисейск, а оставить умереть там, где они прожили сорок лет, не причиняя никакого вреда никаким людям» (11, *213*). Исходя из своей концепции «праведничества», где вера, любовь и каждодневное подвижничество являются основополагающими, Лесков формулирует в итоге свою главную мысль: «Такого же духа была и «сердечный друг» тети Полли – англичанка Гильдегарда. Да будет легка, как пух, над их костьми земля русская и – «Пусть будет стыдно тому, кто об этом плохо подумает» (девиз английского «Ордена Подвязки») (11, *213*).

Как мы убедились, исследуя повесть Лескова, структура его художественного текста приобретает самые различные варианты. И часто при наличии одного рассказчика текст изобилует постоянными ссылками на тот или иной источник информации, подтверждающими подлинность событий, документов, писем. В итоге выявляется характерная особенность произведений писателя, которая обнаруживает их определенную драматургическую основу, а в, казалось бы, распадающемся художественном целом всегда присутствует единый организующий центр – «образ автора».

Э.М. Жилякова

ДЕНИС ДАВЫДОВ И ПОВЕСТЬ Л.Н. ТОЛСТОГО "ДВА ГУСАРА"

Повесть "Два гусара" стоит у истоков обращения Л.Н. Толстого к эпохе декабризма и войны 1812 г. После "Севастопольских рассказов" – "этюдов к "Войне и миру"[1], в которых писатель осуществил опыт сочетания очерковой и новеллистической структуры, "Два гусара" явились следующим звеном в формировании толстовского художественного метода.

Среди дневниковых записей марта и апреля 1856 г., когда шла работа над повестью, обращают на себя внимание два рассуждения, в которых запечатлено содержание толстовской концепции духовного развития человека и общества. 21 марта 1856 г. сделана запись программного содержания: "*Деятельность, чистосердечие, довольство настоящим и снискивание любви.* Главная моя ошибка в жизни состояла в том, что я позволял уму становиться на место чувства и то, что совесть называла дурным, гибким умом переводить на то, что совесть называла хорошим. Отчего любовь, находящаяся в душе, не находит удовлетворения при столкновении с человеком, к[оторый] возбуждает ее. – Самолюбие уничтожает ее. Скромность есть главное условие sine qua non для взаимной любви"[2]. 4 апреля Толстой записывает рассуждение по поводу закономерностей исторического развития: "Одно из главных зол, с веками нарастающих во всевозможных проявлениях, есть вера в прошедшее. Перевороты геологические, исторические необходимы. – Для чего строят дом в 1856 году с греческими колоннами, ничего не поддерживающими?" (47, *68*). Эти две записи, следующие одна за другой, раскрывают диалектику толстовских размышлений о необходимости, с одной стороны, исторического движения вперед, прогресса, а с другой – сохранения нравственных коренных принципов, на которые опирается общество в своем развитии.

---

[1] *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. Книга первая: 50-е годы. Л., 1928 С. 239.

[2] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч: В 90 т. М., 1937. Т. 47. С. 68. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

Перед Толстым стояла проблема объективного изображения русской жизни в ее целостности и многообразном проявлении – мирном, военном, семейном, общественном. В круге чтения и творческих раздумий писателя важное место занимал Теккерей, и в частности, как показал Б.М. Эйхенбаум, его роман "Ньюкомы"[1], читаемый в это время Толстым в оригинале. Не исключено, что именно впечатление от этого романа явилось первоначальным творческим импульсом к работе над повестью "Два гусара": в первых двух главах в объективной манере рассказано об отце и сыне Ньюкомах, разных по темпераменту; картина жизни незаурядного и вспыльчивого по характеру отца развернута в единстве с историей Англии; повествование пронизано иронией в адрес и старшего и младшего Ньюкомов. Но Толстой свой замысел воплощает не в романе, а в малой форме (В письмах Толстой называл "Двух гусаров" "небольшим рассказом" (60, *56–57*), хотя, как показал Б.М. Эйхенбаум, предисловие к повести – это своеобразный остаток, реликт от задуманного большого произведения (повести или романа), ведущего к "Декабристам" и "Войне и миру".[2] Выбор жанра повести отвечал толстовской установке на общенациональный масштаб изображения русской жизни на материале самой обыкновенной, будничной действительности. В повести и граф Турбин – и старший, и младший, как и уланский корнет Ильин, и Полозов, и Анна Федоровна, и ее брат, и дочь Лиза – все они ничем особенным не выделяются из своей среды и вместе с тем представляют ее неповторимостью своей личной судьбы.

В поисках материала, отвечающего авторской концепции, включавшей в себя и идею созидательного развития общества, и одновременно критическое отношение к духовному состоянию дворянства, писатель обратился к пушкинской эпохе[3] как времени расцвета русской культуры и национального самосознания – "времени Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных".

Судя по эпиграфу ("Жомини да Жомини / А об водке ни полслова". *Д. Давыдов*"), внимание Толстого остановилось на фигуре Дениса

---

[1] *Эйхенбаум Б.* Указ. соч. С. 247–250.

[2] См.: *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. Книга вторая. 60-е годы. Л.; М., 1931. С. 189–193.

[3] Вопрос о значении и влиянии Пушкина на Л. Толстого при разработке гусарской темы рассмотрен в статьях: *Михайлова Н.И.* "На свете нравственном загадка..." ("Гусарство" в прозе Пушкина и Л.Толстого) // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 142–151; *Строганова Е.И.* Пушкинское начало в повести Л. Толстого "Два гусара" // А.С. .Пушкин и русская литература. Калинин, 1983. С. 51–63.

Васильевича Давыдова. Все в Давыдове оказалось важным и созвучным исканиям Толстого: в личности "певца-гусара"[1] соединились русская история и душевная жизнь частного человека, война и мир, гусарская доблесть и трогательная сердечность. Стихи и проза Д. Давыдова отмечены новизной мироощущения и эстетики, что выразилось в соединении возвышенного и обыденного, лирической напряженности, эпического пафоса и иронической усмешки[2]. Личность и творчество Д. Давыдова, по духу человека декабристского времени, но не разделявшего революционных устремлений декабристов, поэта романтической эпохи, но отринувшего индивидуалистический культ личности и сохранившего глубинные связи с просветительским идеалом гражданского долга и общечеловеческих ценностей, явились для Толстого выражением духовной жизни целой эпохи в ее динамике[3].

Мифологизация образа Дениса Давыдова в 1850-е гг. питалась многочисленными источниками: автохарактеристики поэта и автопортрет, возникающий на основе всего его творчества, стихотворные послания и переписка с Жуковским, Пушкиным, Языковым, Вяземским, статья В.Г. Белинского "Сочинения в стихах и прозе Дениса Давыдова" (1840), исторические документы и воспоминания о событиях 1812 г.

Ключевым понятием в отношении к Давыдову со стороны и его современников, и более поздних исследователей является слово "гусар". Гусарство – яркое явление в исторической и культурно-бытовой жизни русского общества первой трети XIX в. Как тип поведения оно характеризуется присутствием амбивалентной ситуации: с одной стороны, это удальство, своеобразный "армейский досуг", эпатаж общества, выход за пределы, а с другой – "вариант вольномыслия"[4], вызов этикетному светскому быту, прорыв "прозаического" в высшие аристократические сферы, утверждение новой этики. В художественном творчестве Давыдова пафос "гусарства" проявился в утверждении поэтической и исторической значимости обыденного: героическая

---

[1] *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: В 10 т. М., 1974. Т.1. С. 555.

[2] См.: *Рассадин Ст.* Партизан: (Поэзия Дениса Давыдова) // Вопросы литературы. 1981. № 6. С. 111–147.

[3] См.: *Вацуро В.Э.* Денис Давыдов – поэт // Давыдов Д. Стихотворения. Л., 1984. С. 5–48.

[4] *Лотман Ю.М.* Декабрист в повседневной жизни // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3-х т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 319.

тема гражданского служения Отчизне предстала в картинах военного быта с походами, бивуаками, пирушками, любовными похождениями. "Гусарщина" Давыдова, как пишет В. Э. Вацуро, "несомненно, была симптомом демократизации поэзии"[1].

Толстой обращается к теме гусарства в большом контексте проблем общенациональной жизни – об этом говорит первоначальное заглавие повести ("Отец и сын"), в этом смысл предисловия-интродукции (по определению Б.М. Эйхенбаума), представляющего собой большой период, состоящий из одного разветвленного предложения:

"*В 1800-х годах, в те времена*, **когда** не было еще **ни** железных, **ни** шоссейных дорог, **ни** газового, **ни** стеаринового света, **ни** пружинных низких диванов, **ни** мебели без лаку, **ни** разочарованных юношей со стеклышками, **ни** либеральных философов-женщин, **ни** милых дам-камелий, которых так много развелось в наше время, – *в те наивные времена*, **когда** из Москвы, выезжая в Петербург в повозке или карете, брали с собою целую кухню домашнего приготовления, ехали восемь суток по мягкой пыльной или грязной дороге и верили в пожарские котлеты, в валдайские колокольчики и бублики, – **когда** в длинные осенние вечера нагорали сальные свечи, освещая семейные кружки из двадцати и тридцати человек, на балах в канделябры вставляли восковые и спермацетовые свечи, **когда** наши отцы были еще молоды не одним отсутствием морщин и седых волос, а стрелялись за женщин и из другого угла комнаты бросались поднимать нечаянно и не нечаянно уроненные платочки, наши матери носили коротенькие талии и огромные рукава, **когда** прелестные дамы-камелии прятались от дневного света, *в те наивные времена* масонских лож, мартинистов, тугендбунда, *во времена* Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных, – в губернском городе К. был съезд помещиков и кончались дворянские выборы"(3,*145*)[2].

Это предисловие сразу вносит в повесть дыхание истории, присутствие которой определяется уже первой фразой ("В 1800-х годах"), а затем названием объединений ("масонские ложи, мартинисты, тугендбунд") и, наконец, в вершине периода введением реальных исторических имен ("Милорадовичи, Давыдовы, Пушкины"). Само слово "время", употребленное 6 раз, фиксирует выстраиваемую Толстым внутреннюю оппозицию ("в те наивные времена" – "наше время"), которая тем не менее в силу особенностей повествования, замкнутого в единое предложение, не разрушает картины целостности нацио-

---

[1] *Вацуро В.Э.* Указ. соч. С. 11.

[2] Здесь и далее выделено автором статьи.

нальной истории. Имена прославленных людей – в военном деле (Милорадович) и в литературе (Пушкин), фамилия Давыдова между ними (и в военном деле, и в литературе) – Толстой пишет во множественном числе. Здесь важную роль играет соотношение эпиграфа и текста. Цитируя иронические строки Д. Давыдова в адрес молодого поколения гусаров, отличных от героев 1812 г. (старые гусары совершали подвиги, нынешние выглядят умней, философствуют: "Жомини да Жомини", а на деле не способны ни к чему, у Давыдова это противопоставление выражено фразой, сопровождавшей описание воинских подвигов настоящих героев – о трудностях походов, сражений "ни полслова"), Толстой обыгрывает форму множественного числа в фамилии Анри Жомини (1779–1869), известного своими трудами французского военного теоретика, участника войны 1812 г., а затем воспитателя будущего Александра II. По контрасту с теми, кто только толкует о войне 1812 г., Толстой называет другие имена, характеризуя ими целое поколение, которое, подобно Милорадовичу, Давыдову и Пушкину, прославилось участием в живой истории.

Сама же история предстала в домашних одеждах – быт, вещи, моды, нравы, поведение людей. Подобный способ изображения Толстой встретил у Теккерея, на что указал Б. М. Эйхенбаум[1]). Однако восприятие Теккерея ложится у Толстого на глубокую традицию русской и

---

[1] Ср.: "**When** pig-tails still grew on the backs of the British gentry, and their wives wore cushions on their heads, over which they tied their own hair, and disguised it with powder and pomatum: **when** ministers went in their stars and orders to the House of Commons, and the orators of the Opposition attacked nightly the noble lord in the blue ribbon: **when** Mr. Washington was heading the American rebels with a courage, it must be confessed, worthy of a better cause: **there** came up to London out of a Northern country, Mr. Thomas Newcome, afterwards Thomas Newcome, Esq., and sheriff of London, afterwards Mr. Alderman Newcome, the founder of the family whose name has given the title to this history" // *Thackeray W.* The Newcomes. Paris. 1854–1855. T. 1. P. 22 ("*В ту пору*, **когда** за спиной у английских дворян еще болтались косицы, а их жены носили на голове валик, поверх которого укладывали волосы, до того напомаженные и обсыпанные пудрой, что невозможно было угадать их естественного цвета; **когда** министры являлись в палату общин при всех орденах и звездах, а лидеры оппозиции из вечера в вечер нападали на благородного лорда с голубой лентой через плечо; **когда** мистер Вашингтон возглавил американских мятежников со смелостью, достойной, надо признаться, лучшего применения, – вот **тогда-то** из одного северного графства и прибыл в Лондон основатель семьи, снабдивший заглавием нашу книгу, – мистер Томас Ньюком, впоследствии известный как Томас Ньюком, эсквайр, шериф города Лондона, а позднее, олдермен Ньюком" // *Теккерей У.* Собрание сочинений: В 12 т. М., 1978. Т. 8. С. 20–21).

европейской литературы, закрепленную в пушкинской оценке искусства В. Скотта изображать историю "домашним образом"[1]. Эта традиция нашла блестящее преломление в жизни и творчестве Д. Давыдова.

Современник и друг Пушкина, поклонник В. Скотта, встречавшийся с "шотландским чародеем", одаривший его рассказами о русской истории, состоявший с ним в переписке[2], сам создавший целый ряд очерков и мемуаров о "Встрече с великим Суворовым", о военных кампаниях 1805–1812 гг., в 1828 г. опубликовал знаменитую "Автобиографию". По определению В.Э. Вацуро, это "манифест романтического жизнестроения", в котором Давыдов утверждал себя в качестве "поэтического лица"[3]. Особенность "Автобиографии" заключается в том, что она написана как хроника исторических событий, участником которых был Давыдов. Каждый абзац в "Автобиографии" открывается датой: "В 1804 году <...>", "В 1806 году<...>", "В это бешеное время<...>". Рассказывая о своей жизни, Давыдов нарушает романтическую иерархию героического и бытового: "В 1804 году судьба, управляющая людьми, или люди, направляющие ее ударами, принудили повесу нашего выйти в Белорусский гусарский полк <...> Молодой гусарский ротмистр закрутил усы, покачнул кивер на ухо, затянулся, натянулся и пустился плясать мазурку до упаду". "<...> Давыдов не нюхает с важностью табаку, не смыкает бровей в задумчивости, не сидит в углу в безмолвии<...>"[4]. На уровне организации панорамного повествования синтаксическая конструкция толстовского предисловия во многом "повторяет" поэтическую формулу прозы Давыдова, восходящую постоянством параллелизмов, повторов, анафор к карамзинской традиции.[5]

---

[1] *Пушкин А.С.* Собр. соч.. Т. 6. С. 269.

[2] См.: *Алексеев М.П.* Вальтер Скотт и его русские знакомства // Литературное наследство. М., 1982. Т. 91. С. 268–291.

[3] *Вацуро В.Э.* Указ. соч. С. 38.

[4] *Давыдов Д.В.* Сочинения: В 3 т. СПб., 1893. Т. 1. С. 3. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.

[5] Характерно в этом отношении, что статья В.Г. Белинского о Д. Давыдове начинается с подобного же ретроспективного обращения к пушкинской эпохе: "Помните ли то *время* нашей литературы, **когда** она казалась такою живою, разнообразною, пестрою, богатою, – **когда** не было конца литературным новостям, не было конца изумлению и наслаждению читателя? Прекрасное то было *время*!" (*Белинский В.Г.* Собр. соч: В 9 т. М., 1978. Т. 3. С. 15).

Таким образом, предисловие к повести выполнено с ориентацией на идеи и формы культурного и исторического сознания русской литературы начала XIX в.

Сюжет повести реализует идею целостности и полноты русской жизни и истории. Сюжетные узлы первой и второй части, равных по количеству глав, завязаны вокруг тем и мотивов гусарской лирики Давыдова.

Ключевым стихотворением стала "Песня старого гусара", в которой развиваются темы дружеских бесед и застолий "собутыльников седых", молодецкой выправки и безоглядной смелости ("на затылке кивера", "дым столбом", "конь кипит под седоком, сабля свищет, враг валится").

Принципиально значимой для характеристики лирического героя Давыдова является любовная тема. В стихотворении "Гусар" о герое сказано: "Он часто храбрости огонь / Любовным пламенем питает". На первый взгляд любовная тема в лирике Давыдова развивается по романтическому канону: герои сгорают от страстей ("пышет страстью взор"); возлюбленная в воображении героя "...или харитой улыбнется, / Или в ночной тиши / Воздушным призраком несется"; без любви гусар одинок, "как цвет степей, / Когда колеблемый грозой освирепелой, / Он клонится к земле главой осиротелой". В некоторых стихотворениях (например, "Другу-повесе") любовная тема получает эпикурейский тон – и тогда появляются "амуры шаловливы", героини – "изменницы, плутовки", "ветреницы", "резвейшие из харит". Уже в этих стихотворениях размывается высокопарность и исключительность романтического образа с тем, чтобы напрямую высказать чуждость, если не сокрушительную иронию в адрес так называемых "поэтических женщин": "Пыл полуденного лета, / Урагана красота, / Исступленного поэта / Беспокойная мечта <...>", однако "неотвязчива, ревнива, / Как законная жена!" (36).

Рядом с романтической концепцией любви в лирике Давыдова выстраивается противоположная ей по содержанию и стилистике – элегически-сентиментальная, с культом дома, семьи, с кроткой и сердечной героиней. Развиваемый горацианский идеал сельского уединения представляет тип патриархальной утопии, в изображении которой легко улавливаются интонации и образы Грея ("во вкусе английском простом") и его переводчика – раннего Жуковского. В "Догово-

рах" (1808, 1837) лирический герой отвергает светский образ жизни, рисует своей невесте картину "мирной любви обители":

Я рощу насажу, она окружит дом,
Пустыню оживит, даст пищу размышленью,
Вдоль рощи побежит струистый ручеек <...>
И даже огород приманит нас порою
Своей роскошною и скромной простотою.
Мы будем счастливы Природой и собою <...> (25).

В.Э. Вацуро указал на факт прямого обращения Давыдова к переводу В.А. Жуковского из Греевой элегии[1]:

Но вечереет день, уж солнце за горами,
И сумрак стелется; мы тихою стопой
Идем, задумавшись, с растроганной душой,
Спокойны, счастливы. <...> (25–26)[2].

Сентиментально-элегическая тематика и тональность, обращенные на бытовой, кажущийся прозаическим план жизни, в лирике Давыдова составляет противовес буйному, романтическому стилю поведения героя, но не отменяет его, а усложняет, углубляет, обогащает представление о духовном мире, обнаруживая возможность изобразить героя с разных сторон и прокладывая пути к объективному способу психологического анализа.

Таким образом, личность и творчество Давыдова в целостности являли собой концепцию жизни в единстве поэзии и прозы и представляли несомненный интерес для Толстого и как благодатный предмет изображения, и как тип художественного мироощущения, рожденный и характеризующий пушкинскую эпоху. В повести "Два гусара" Толстой достиг органического синтеза между изображаемым материалом и формами его художественного воплощения, ориентируясь на идеи и поэтические формулы этой эпохи.

Первые восемь глав повести, посвященные графу Турбину-старшему, "одному из героев давыдовской школы"[3], и эпохе

---

[1] *Вацуро В.Э.* Указ. соч. С. 199.

[2] "Договоры" заканчиваются строками об ожидаемом от возлюбленной ответе: " Ратификации трактату моему/ Я с нетерпеньем жду <...>". Показательно, что в 1856 г. в переписке с В.В. Арсеньевой Толстой создавал свои "трактаты" о будущей семейной жизни в патриархальном стиле сельского уединения и с нетерпением ждал ответа.

[3] *Дружинин А.В.* "Метель". – "Два гусара". Повести графа Л. Н. Толстого // Дружинин А.В. Прекрасное и вечное. М., 1988. С. 168.

1820-х гг., написаны полностью по мотивам гусарских стихов Давыдова: карты, воинское братство, цыгане, вызов на дуэль, любовная история. Образ героя предстает в двух аспектах. В первой главе в портрете, поведении графа подчеркивается удаль ("настоящее гусарство"), молодцеватость и грубость, доходящая до дерзости. Все глаголы, выражающие его действия, или стоят в форме повелительного наклонения, или означают резкие жесты ("крикнул граф таким голосом, что стекла задрожали в окнах"). Тема гусарского удальства усилена легендами, создаваемыми тихим уланским кавалеристом Завальшевским: он называет Турбина "известным дуэлистом-гусаром" и приписывает ему похождения: "Мигунову кто увез? – он. Саблина он убил, Матнева он из окошка за ноги спустил, князя Нестерова он обыграл на триста тысяч. Ведь это какая отчаянная башка, надо знать! Картежник, дуэлист, соблазнитель; но гусар – душа, уж истинно душа"(3, *147–148*). В следующих семи главах образ Турбина-старшего обретает новые очертания, но при этом сохраняется лейтмотивное противоречие: буян, однако сердечный искренний человек; несправедлив к слуге, однако трогательно внимателен к юному корнету Ильину, проигравшему казенные деньги и спасенному графом. Дерзок, стремителен, но искренен и обворожителен в ситуации на rendez-vous с хорошенькой вдовушкой Анной Федоровной: граф пленил ее на балу, молниеносно завоевал, но чуть не забыл попрощаться, покидая город, однако уже на выезде "он повернул карету назад, взбежал на лестницу, прошел переднюю, гостиную и, застав вдовушку спящею, взял ее на руки, приподнял с постели, поцеловал в заспанные глазки и живо выбежал назад"(3, *174*).

Вторая половина повести – следующие восемь глав – строится на первый взгляд по контрасту с первой. Герой этой части – молодой гусар Турбин, сын Федора Турбина, "убитого на дуэли с каким-то иностранцем, которого он высек арапником на улице". Молодой Турбин "вовсе не похож на отца. Даже и тени в нем не было тех буйных, страстных и, говоря правду, развратных наклонностей прошлого века"(3, *190*). Это замечание повествователя имеет относительный смысл, поскольку, как станет ясно далее, гусар-сын отличается от отца прагматизмом, что проявилось в отношении и к товарищам, и к женщинам. Он бестрепетно обыгрывает Анну Федоровну, бесцеремонно ухаживает за Лизой, не испытывая сердечного влечения. Но даже в отношении этого героя Толстой не нарушает принципа объек-

тивности: молодой Турбин не может не почувствовать красоты весенней ночи, которая принесла и для него "свои миротворные дары какой-то успокоительной грусти и потребности любви"(3, *198*).

Следуя художественной задаче эпического воплощения картин русской жизни, Толстой во второй части уравновешивает несомненно критический тон (в отношении молодого графа Турбина) поэтизацией образа Лизы, дочери Анны Федоровны, акцентируя внимание на патриархальном, целомудренном характере любви.

В первой половине повести тема любви получает развитие через образ-метафору, столь часто встречающуюся в поэзии романтизма, где возлюбленная сравнивается с цветком. При взгляде на Анну Федоровну "приходило в голову, что это не женщина, а цветок, и не розан, а какой-то дикий бело-розовый цветок без запаха, выросший один из девственного снежного сугроба в какой-нибудь очень далекой земле. Такое странное впечатление производило на графа это соединение наивности и отсутствия всего условного с свежей красотой"(3, *159*).

Образ экзотичного, нездешнего цветка характеризует не только необычность и прелесть Анны Федоровны, но и романтическое воображение Федора Турбина. Развивая тему сердечного чувства в ситуации "двадцать лет спустя", самим характером изображения Толстой показал, как двинулась вперед в своем духовном взрослении русская жизнь. Проблему нравственной чистоты героев Толстой ставит в прямую связь с патриархальным типом русской жизни, с коренными основами этики и культуры. В образе "деревенской барышни" Лизы, выросшей в дворянской усадьбе на лоне природы, в простой и естественной среде, Толстой акцентирует ее душевную ясность, простоту и поэтическую склонность к мечтательности. Психологические открытия русской поэзии начала XIX в., в круге которой была и лирика Давыдова, сентиментально-романтическая поэтизация природы как способа изображения душевных процессов приобретают в повести Толстого концептуальный характер. Картины природы среднерусской полосы (Белев, Лебедянь, Морозовка) получают философский и нравственно-психологический смысл, выражая авторское представление о красоте, гармонии и целостности человека и мира. Принципиально важным оказалось для Толстого соединение прозаических и поэтических сторон в единое – как в быту, так и в природе: "две сальные свечи на столе" – "свежее тепло от дуновения майской ночи" – "золоти-

стые оттенки" полного месяца, "всплывающего над верхушками высоких лип" – "посеребренный месяцем пруд", где "заливались лягушки"(3, *191*).

Таким образом, создавая повесть о современной жизни, размышляя о путях развития общества, Толстой обратился к пушкинской эпохе, найдя в ней нравственно-философские основы своей концепции национального своеобразия русской жизни и художественные формы ее выражения. Эпическая полнота повести "Два гусара", вырастающая из единства анализа исторического хода жизни и лирико-философского воссоздания нравственных основ национального бытия, генетически связана и с художественными опытами Давыдова.

В заключение следует заметить, что личность Дениса Васильевича Давыдова, запечатленная в "Войне и мире" в образе Василия Денисова, играет важную роль в эпическом мире Толстого. Будучи связанным с традиционно гусарскими темами, образ Денисова, в отличие от линии Долохова, в своем развитии проходит путь восхождения от смешного и обыденного до трагического: от юмора в сценах ростовского дома – трогательного чувства к Наташе, неловкого объяснения в любви, – через доблесть и подвиги во время войны к душевному потрясению перед лицом смерти – к гибели Пети Ростова.

Личность и творчество Д. Давыдова как ощущение музыки жизни была по-пушкински услышана Толстым, ее звучанием пронизана повесть "Два гусара" и овеяны многие страницы "Войны и мира":

Я слушаю тебя и сердцем молодею,
Мне сладок жар твоих речей,
Печальный, снова пламенею
Воспоминаньем прежних дней[1].

[1] *Пушкин А.С.* Собр. соч.. Т. 1. С. 555.

Г.К. Щенников

ТВОРЧЕСКИЕ ОТКРЫТИЯ Д.Н. МАМИНА В ПОВЕСТЯХ РУБЕЖА 1880–1890-х гг.

В начале 1880-х гг. Д.Н. Мамин-Сибиряк вступил в литературу как романист и очеркист-рассказчик-автор «Приваловских миллионов», «Горного гнезда», «Жилки» и разнообразных «страничек» из жизни Урала. До конца 1880-х гг. он почти не писал повестей.

На рубеже 1880–1890-х гг. он создает следующие повести: «Нужно поощрять искусство» (1887), «Кисейная барышня» (1889), «Не то» (1891), «Братья Гордеевы» (1892), «Человек с прошлым» (1893), «Пир горой» (1893), «Без особенных прав» (1895). Повести Мамина отличались от известных романов «первого ряда» и «Уральских рассказов» (1888–1889) обращением не только к социальным коллизиям и типам, но и к индивидуальной человеческой судьбе, к проблемам этическим и даже экзистенциальным. В центре маминских повестей драматическая, а иногда и трагическая история человека, одержимого страстью – стихией, целиком поглощающей его.

В ряде повестей Мамин следует принципам социального реализма, обеспечившим признание его рассказов и романов: страсти героев Мамина зачастую детерминированы свойствами, присущими целой популяции людей, – наследственными (писателя занимает наследственность не только биологическая, но и социально-нравственная) и приобретенными в новое время в результате зависимости человека от некой общей силы; он изображает человека среднего интеллектуального уровня, чья «срединность» предстает знаком всеобщей судьбы[1]. Вместе с тем в повестях рубежа 1880–1890-х гг. Мамин все чаще исследует особый склад личности и нравственную позицию человека

---

[1] См.: *Дергачев И.А.* Мамин-Сибиряк и Золя // Русская литература 1870–1890-х годов. Свердловск, 1982. С. 68–70; *Щенников Г.К.* Натурализм социального романа Мамина-Сибиряка // Вестник Челябинского университета. Сер. 2. 1996. № 1. С. 26–27.

как причину роковых событий в его жизни и как фактор, влияющий на массовые настроения, на психологические комплексы широких кругов.

Мотив наследственного возмездия занимает значительное место в этих повестях. Мамин полагал, что дурная наследственность, и прежде всего нравственная, с особой силой обнаруживается в социальных стратах, зараженных «уличной» психологией. Феномен этой психологии он исследовал в романе «На улице» («Бурный поток»): «улица» – это толпа дюжинных людей, все интересы которых сводятся к наживе и шумному публичному успеху, толпа бездуховная и аморальная, но претендующая на роль социального арбитра.

В 1887–1890-х гг. Мамин пишет две повести о провинциальном театре – «Надо поощрять искусство» и «Буянка», и в обеих театральный быт представлен как сфера «уличных» инстинктов и страстей.

В отличие от А.И. Герцена, Н.С. Лескова, А.Н. Островского, Д.Н. Мамин в своих театральных повестях не изображает столкновение таланта с косной российской средой. Героини его повестей театральные примадонны Елена Вьюшина-Запольская, Варвара Стасевич, Елена Лохманова-Голынец – женщины темпераментные и обаятельные, но без особого таланта и успеха добиваются «свежестью», непосредственностью первых проб.

Писателя занимает другая проблема: столкновение уличных театральных нравов с их постоянными интригами и обманами и живой жизни – простых естественных потребностей всякой женщины в любви, в семье, в доме. Театр и жизнь представлены в обеих повестях как сферы несовместимые и взаимоотрицающие. Так, актриса Варенька Стасевич, став женой доктора Куваева («Надо поощрять искусство»), впервые почувствовала себя человеком независимым, достойным, испытала счастье от обретенного покоя и положения полновластной хозяйки дома. И все-таки театральная «мишура» – соблазн стать «примой», иметь «поклонников» – имеет неотразимое влияние на нее – и она уезжает от мужа с антрепренером Хомутовым, хотя и предчувствует, что ее ждут постоянная бедность, неоседлость, кабальная зависимость от «покровителей». В записи, оставленной доктору, она ссылается на некий наследственный изъян: «Есть обреченные, роковые люди...». И мысль об обреченности людей ее клана и склада акцентирована рядом преждевременных смертей: и старшей сестры Елены, и ее сына – мальчика Малявки.

Та же антитеза – театральная «мишура» – жизнь – определяет коллизию и повести «Буянка», где несчастье и гибель героини вызваны прежде всего тем, что она ошибочно ищет «живой жизни» именно в театральной среде. Но в этой повести в качестве решающего фактора судьбы является уже не наследственность, а ложный выбор женщины – следствие ее самоволия, склонности к мгновенному и исключительно самостоятельному решению своей участи, определяемому чаще всего первой эмоциональной реакцией.

В наиболее обобщенном плане проблема выбора, ломающего всю жизнь, поставлена в повести «Не то»: здесь сходную драму неразделенной любви переживают люди разных поколений и социальных групп.

В центре повести отношения отцов и детей. И мысль о том, что в несчастьях взрослых детей повинен родительский эгоизм, прописана и в главной сюжетной коллизии, и в выводах рефлектирующих персонажей открыто: начавшаяся хорошая любовь Нины Горбылевой и Сережи Бизяева растоптана эгоистической ревностью матери Сергея – Анны Федоровны, а сумасбродный поступок Нины, пытающейся заглушить боль и отомстить Сереже браком со стариком Чакушиным, ее мать Леонида Гавриловна объясняет как кару за недостаточную любовь к дочери, за то, что настоящее родительское участие в судьбе Нины она подменила дружески-холодным отношением. И все же пафос повести не сводится к плоско-дидактической мысли о вечной вине отцов перед детьми. В повести «Не то» отцы и матери пережили в свое время те же потрясения, которые теперь несут неизбывные муки их детям – крах надежд на взаимную любовь и верность.

Интеллигенты старшего поколения не пустые и бесполезные люди. Они немало потрудились на благо просвещения и в глазах молодых людей выглядят даже образцовыми гражданами, особенно Ефим Иванович Чакушин, служивший и в земстве, и инспектором народных училищ и до сих пор грозный корреспондент местной газеты, обличитель лихоимцев, горюн за бедняков.

И однако Ефим Иванович не испытывает счастья от своих гражданских заслуг: «Но все это была лишь внешняя сторона, та скорлупа, под которой остается человек для себя, со своими личными чувства-

ми, горем и радостями»[1]. Истинный узел судьбы человеческой завязывает счастье или несчастье в любви. В повести Мамина это не преходная, а концептуальная мысль. На нее настраивает уже начало повести, первое появление Чакушина, предстающего жалким брюзгой, назойливым стариком, готовым вымещать на близких свое одиночество и неустроенность. Мысль эту подтверждают истории всех размышляющих, пытающихся осознать свою жизнь персонажей повести. А купец Егоров, в подтверждение авторской концепции, высказывает неожиданное суждение о счастливой героине романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?»: «... ежели, сказать к примеру, эту бы самую Веру Павловну воспой обезобразило... так что бы тогда было. Все ихние разговоры около красоты держатся, нет этой самой красоты – нет и умных разговоров» (10, *507*).

По художественной логике повести «Не то», счастье или несчастье в любви вовсе не следствие некоего рока, а скорее дело случая: всегда проблематична возможность встретить человека, который станет для тебя *всем* и которому ты так же нужен, как и он тебе. В жизни часто бывает совсем иначе: «За другого бы человека душу свою отдал, а он и не замечает... Нет, хуже: он, другой-то, о каком-нибудь нестоящем третьем сокрушается. И ничего не поделаешь» (10, *521*). Так Егоров определяет суть взаимоотношений, сложившихся в треугольнике: он сам – Нина – Сергей Бизяев. Но он вместе с тем формулирует и некую общую экзистенциальную ситуацию, волновавшую Мамина еще при работе над первым, юношеским романом «В водовороте страстей» (1875).

В повести 1891 г. уже зрелый, почти сорокалетний писатель, только что переживший драматическую коллизию поздней любви, заставившей его порвать с женщиной, долгое время бывшей для него надежной подругой, опорой, незаменимой помощницей в его писательском труде, исследует феномен «любовной ошибки» с глубоким проникновением в законы психологии возрастной, женской и мужской. Он далек от плоского осуждения своей главной героини Нины Горбылевой за любовь к Сергею Бизяеву, бесхарактерному и безответственному. Ошибкой был выбор Нины, но вовсе не ложно, не ис-

---

[1] *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Пг.: Изд. Т-ва А.Ф. Маркс. Т. 10. 1917. С. 503. В дальнейшем ссылки на это издание с указанием страницы даны в тексте.

кусственно, не случайно чувство, захватившее ее: это было то неповторимое состояние души и духа, которое испытывает лишь однажды цельная натура – то единственное вхождение в счастье, которое адекватно чувству самой жизни и обнаружение иллюзорности которого рушит все жизненные опоры.

Все герои повести испытывают состояние, обозначенное ее названием – «Не то»: никому из них не удается поймать «птицу счастья». И проблема личного выбора здесь ставится в особой плоскости. Выбор оказывается не в том, чтобы без опрометчивости, неторопливо и расчетливо дождаться настоящего избранника – такой «случай» не дается никому. Выбор в другом: «...у всех в жизни есть свое «не то», а это уже дело характера примириться с ним, как это делали всю жизнь мы с вами, или покончить разом, как это сделала Нина» (10, *554*), резюмирует итог случившегося Леонида Гавриловна.

Самоубийство Нины – трагический выбор, представленный как следствие не одной измены любимого, но также и измены самой себе – эту измену она совершила, скоропалительно выйдя замуж за старого Ефима Ивановича. Она пошла за него «с досады» и из благодарности за сострадание, но в новой семье, где трепетно относились к каждому ее шагу, она сама испытала ощущение холода и мертвенной пустоты – даже в детской, где был ее ребенок, она «с новым ужасом заметила, что и здесь все чужое» (10, *549*). Самоубийство Нины не вызов судьбе, а приговор себе за собственную ложь, и хотя оно предстает как неожиданный, шокирующий читателя исход, психологически оно мотивировано как решение человека, почувствовавшего, что душа его умирает. Убийственным для человека оказался тот выбор, при котором он пошел против своей собственной природы. Естественна любовь Нины к Сергею (хотя он и не достоин ее), естественно ее горе – неестествен брак ее с Ефимом Ивановичем, и эта неестественность отмечена метафорически. Леониду Гавриловну «возмущало органически то, что человек, когда-то любивший ее, женится на ее дочери – это было чувство не ревности, а того органического отвращения, которое мешает вам есть живую рыбу. Странно, что Леонида Гавриловна думала теперь о дочери, как думают о покойнике...» (10, *535*).

Самое страшное «не то» происходит тогда, когда под влиянием житейских неудач совершается искажение совести и, стало быть, человечности.

В творчестве Мамина-Сибиряка есть повести, отражающие важнейшие социальные и исторические конфликты крепостной России, – «Братья Гордеевы» и «Охонины брови». В первой показана трагедия уральских инженеров, получивших образование за границей и оказавшихся ненужными и гонимыми у себя на родине; во второй – «смута», вызванная восстанием Пугачева, захватившим и некоторые уральские заводы.

В том и другом произведении социально-исторические процессы определяют общее развитие событий, однако в сюжетах обеих повестей на первый план выходят личные противостояния, любовные страсти и семейные отношения людей, т.е. обнаруживаются структурные принципы, характерные для всех повестей Мамина-Сибиряка.

В «Братьях Гордеевых» смена открытой социальной коллизии скрытым личностным противоборством даже специально отмечена двумя знаковыми сценами. Поначалу изображена прямая расправа управляющего заводов Федота Якимовича с непокорным «заграничным» инженером Никоном Гордеевым, явившимся по вызову управляющего «по свои часам», т.е. на полчаса позже, – управитель отправляет Никона на самую тяжелую работу – в Медный рудник. Никон и в руднике работает «по правильным часам», а не по нормам введенной управляющим «поденщины», увеличивающей рабочий день на целый час, и поведением своим провоцирует общее «несогласие» рабочих с управительским режимом.

Но в момент, когда Федот Якимыч собрался сурово наказать Никона и отправил его с казаками к себе в дом, дочь управляющего Наталья, полюбившая бесстрашного гордеца, встретила его как гостя, вызвав изумление и вынужденный жест милосердия у отца. Это одна знаковая сцена, демонстрирующая перевод социального конфликта в русло личной драмы.

Другая дана в той же главе повести, когда Никон высказывает брату Леониду неожиданное уважение к своенравному правителю: «Мне старик действительно нравится, нравится именно выдержкой характера. Посмотри, как он систематически давит нас с тобой. Это, брат, настоящая сила, только дурно направленная, а я люблю всякую силу»[1]. Никона, очевидно, привлекает борьба с управляющим как с

---

[1] *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 6. С. 302. В дальнейшем ссылки на эту повесть даны по этому изданию в тексте.

сильной личностью. «Мы еще тряхнем Федотом Якимычем»,– говорит он брату.

Лично Никону не удалось «тряхнуть» Федота Якимыча, но само вторжение «заграничных» в затхлый патриархально-раскольничий быт вызвало крах нескольких семей, в том числе и семьи самого управляющего. В «Братьях Гордеевых» показаны драмы людей, чей профессионализм оказался невостребованным, а человеческое достоинство попранным положением крепостных. Но гибнут оба брата не от произвола властей, а от личных драм – и участником одной из драм и жертвой собственной страсти становится и сам управляющий. В повести сталкиваются две силы: властный произвол всесильного хозяина-крепостника, строжайший устав заводской и семейной жизни, целиком подчиняющей человека раз заведенному обычаю, с одной стороны, и достоинство внутренне свободной личности, умеющей защищать свои минимальные законные права и жить по потребностям ума и сердца – с другой. Специфика конфликта состоит в том, что искус свободы и живых потребностей человеческого сердца проникает и в сознание тех, кто заменил большие чувства обрядом, показным благочестием, формальной верностью преданиям.

В повести «Братья Гордеевы» недюжинные люди из среды крепостников и фанатичных староверов оказались вовлеченными не в сословную борьбу, а в сердечные отношения с людьми «свободного воспитания.

Сюжетный центр повести составляет история страсти самого Федота Якимыча к жене Леонида Гордеева – «беляночке» Амалии Карловне. Эта страсть по-новому обнаружила незаурядность управителя – не барская прихоть к развлечениям сказалась в ней, а большое чувство, заставившее человека открыто пренебречь «ходячей моралью, которая до сих пор служила одной из опор введенного им строгого общего порядка. Эта страсть не лишила его разума, не привела к оправданию бесстыдства: ему ведом и религиозный страх, и сознание большой ответственности, но повернуть на старую дорогу он уже не может. А измена Амалии мужу явилась прямым следствием сделанного ею открытия, что ее муж – раб. Разочарование в муже, по вине которого и она оказалась в положении рабыни, подготовило почву к увлечению действительно сильным, а в условиях их быта и всевласт-

ным человеком, который, она чувствовала это, несчастен от любви к ней. Но в страсть Амалии вошла и жажда мести: «... немка нарочно делала все, чтобы поставить старика в неловкое и фальшивое положение» (323), «близившаяся развязка занимала немку больше всего, и она любила думать на эту тему» (326). Она «точно выкупала свое собственное крепостное бесправие разрушением крепкой старинной семьи, покоившейся на вековых устоях» (322).

Так же рушится и семья Натальи Федотовны, хотя формально здесь никакой измены не было: полюбив Никона – безответно, горестно, Наташа уже не способна жить со своим ничтожным мужем-купцом.

Таким образом, Гордеевы даже без особых намерений и усилий, одним складом новой личности, встряхнули устои устаревшего быта. Но и сами погибли. И в их гибели социальные и личные причины оказались завязанными в тугой узел.

Жизнь бунтаря Никона (не случайно герой носит имя яростного противника старообрядчества), по милости управителя переведенного из Медного рудника в Новый завод, вопреки гордым мечтам его, оказалась наполненной не борьбой, а мелкой «куриной» работой, на которой он чувствовал себя не на своем месте, а быт предстал «темной средой», в которой единственным живительным светом для него стала любовь к попадье Капитолине, в которой он чувствовал нечто родное себе: внутреннюю свободу, честь и жажду «простора для души». И неожиданное для него отторжение его попадьей придавило его и привело к роковому концу: Никон убил себя, инсценировав несчастный случай, – ушел сломленным, но не примиренным и до конца пытающимся быть хозяином своей судьбы.

А брат Леонид не вынес измены жены. Символичен финал повести: в день, когда хоронили Леонида, внезапно умер Федот Якимыч: общая гибель антагонистов высвечивает главную мысль повести – о катастрофической основе всего уральского крепостного быта.

Еще ярче сплетенность личных человеческих драм с коренными конфликтами эпохи проступает в исторической повести «Охонины брови». Здесь главным героем – наиболее ярким представителем страдающей и протестующей массы оказывается не «сподвижник» Пугачева атаман Белоус, а кроткий и богобоязненный дьячок Арефа, вовсе не склонный к участию в бунте. Впрочем, есть у него одна черта, стихийно влекущая его в среду «подстрекателей»: он слишком от-

кровенно выражает недовольство неправдой и насилием, – отсюда и неизбежный конфликт с властями. Личный конфликт Арефы с игуменом Моисеем и воеводой Чушкиным, развертываясь в сюжет безысходных мытарств и страданий дьячка, является в повести очень важным психологическим объяснением и обоснованием всего исторического конфликта, запечатленного в повести. История старотерпца Арефы органически вливается в повествование о бунте старотерпца-народа. В Арефе ярко изображен невинно страдающий труженик – представитель целой армии угнетенных монастырских крестьян: по образу жизни (да и по всем физическим и нравственным свойствам) он мужик, имеющий пашенку, скотинку, огород. Как все центральные персонажи повестей Мамина-Сибиряка, Арефа – человек одержимый. Его страстью является неизбывная мысль о благополучии семьи – жены, дочери Охоны, вечная боязнь разорения, толкающая его на безрассудные поступки. Так, приняв вынужденное участие в групповом побеге с рудника Баламутского завода, Арефа тайком возвращается на завод, чтобы взять свою кобыленку, потому что не может вернуться без лошади на родное подворье, – и никакие соображения личной безопасности не останавливают его.

Ещё одной страстью Арефы является его органическое благоволение к другому человеку, готовность помочь страждущему: он даже помогает уйти от расправы рабочих своему истязателю Гарусову. Глубокая привязанность к дочери Охоне, привезенной младенцем из «орды», где жена была пленницей, – тоже знак глубоких христианских чувств православного дьячка. Арефу не раз спасают его феноменальная выносливость, богатырское терпение и волевая напористость. Но сам он, чувствуя нечто роковое в своей судьбе, объясняет все случаи облегчения своей участи или спасения от гибели покровительством святого мученика Прокопия. И эта вера в святого – свидетельство того, что никакие муки не способны заглушить в нем надежды на высшее Добро и Провидение, направляющие его жизнь на путь служения людям.

Этой страстью он резко противопоставлен своим противникам – игумену Моисею, заводчику Гарусову и воеводе Чушкину – людям, одержимым злобой и ненавистью к подвластному им населению. Все они захвачены страхом перед непокорным народом и жаждут замучить его лютыми побоями, увечьями, убийственной работой.

Противостояние дьячка игумену и заводчику выглядит как столкновение народной личности – истинного христианина с силами инфернальными. Историческая вина угнетателей народа предстает здесь в форме религиозно-этической антитезы.

Но и насилие народа, восстающего на зло, слепо и убийственно. Пагубность ненавистного протеста особенно ярко прописана в изображении набегов «орды» (башкир) на русские селения, поражающих изощренной жестокостью. Но гнев сподвижников Пугачева чем-то родствен дикому гневу орды. И противостояние пугачевцам Прокопьевского монастыря представлено как защита благочестия и порядка от кощунства и смуты. Не случайно эту защиту организует не игумен Моисей, сбежавший от испугу из монастыря, а инок Гермоген, в чьем искреннем жертвенном стремлении охранить святыню никто не сомневается. Иноки, оберегающие монастырь, – это тоже народ, они во многом близки монастырским крестьянам, осаждающим обитель. Борьба монастыря с пугачевщиной изображена в повести Мамина как драматический разлад в самом народе, как нравственное смятение его, спровоцированное насилием власть имущих. Знаком расколотости народного сознания является и двойственная позиция Арефы по отношению к мятежникам. Он, давний обличитель властей, естественно вливается в ряды бунтующих. Но он противник кровопролития. И его особая роль в стане пугачевцев как автора подметных писем, призывающих монастырь сдаться, вызвана нежеланием братоубийственной войны народа против народа же.

Повесть замечательна сочетанием документальности с фольклорным колоритом[1]. Документализм и фольклорный колорит служат, на наш взгляд, утверждению авторской оценки народной смуты как мнения народного.

Творческие поиски Д.Н. Мамина-Сибиряка в повести рубежа 1880–1890-х гг. убеждают в том, что писатель не стоял в стороне от главного русла русской литературы, и общий поворот ее от человека «конкретно-исторического» к человеку, представляющему целую культуру или общечеловеческую судьбу, коснулся и его. Писатель-«натуралист» стремился в феноменах «особого быта», в житейских

---

[1] См.: *Дергачев И.* Д.Н. Мамин-Сибиряк: Личность. Творчество. 2-е изд. Свердловск, 1981. С. 202–207; *Дергачев И.А.* Охонины брови: Комментарии // *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Черты из жизни Пепко: Роман и повести. Свердловск, 1984. С. 422–426.

драмах, в социальных коллизиях открыть бытийные закономерности, показать личность не только средоточием ее детерминант – исторических, биологических и др., но и силой, направляющей течение жизненного процесса.

Н.Е. Разумова

ПОВЕСТЬ А.П. ЧЕХОВА «ДУЭЛЬ»: ДУЭЛЬ В БОЛЬШОМ МИРЕ

Повесть «Дуэль» была задумана Чеховым до поездки на Сахалин как одно из художественных выражений его мировоззренческого кризиса второй половины 1880-х гг. Ее содержанием должен был стать трагизм индивидуального сознания, наталкивающегося на агностическое отсутствие критерия для жизненной ориентации. Чехов намеревался показать, что «осмысленная жизнь без определенного мировоззрения – не жизнь, а тягота, ужас»[1]. После путешествия, в ходе которого позитивная онтологическая опора для человека была найдена в его активном «сотрудничестве» с миром, в широко понимаемой культурной деятельности[2], Чехов радикально изменил сюжет введением второго героя – фон Корена. Теперь в центре внимания оказалось не индивидуальное сознание, а место человека (как такового) в мире. Лаевский и фон Корен поставлены в отношения «мнимого противопоставления»[3], которые получили особую значимость в свете темы дуэли, традиционно строившейся именно на резком личном конфликте.

Дуэль становится у Чехова анахронизмом не только в социально-культурном плане (как, например, в «Отцах и детях» Тургенева), но и как отражение устаревшего онтологического представления. Сюжет повести ориентирован не столько на личные взаимоотношения персо-

---

[1] *Чехов А.П.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1974–1983. Письма: В 12 т. Т.3. С. 80. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках (для писем – с буквой П.).

[2] См. об этом: *Разумова Н.Е.* Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.

[3] Значение этого приема для Чехова отмечено в работе: *Линков В.Я.* Особенности фабулы в прозе А.П. Чехова // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и русская литература. М., 1978. С. 76.

нажей, сколько на сам «конфликт дуэльного типа»[1], который осмыслен как фантомный, отвлекающий от истинных бытийных коллизий. Соответственно откровенная «литературность» сюжета лишь «во вторую очередь» нацелена на характеристику главного героя, в первую же – на переосмысление места человека в мире, соответствующее мировоззренческой ситуации конца XIX в. Судьба Лаевского становится призмой, сквозь которую просматривается найденное Чеховым новаторское решение этой проблемы.

Открытая литературная реминисцентность повести делает необходимым условием ее адекватного прочтения сопоставление с солидной традицией русской литературы XIX в. Основой такого сопоставления удобно взять пространственный «параметр» сюжета – хотя бы уже потому, что вся сознательная фабульная активность главного героя направлена именно на пространство: на «перемену мест», в зависимость от которой он ставит качество своей жизни. Отношения Лаевского с пространством воспроизводят романтическую модель двоемирия: конфликтное противостояние, неприятие окружающего и устремление «вдаль», «туда». Но Чехов изначально подрывает это двоемирие показом его обратимости: как из Петербурга Лаевский стремился на Кавказ, так теперь рвется с Кавказа в Петербург. Таким образом собственно романтическая ценностно-смысловая иерархия (в которой Кавказ был особо маркированным топосом) вытесняется самим принципом подобной диспозиции, заключающимся в эгоцентрической (а шире – вообще антропоцентрической) ориентированности пространства. Сутью образа Лаевского становится не псевдоромантизм (явное несоответствие притязаниям на роль романтической личности выступает лишь как фабульное основание характеристики Лаевского и конфликтных отношений с фон Кореном), а его субъективно-ограниченный взгляд на мир, не выделяющий его, а, напротив, уравнивающий с другими персонажами, что и определяет оригинальную сюжетную концепцию повести. «Мнимое противопоставление» с фон Кореном, дополненное очевидным параллелизмом с Надеждой Федоровной, вырастает до универсального подхода к изображению человека как замкнутого в ограниченных рамках своей жизненной прагматики и наивно подчиняющего ей мир.

---

[1] *Смирнов М.М.* Дуэль в «Дуэли» // Там же. С. 70.

Принципиальное новаторство Чехова связано с построением сюжета на презумпции безотносительного к человеку значения мира. На фоне этого объективного авторского взгляда представления персонажей оказываются комически ограниченными, нуждающимися в выходе на иной уровень. Соответственно основной сюжетный сдвиг (осуществляемый Лаевским в ночь перед дуэлью) заключается в радикальном пересмотре своей онтологии и отказе от эгоцентризма.

Ограниченность мировосприятия персонажей раскрывается в повести через не рефлектируемые ими пространственные обстоятельства. Главная роль здесь, безусловно, принадлежит морю. «Дуэль» может быть с полным правом названа «морской повестью», так как ее сюжет, от начала до конца, развертывается в неизменном и значимом присутствии моря. Основным местом действия в ней является набережная, выступающая как пограничная полоса, экзистенциальное значение которой Чехов осознал на Сахалине и прочно усвоил для творчества. При этом море для персонажей почти неизменно выступает «инкогнито», привычным фоном существования, как в открывающей повесть сцене ежедневного купания Лаевского и Самойленко. Соответственно качественный прорыв в сознании героя происходит как выход из замкнутого «я» в пространство большого мира, представляемого прежде всего морем.

Практически одновременно с Лаевским – перед дуэлью – совершает свой «выход к морю» и дьякон. Его восприятие моря не только насыщено отголосками Священного Писания, но и подчеркнуто антропоморфизировано:

«...скоро выглянула одна звезда и робко заморгала своим одним глазом. Дьякон шел по высокому каменистому берегу и не видел моря; оно засыпало внизу, и невидимые волны его лениво и тяжело ударялись о берег и точно вздыхали: уф! <...>Так же точно не было ничего видно, и в потемках слышался ленивый, сонный шум моря, слышалось бесконечно далекое, невообразимое время, когда бог носился над хаосом» (7, *440*).

За этим образом моря проступает фейербаховская десакрализующая модель Бога как наивного «образа и подобия» человека, что сущностно уравнивает веру дьякона с субъективной ограниченностью других персонажей. Здесь особенно наглядно проявляются ценностные приоритеты чеховского сюжета: преимущество дьякона, обеспечившее ему решающую роль по отношению к гибельной инерции дуэли, заключается не в его религиозности, а в юмористическом отно-

шении к миру, выражающем ту свободную незаинтересованность, которая в философском плане наиболее соответствует объективности. Участие (и именно такое) дьякона в дуэли оказывается, таким образом, вполне закономерным, поскольку его смеховая антииерархичность противоположна той позиции, которая дуэль инициирует. Такое юмористическое, «сочувственно-незаинтересованное» восприятие жизни П.М. Бицилли рассматривал как характерную особенность самого Чехова[1].

Но чрезвычайно важен и сам факт вмешательства в ход дуэли постороннего лица, размыкающий как ее ритуальную обособленность, так и иерархическую сосредоточенность сюжета на герое. В этом плане очевидным прецедентом служит поведение Савельича в «Капитанской дочке». Однако при внешнем сходстве ситуаций между ними имеются и существенные различия. Так, Савельич не является в полном смысле «посторонним», поскольку солидарен лишь с одной стороной – Гриневым. Кроме того, через Савельича дуэль своеобразно оспаривается с простонародной точки зрения как узкосословный дворянский предрассудок. Сталкиваются и сопоставляются две социально-этические системы, в результате чего обнаруживается как их разность, так и общность, выявляется общечеловеческая нравственная основа. Поэтому превосходство Гринева над Швабриным, выяснившееся через их отношение к дуэльному кодексу, соответствует сравнительной оценке обоих по внесословному критерию. Речь идет, таким образом, о взаимной координации двух систем нравственных ценностей. У Чехова же вмешательство дьякона знаменует абсолютное отрицание дуэли как выражения принципиально неприемлемого мировидения, своей узкой субъективностью противоречащего объективной онтологии.

Этим определяется и специфика пространственной организации в изображении дуэли у Чехова: по сравнению с литературной традицией качественно возрастает степень «участия» окружающего мира. Предшественники Чехова могли практически полностью игнорировать пространственные обстоятельства, сосредоточив все внимание на самом событии. Так, А.А. Бестужев-Марлинский в повести «Вечер на бивуаке» (1823) ограничивается информацией о самой процедуре поединка: «*...мы стрелялись на пяти шагах, и первый его выстрел,*

---

[1] *Bicilli P.M.* Anton P. Čechov. Das Werk und sein Stil. München, 1966. S. 170.

по жребию, положил меня замертво»[1]. У Пушкина в «Выстреле»: «*Я стоял на назначенном месте с моими тремя секундантами»*[2].

Толстой в «Войне и мире», как бы следуя образцу изображаемой эпохи, тоже поначалу весьма лаконичен: «*...Пьер с Несвицким приехали в Сокольницкий лес и нашли там уже Долохова, Денисова и Ростова»*[3]. Но далее наполняет сцену реалистическими подробностями:

«Место для поединка было выбрано шагах в восьмидесяти от дороги, на которой остались сани, на небольшой полянке соснового леса, покрытой истаявшим за последние дни оттепелей снегом. Противники стояли шагах в сорока друг от друга, у краев поляны. Секунданты, размеряя шаги, проложили отпечатавшиеся по мокрому глубокому снегу следы от того места, где они стояли, до сабель, воткнутых в десяти шагах друг от друга. Оттепель и туман продолжались; за сорок шагов неясно было видно друг друга <...>»[4].

Описание места дуэли, при видимой нейтральности чисто природных реалий, тесно спаяно по смыслу с изображаемым поединком авторской ценностной иерархией, в которой борьба социальных страстей поверяется естественной логикой природы. Жизнь природы показана как процессуально-размеренная, неуклонно идущая к своим вечным разумным целям, и движения людей на ее фоне предстают как нелепая суета. Таким образом Толстой стягивает повествование к единому этическому «фокусу». Художественная онтология, вопреки природно-естественному характеру толстовского идеала, оказывается ориентированной безусловно антропоцентрически.

В чеховской повести непосредственно названы два литературных образца, которые благодаря этому становятся особенно значимыми: «*– Господа, кто помнит, как описано у Лермонтова? – спросил фон Корен смеясь. – У Тургенева также Базаров стрелялся с кем-то там...»* (7, *447*).

Эпизод дуэли в «Отцах и детях» демонстрирует общую философско-художественную логику творчества Тургенева. Он открывается пейзажным описанием:

«Утро было славное, свежее; маленькие пестрые тучки стояли барашками на бледно-ясной лазури; мелкая роса высыпала на листьях и травах, блистала серебром на паутинках; влажная темная земля, казалось, еще хранила румяный

---

[1] *Бестужев-Марлинский А.А.* Сочинения: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 81.
[2] *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1975. Т. 5. С. 48.
[3] *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1980. Т.5. С. 28.
[4] Там же. С. 29.

след зари; со всего неба сыпались песни жаворонков. Базаров дошел до рощи, присел в тени на опушку <...>»[1].

Явный контраст этой безмятежной и гармоничной картины с предстоящим событием передает одну из ключевых идей Тургенева – принципиальное расхождение между человеческими устремлениями и жизнью вечного природно-материального мира. К сфере этой незыблемой материальной Вечности принадлежит и народ, представленный в эпизоде дважды прошедшим мимо «*мужиком*». В отличие от Толстого, подчеркнувшего в процитированном эпизоде собственную внутреннюю логику природной жизни, Тургенев акцентирует совсем иное – случайную разноликость ее явлений, непредсказуемость обликов, в которых она является. «*Славное, свежее*» утро так же не передает ее истинного содержания, как два необъяснимо противоположных проявления одного и того же мужика (который в первый раз, «*проходя мимо Базарова, посмотрел на него как-то странно, не ломая шапки, что, видимо, смутило Петра, как недоброе предзнаменование*», а «*возвращаясь назад по дороге, "забочил" и снял шапку при виде "господ"*»[2]). «*Кто его поймет? Он сам себя не понимает*», – говорит о нем Базаров, и эти слова выражают тургеневское представление о «безмысленности» вечной природно-материальной жизни, в неразрешимый конфликт с которой снова и снова вступает человеческий дух.

В свете этой концепции дуэль располагается в одной плоскости с мимолетными явлениями скрытой сути бытия, заключающейся в вечном трагическим противостоянии материи и духа, жертвой, но одновременно и героем которого является Личность. Таким образом, тургеневская идеология дуэли вписывается в гегелевскую диалектику, ядро которой составляет грандиозная аналогия Абсолюта с самосознающей личностью. Дуэль в изображении Тургенева целиком сфокусирована на Базарове – как одно из случайных проявлений глубоко закономерного трагизма его судьбы.

Трагические обертоны тургеневского мировидения были близки Чехову в кризисный предсахалинский период. Но после путешествия он кардинально разошелся с Тургеневым в понимании бытийных

---

[1] *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Сочинения: В 12 т. М., 1981. Т. 7. С 143.

[2] Там же. С. 143, 147.

возможностей человека. Вероятно, и известное скептическое суждение 1893 г. о тургеневском природоописании: «Описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое» (П., 5, *175*), – содержит претензии не только чисто художественного плана. Характерная для пейзажей Тургенева «пристальная наблюдательность, фиксация мелких деталей», «географическая, фенологическая конкретность»[1] парадоксальна в своей основе, так как опирается на представление о принципиальной непостижимости природы для человека, которому зоркость к ее конкретным проявлениям лишь иллюзорно компенсирует глубинную отчужденность от ее таинственной сути[2]. Важнейшим обретением Чехова в ходе путешествия на Сахалин стало представление о взаимной открытости человека и мира, о продуктивности их контакта.

Тургеневская концепция героя во многом близка лермонтовской, согласно которой «отсутствие надличных гарантий и смыслов ставит личность в катастрофически необеспеченную ситуацию полного одиночества и требует от нее истинного мужества и отваги», делая человека «героическим пессимистом»[3]. В отличие от Тургенева, привычный интерес к которому всё теснее соединялся у Чехова с критической рефлексией, отношение к лермонтовской прозе неизменно оставалось сугубо положительным[4]. Именно Лермонтов выступает по от-

---

[1] *Чудаков А.П.* Слово – вещь – мир: От Пушкина до Толстого. М., 1992. С. 80, 81.

[2] Такой характер пейзажа у Тургенева во многом предвосхищает бунинскую «плотность живописания», призванную фиксацией зорко схваченных мгновений противостоять обреченности мира, размываемого бездушным временем (см.: *Сливицкая О.В.* О природе бунинской «внешней изобразительности» // Русская литература. 1994. № 1. С. 76, 78).

[3] *Гальцева Р.А.* Судьба // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 311, 312.

[4] При этом особенно выделялась «Тамань». В 1888 г. Чехов приводил ее, наряду с «Капитанской дочкой», в пример того, как «все большие русские стихотворцы прекрасно справляются с прозой» (П., 2, *177*); а Бунин запомнил слышанные им много лет спустя в Ялте от больного Чехова восторженные слова о «Тамани»: «Вот бы написать такую вещь, да еще водевиль хороший, тогда бы и умереть можно!» (*Бунин И.А.* Собр. соч.: В 9 т. М.,1967. Т. 9. С. 185). Ялтинский знакомый Чехова С.Н. Щукин вспоминал: «Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова, – говорил он не раз. – Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы его, как разбирают в школах, – по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать» (*Щукин С.Н.* Из воспоминаний об А.П. Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 463).

ношению к «Дуэли» как наиболее явный литературный образец – прежде всего благодаря кавказскому антуражу сюжета. Более принципиальная общность, выделяющая и Лермонтова, и Чехова в рассматриваемой нами традиции изображения дуэли, заключается в важности для обоих широкого пространственного «контекста», с которым соотносится поединок. У Лермонтова пейзаж является неотъемлемым элементом события. Место дуэли описано детально:

«Площадка, на которой мы должны были драться, изображала почти правильный треугольник. От выдавшегося угла отмерили 6 шагов и решили, что тот, кому придется первому встретить неприятельский огонь, станет на самом углу, спиною к пропасти...»[1]

Но это не просто «технически»-подробное описание. Ему предшествует изображение процесса движения Печорина к роковой площадке, по мере которого пространство постепенно развертывается перед ним, при этом оформляясь в отчетливо доминирующую вертикаль[2]. Дуэль вписывается в обширное пространство, которое, несомненно, тесно связано с героем, является зримым отражением его личности, подтверждая его превосходство над всеми остальными. Эпизод строится так, что Печорин как бы увлекает Грушницкого в соразмерную

---

[1] *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Л., 1981. Т. 4. С. 295.

[2] *«Мы сели верхом... Мигом проскакали мимо крепости через слободку и въехали в ущелье, по которому вилась дорога, полузаросшая высокой травой и ежеминутно пересекаемая шумным ручьем... Я не помню утра более голубого и свежего! Солнце едва выказалось из-за зеленых вершин, и слияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувство какое-то сладкое томленье. В ущелье не проникал еще радостный луч молодого дня: он золотил только верхи утесов, висящих с обеих сторон над нами; густолиственные кусты, растущие в их глубоких трещинах, при малейшем дыхании ветра осыпали нас серебряным дождем.*

Узкая тропинка вела между кустами на крутизну; обломки скал составляли шаткие ступени этой природной лестницы <...>

Вот мы взобрались на вершину выдавшейся скалы: площадка была покрыта мелким песком, будто нарочно для поединка.

Кругом, теряясь в золотом тумане утра, теснились вершины гор, как бесчисленное стадо, и Эльбрус на юге вставал белою громадой, замыкая цепь льдистых вершин, между которых уж бродили волокнистые облака, набежавшие с востока. Я подошел к краю площадки и посмотрел вниз, голова чуть-чуть у меня не закружилась: там внизу казалось темно и холодно, как в гробе; мшистые зубцы скал, сброшенных грозою и временем, ожидали своей добычи» (Там же. С. 291, 295).

лишь ему самому сферу, и гибель противника выглядит как закономерное поражение посягнувшего на недоступную высоту. Он оказывается с позором возвращен на свойственный ему пространственный уровень, удостоверяя торжество Печорина: «*Спускаясь по тропинке вниз, я заметил между расселинами скал окровавленный труп Грушницкого*»[1].

Таким образом, природный мир вовлекается в зону личной активности Печорина, становится средством его художественной характеристики. Но не только. Уже в первой главе горы получили собственное, не подчиненное непосредственно герою объективно-онтологическое существование, которое не может быть полностью отменено и в «Журнале Печорина». Масштабность изображенного пространства не перекрывается прагматикой героецентризма, мир «выходит из-под контроля» господствующей в сюжете личности Печорина. Безусловно, еще во многом по-романтически тесная связь этой личности с самим автором всё равно неизбежно определяет сильный субъектный заряд пространства. Но поставленная Лермонтовым задача объективного исследования закономерно предполагала попытку отразить реальное положение человека в мире; такая программная установка сюжета обусловливает особую «достоверность» обоих этих элементов и, соответственно, обеспечивает пространству достаточно высокую степень смысловой независимости.

Эта «самоценность» мира наиболее полно раскрывается в главе «Тамань», что, на наш взгляд, и может служить основой совершенно

---

[1] Там же. С. 298. Заметим, что в этом эпизоде отражается общая закономерность сюжетного построения романа: Печорин провоцирует персонажей на активную внутреннюю жизнь, тем самым пробуждая в них личность. Благодаря этому они приближаются к Печорину. Так произошло и с Грушницким, которого пережитые во время дуэли нравственные мучения возвысили до уровня подлинно романтической силы чувств и рефлексии: "*Лицо у него вспыхнуло, глаза засверкали. – Стреляйте, – отвечал он. – Я себя презираю, а вас ненавижу. Если вы меня не убьете, я вас зарежу ночью из-за угла. Нам на земле вдвоем нет места...*" (Там же. С. 298). Но, качественно соприкоснувшись с Печориным, эти персонажи (Бэла, княжна Мери, Вулич), становятся "не нужны" автору, который, сохраняя монополизм главного героя, немедленно убирает их из сюжета. Исключение составляет Вера, которая, в отличие от других, показана не как объект влияния Печорина, а как проекция его души.

исключительного отношения к ней Чехова[1]. «Тамань» явно выделяется в сюжете романа особым, акцентированно «безличным» характером конфликта. Главный герой не сталкивается здесь не только с личностями (при иерархичности лермонтовского мышления претендовать на это звание не может никто, кроме самого Печорина), но и с определенными *лицами.* Обитатели хаты над морем подчеркнуто неопределенны, неуловимы в своих внешних чертах, поведении, не говоря уже о внутреннем содержании, которое у них не только «закрыто», но значимо отсутствует. Его заменяет окружающий их мир, частью которого они и выступают. Это мир природно-стихийный, полно представленный образами прежде всего моря и сопровождающего его ветра. Месяц (луна), мрак и туман придают ему особую зыбкость, которая обусловлена сюжетным заданием: такой мир подвергается воздействию, призванному придать ему четкие «формы», то есть выявить в нем человеческий смысл. Это воздействие осуществляется Печориным, который в новелле выступает не столько в своей духовно-психологической конкретности, сколько как олицетворение *культуры* (в понимании Лермонтова, принципиально характеризующей индивидуально-личностным качеством), ведущей постоянное наступление на аморфный, «доличностный» мир наивно-природного существования. Такая коллизия является субстратом всех образующих роман эпизодов, отражая свойственный XIX в. с самого его начала тревожный интерес к историческому механизму бытия.

В «Тамани» этот механизм обнажен и обобщен настолько, что новелла перерастает в своего рода миф с соответственно «перенасыщенной» семантикой пространственных элементов. Печорин помещен на границе двух миров: «*небольшая хата*» расположена на краю города, «*на самом берегу моря*»[2], и вся драма разыгрывается в непосредственной близости от этой границы. Ее исходом становится оче-

---

[1] А.К. Жолковский объясняет особое отношение Чехова к «Тамани» с поэтико-семиотической позиции: «Двумя часто выделяемыми чертами его манеры были именно наводящая скуку бессобытийность описываемого и провал коммуникации, вызванный засильем культурных штампов и поз»; подобную ситуацию исследователь отмечает и в «Тамани», где, «в сущности, ничего не происходит» (*Жолковский А.К.* Семиотика «Тамани» // Сб. статей к 70-летию Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 254, 251). С таким объяснением трудно согласиться, и именно потому, что в «Тамани» как раз «происходит» очень многое.

[2] *Лермонтов М.Ю.* Указ. соч. С. 228.

редное, хотя и далеко не безболезненное для победителя, продвижение в заповедную зону, неизбежно сопряженное с жестокостью, злом как демоническим коррелятом истории и оправдываемое для автора высшей логикой бытия.

Чехову с его личностным мировосприятием был внутренне близок лермонтовский взгляд на героя. В послесахалинский же период для него стала особенно актуальна «культурологическая» идея романа, созвучная его новому представлению о преобразовательской роли человека в мире. По сравнению с Лермонтовым, Чехов существенно переосмыслил суть культуры, перенеся акцент с трагической конфликтности на конструктивность. Но сам принцип такого смыслопорождающего соотнесения человека с пространством мира оказался для него очень важен и впервые был применен в повести «Дуэль»[1]. Качественное отличие от Лермонтова проявилось в гораздо большей автономности пространства от героя (сам ценностный монополизм которого, как мы уже сказали, был отменен приемом «мнимого противопоставления»). Художественное пространство освобождалось не только от еще достаточно важной у Лермонтова функции «обслуживания» героя, но и вообще от антропоцентрической смысловой иерархичности. Поэтому горы и море собрались в единое целое объективного мира (не разделяясь, как у Лермонтова, в соответствии с конкретной сюжетной прагматикой того или иного эпизода), и способность к плодотворному контакту с этим миром стала критерием в чеховской оценке человека. Сюжетным «событием» оказался не поединок, лишь формально обозначивший то движение, которое совершилось в Лаевском, а преодоление субъективистской, самопроецирующей позиции человека, которое наглядно проявляется через его пространственное сознание. Это изменение отчетливо видно при сопоставлении начала повести с ее финалом, где море становится для героя объектом онтологической рефлексии.

Принцип «расфокусировки» сюжета, преодоления антропоцентризма стал ведущим в зрелом творчестве Чехова[2]. Именно он позволил снимать драматические и даже трагические коллизии отдельных судеб благодаря выходу за пределы чисто человеческих масштабов бытия, обеспечив чеховским произведениям исключительную смысловую объемность.

---

[1] А.И. Куприн в повести «Поединок» (1905) остался абсолютно в стороне от этой чеховской новации.

[2] В общем виде такая особенность чеховского творчества отмечена в цитированных выше работах П.М. Бицилли и В.Я. Линкова.

Ю.Н. Борисов

ГРИБОЕДОВ И ЧЕХОВ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ БУНИНСКОГО ТЕКСТА (РАССКАЗ «ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК»)

Пронизанность отечественной интеллектуальной и художественной речевой культуры энергией грибоедовского слова весьма скромно обнаруживает себя в повествовательной прозе И.А. Бунина. Авторы обстоятельной статьи «Грибоедов в литературе и литературной критике конца XIX – начала XX в.» отмечают лишь один случай обращения писателя к «Горю от ума»: «Бунин вспомнил комедию Грибоедова поздно, уже в эмиграции, когда он работал над автобиографическим романом «Жизнь Арсеньева». Здесь, переосмысляя свое прошлое и прошлое России, он приходит к выводу о том, что в жизни России в предреволюционные десятилетия постепенно брали верх не созидательные, а разрушительные силы, изнутри подтачивавшие всеобщее довольство и зажиточность. Бунин связывает действия этих сил с какими-то изначальными свойствами русского национального характера, которые и восхищают, и возмущают его. И вот тут в сознании Бунина всплывает образ Чацкого как носителя радикальных, но гибельных идей и стремлений, нарушающих планомерный созидательный труд»[1].

Размышляя во второй книге романа о судьбе брата, причастного в годы гимназической и университетской юности к «преступной деятельности», герой-повествователь видит причину его радикальных настроений в «той вечной легкомысленности, восторженности, что так присуща была дворянскому племени и не покидала Радищевых, Чацких, Рудиных, Огаревых, Герценов даже и до седых волос»[2]. И далее финальной репликой Чацкого завершает обобщающий пассаж, посвященный природе русской революционности: «Россия в мои го-

---

[1] *Долгополов Л.К., Лавров А.В.* Грибоедов в литературе и литературной критике конца XIX – начала XX в. // А.С. Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. С. 129.

[2] *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 6. С. 83.

ды жила жизнью необыкновенно широкой и деятельной, число людей работающих, здоровых, крепких все возрастало в ней. Однако разве не исконная мечта о молочных реках, о воле без удержу, о празднике была одной из главнейших причин русской революционности? И что такое вообще русский протестант, бунтовщик, революционер, всегда до нелепости отрешенный от действительности и ее презирающий, ни в малейшей мере не хотящий подчиниться рассудку, расчету, деятельности невидной, неспешной, серой? Как! Служить в канцелярии губернатора, вносить в общественное дело какую-нибудь жалкую лепту! Да ни за что – «карету мне, карету»!»[1].

Отчетливая идеологичность грибоедовского «экскурса» в приведенном тексте не оставляет места для разноречивых толкований, и остается только согласиться с мнением о том, что «объективно Бунин (или, точнее, его автобиографический герой. – *Ю.Б.*) оказывается не на стороне Чацкого, поскольку он не приемлет его радикализма и разоблачительного характера его речей. Чацкий бежит от трудностей, по мысли Бунина, вместо того, чтобы спокойным трудом и честной деятельностью способствовать искоренению зла»[2]. Показательно здесь и то, что Бунин включает Чацкого наряду с реальными лицами русской истории в масштабный исторический контекст, подтверждая тем самым высокий потенциал созданного Грибоедовым образа как воплощения одного из фундаментальных свойств национального характера – мятежной неуспокоенности духа, максималистских идеальных устремлений, исключающих компромиссную сбалансированность в отношении к порочным началам государственного, социального, нравственного уклада жизни. В свете трагического опыта русских революций начала XX в. Бунин с особой остротой ощутил разрушительную силу русского радикализма, воспринятого и осмысленного им эмоционально и обобщенно-целостно, в широкой исторической ретроспективе, но, конечно, без аналитической детализации. И место Чацкого в этой ретроспективе виделось ему однозначно определенным.

Если в рассмотренном случае подключение бунинского повествования к смысловому полю грибоедовской пьесы носит скорее публицистический характер, то в более позднем произведении – рассказе «Чистый понедельник» – мы встречаемся и с более сложной для ис-

---

[1] *Бунин И.А.* Собр. соч. Т. 6. С. 83.

[2] *Долгополов Л.К., Лавров А.В.* Указ соч. С. 130.

толкования ситуацией присутствия Грибоедова в *художественном* пространстве текста, причем имя создателя «Горя от ума» оказывается здесь содержательно соотнесенным с дорогим для автора именем Чехова. Своего рода предвосхищением столь неожиданного на первый взгляд сопряжения явилось стихотворение Бунина «Художник», написанное в 1908 г. и опубликованное в 1913 г.

Это стихотворение – поэтический портрет А.П. Чехова последних лет его жизни в Ялте, исполненный просветленной печали и вместе с тем документально точный. Ведь и писался он, хотя и по памяти, но с натуры. Узнаваемые приметы крымского пейзажа и чеховской усадьбы, а на этом естественном фоне – сам писатель, застигнутый в момент размышлений о неотвратимо приближающемся часе прощания с жизнью, но, как всегда, чуждый патетике, мудро шутливый, сродненный с окружающим его земным миром... И завершающая строка – внутренний монолог длиною в одну фразу, звучащий и как последнее творческое намерение, и как итоговая мысль о сущности бытия, о неизбывном трагикомизме жизни, и фраза эта из «Горя от ума»:

Хрустя по серой гальке, он прошел
Покатый сад, взглянул по водоемам,
Сел на скамью... За новым белым домом
Хребет Яйлы и близок и тяжел.

Томясь от зноя, грифельный журавль
Стоит в кусте. Опущена косица,
Нога – как трость... Он говорит: «Что, птица?
Недурно бы на Волгу, в Ярославль!»

Он, улыбаясь, думает о том,
Как будут выносить его – как сизы
На жарком солнце траурные ризы,
Как желт огонь, как бел на синем дом.

«С крыльца с кадилом сходит толстый поп,
Выводит хор... Журавль, пугаясь хора,
Защелкает, взовьется от забора –
И ну плясать и стукать клювом в гроб!»

В груди першит. С шоссе несется пыль,
Горячая, особенно сухая.
Он снял пенсне и думает, перхая:
«Да-с, водевиль... Все прочее есть гиль»[1].

---

[1] *Бунин И.А.* Собр. соч. Т. 1. С. 308.

Конечно, в этом поэтическом портрете творческая мысль Бунина переплавила впечатления многих встреч с Чеховым, отобрав минимум деталей, необходимых для передачи авторского ощущения сущностных черт портретируемого. Но все же, говоря о «документальной основе» стихотворения, возможно выделить 1899 г., когда Бунин, по собственным воспоминаниям, именно в Ялте возобновил знакомство, а затем и дружески сблизился с Чеховым. На это, в частности, указывает такая реалия текста, как упоминание новизны чеховского дома («За *новым* белым домом...»). Некоторые соответствия поэтическим строкам находим в мемуарах Бунина. «Белая каменная дача в Аутке, ее маленький садик, который с такой заботливостью разводил он, всегда любивший цветы, деревья, его кабинет, украшением которого служили только две-три картины Левитана да большое полукруглое окно, открывавшее вид на утонувшую в садах долину Учан-Су и синий треугольник моря, – те часы, дни, иногда даже недели, которые проводил я на этой даче, навсегда останутся памятны мне...» – признавался писатель[1]. Возможно, и в кратких монологах героя стихотворения звучат отголоски реальных высказываний Чехова. Нас, естественно, интересует последняя фраза-монолог – цитата из «Горя от ума» (у Грибоедова: «Да! водевиль есть вещь, а прочее всё гиль»), афористически завершающая текст. Вспоминая беседы с Чеховым, Бунин замечает: «Любил разговоры о литературе. Говоря о ней, часто восхищался Мопассаном, Толстым. Особенно часто он говорил именно о них да еще о «Тамани» Лермонтова.

– Не могу понять, – говорил он, – как мог он, будучи мальчиком, сделать это! Вот бы написать такую вещь *да еще водевиль хороший, тогда бы и умереть можно*!»[2] (курсив мой. – *Ю.Б.*).

Как видим, о водевиле разговор был (и, видимо, не раз), к тому же при всей шутливости интонации речь шла о каких-то серьезных чеховских намерениях. Само собой напрашивается предположение, что этим «водевилем, после которого и умереть можно», суждено было стать «Вишневому саду».

Есть и свидетельства, относящиеся, кстати, к 1899 г., о том, что в речи Чехова репетиловский афоризм присутствовал. В своих письмах

---

[1] А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 513–514.

[2] Там же. С. 514.

Чехов любил игру с крылатыми выражениями из «Горя от ума»[1], что, по-видимому, отражало устную речевую практику писателя. 1 февраля 1899 г. он писал П.А. Сергеенко в связи с заключением договора о продаже права литературной собственности на его сочинения издателю А.Ф. Марксу: «В договоре ничего не говорится о доходе с пьес, между тем это пункт важный. *Водевиль есть вещь, а прочее всё гиль.* Ведь пьесы в среднем дают мне более тысячи рублей в год, и с каждым годом дают всё больше и больше. Нельзя ли вставить в договор сей опущенный пункт или написать какую-нибудь новую бумажку, которая имела бы для меня и для моих наследников силу документа?»[2]. В сходном контексте в письме к А.С. Суворину от 6 февраля читаем: «В копии договора, которую мне прислали, написано много всякой всячины, совершенно ненужной, и ни слова не говорится о доходе с пьес. Я забил в набат и теперь вот жду ответа... *Водевиль есть вещь, а прочее всё гиль* – я крепко держусь этой старой истины и доход с пьес считаю самым надежным»[3].

Понятно, что в неофициальном письме Чехов и деловое сообщение строит на живой, не канцелярской лексике и естественной интонации, используя в данном случае так к месту пришедшийся репетиловский афоризм, видимо, понравившийся пишущему, раз дважды повторил его. Думается также, что крылатое слово из «Горя от ума» выполняет здесь не только и не столько «орнаментальную» функцию. Обращает на себя внимание семантическая метаморфоза слова «водевиль» в данном употреблении: Чехов называет так *все* свои драматические сочинения независимо от их жанровой принадлежности. «Водевиль» – это все, что им пишется для театра, что играется на сцене, это квинтэссенция театральности. И это жанровое самоощущение Чехова-драматурга, творящего новый театральный мирообраз, который

---

[1] *Борисов Ю.Н.* Грибоедовское слово в письмах Чехова // Мотивы и сюжеты русской литературы: От Жуковского до Чехова: К 50-летию научно-педагогической деятельности Ф.З. Кануновой. Томск, 1997. С. 138-147. См. также о мотивах «Горя от ума» в творчестве Чехова: *Борисов Ю.Н.* Грибоедовские мотивы в прозе А.П. Чехова (рассказ «Праздничная повинность») // Изучение литературы в вузе. Саратов, 1999. Вып. 2. С. 68-76; *Он же.* Грибоедовские мотивы в прозе А.П. Чехова (рассказы «Дамы», «Человек», «Тапер») // Изучение литературы в вузе. Саратов, 2000. Вып 3. С. 45-60.

[2] *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М., 1980. Т. 8. С. 65. Курсив в этой и следующей цитате мой. – *Ю.Б.*

[3] Там же. С. 79.

воссоздает неизбывную и всепроникающую нескладицу жизни как ее фундаментальное, статусное состояние. И это, наконец, мужественно безыллюзорное определение сути человеческого бытия, не познавшего собственного смысла, одушевляющей его «общей идеи» («Скучная история»). Да и есть ли она, эта «общая идея»? Вопрос, особо остро ощутимый на пороге небытия. Думается, этот экзистенциальный смысл является преобладающим в финальной строчке стихотворения Бунина «Художник».

Грибоедовский афоризм в устах Чехова – это и жест: рука, протянутая сквозь время своему далекому предшественнику, который одним из первых явил на театре эту нескладицу жизни, создав пьесу, где люди-персонажи не слышат и не понимают друг друга, суетятся из-за пустяков, а о главном не знают и не хотят знать, пьесу, где перемешаны и сплавлены все жанры, смешное и серьезное, возвышенное и низменное, до водевильности комическое и трагедийное. Быть может, и такой смысл мерцает из глубины строки, завершающей бунинский поэтический портрет Чехова.

* * *

Грибоедов и Чехов – это сочетание знаковых для отечественной культуры имен, имен-символов, редко встречающееся в историко-литературных исследованиях, оказывается концептуально важным в художественно-смысловой структуре рассказа И.А. Бунина «Чистый понедельник».

Рассказ, вошедший в книгу «Темные аллеи», написан в годы Второй мировой войны в Грассе и датирован автором 12 мая 1944 г. По свидетельству В.Н. Муромцевой-Буниной, «Чистый понедельник» «Иван Алексеевич считал лучшим из всего того, что он написал»[1].

Повествуя о «странной любви» безымянных героя и героини, Бунин детально, во множестве живых примет воссоздает окружающую их, втягивающую в себя атмосферу Москвы начала прошлого уже (XX) в. На глазах читателя происходит чудо воскрешения ушедшей жизни, навсегда утраченного мира. Москва предстает здесь в своей многоликости, в совмещении и пересечении разных культурно-исторических пластов. Извозчичьи санки – и переполненные гремящие трамваи; модные рестораны «Прага», «Метрополь», «Эрмитаж» –

[1] Цит. по: *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 7. С. 391. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страниц.

и трактир в Охотном ряду, где «старозаветные купцы запивали огненные блины с зернистой икрой замороженным шампанским» (245) и где горит лампадка перед черной доской иконы Богородицы Троеручицы; спектакли Художественного театра, концерты Шаляпина («Не в меру разудал был. И потом желтоволосую Русь я вообще не люблю», – замечает героиня (241), лекция Андрея Белого – и диаконы с рипидами и трикириями на раскольничьем Рогожском кладбище («Допетровская Русь!» – восклицает героиня (243); старинные монастыри, храмы – и «слишком новая громада Христа Спасителя» (241).

Москва – это не только смешение и переплетение времен, но и место встречи культур Запада и Востока: «Странный город! – говорил я себе, думая об Охотном ряде, об Иверской, о Василии Блаженном. – Василий Блаженный – и Спас-на-Бору, итальянские соборы – и что-то киргизское в остриях башен на кремлевских стенах...» (241). Многозначительна выделенная синтаксическим параллелизмом композиционно-смысловая арка: «“Странная любовь!“ – думал я <...>» и «“Странный город!” – говорил я себе <...>». Чувства героев таинственным образом связаны с обликом и атмосферой бытия города. Поистине «странная любовь» – в «странном городе».

Как всегда у Бунина, внутренняя жизнь персонажей скрыта от нашего взгляда. И если устремления героя-рассказчика достаточно ясны, то происходящее в душе героини остается тайной. Нам ведом только результат – уход в монастырь. Явленным же в повествовании эквивалентом напряженных внутренних исканий героини становится ее перемещение в культурном пространстве города-мира. Это движение и по горизонтали (бытовой аспект) и по вертикали (аспект духовный) – по вертикали времени и ценностных ориентаций. Вектор этого движения направлен в прошлое, к духовным истокам: «<...> я, например, часто хожу по утрам или по вечерам, когда вы не таскаете меня по ресторанам, в кремлевские соборы, а вы даже и не подозреваете этого...» (244).

И вот в момент угадываемой кульминации скрытого процесса духовного выбора, внешне выглядящего как московские прогулки героев, возникают в рассказе имена Чехова и Грибоедова.

«– Хотите поехать в Новодевичий монастырь?

Я удивился, но поспешил сказать:

– Хочу!» (243).

На кладбище Новодевичьего монастыря «постояли возле могил Эртеля, Чехова. Держа руки в опущенной муфте, она долго глядела на чеховский могильный памятник, потом пожала плечом:

– Какая противная смесь сусального русского стиля и Художественного театра!»

И дальше:

« – Поездим еще немножко, сказала она... Где-то на Ордынке есть дом, где жил Грибоедов. Поедем его искать...

И мы зачем-то поехали на Ордынку, долго ездили по каким-то переулкам в садах, были в Грибоедовском переулке: но кто ж мог указать нам, в каком доме жил Грибоедов, – прохожих не было ни души, да и кому из них мог быть нужен Грибоедов? Уже давно стемнело, розовели за деревьями в инее освещенные окна...

– Тут есть еще Марфо-Мариинская обитель, – сказала она» (244–245).

С именем Грибоедова образ Москвы в рассказе имплицитно приобретает еще одну культурно-историческую ипостась: «грибоедовская Москва» как Москва *эпохи Грибоедова*, – включая и то, что сатирически запечатлелось в великой комедии, но не исчерпываясь этим.

Как будто внезапно возникшее и немотивированное стремление героини от могилы Чехова поехать к незнакомому дому, где жил когда-то Грибоедов, непонятно рассказчику («зачем-то поехали»), как не нужен Грибоедов никому из невстреченных потенциальных прохожих, живущих в своем времени и сегодняшними заботами – в чеховской Москве и без Чехова! В плане же внутреннего сюжета порыв героини (просит кучера ехать «не шибко») знаменует окончательно созревшее решение: недаром сразу вслед за грибоедовским эпизодом упоминается Марфо-Мариинская обитель.

Недаром почти два года спустя (здесь очень важна хронология), в конце 1914 г. (значит, основное действие рассказа приходится на 1913-й, последний предвоенный год, кстати, и год публикации стихотворения «Художник», где впервые у Бунина сошлись в границах единого текста Грибоедов и Чехов), в том же Грибоедовском переулке оплачет герой-рассказчик сбывшуюся, но не ставшую счастьем любовь и угадает в одной из инокинь Марфо-Мариинской обители свою возлюбленную.

Важен для осмысления нашей темы и эпизод в Художественном театре. Сюда героиня приезжает на «капустник» уже после того, как приняла решение, после Новодевичьего и Ордынки, словно прощаясь с нынешней Москвой, со своей прежней жизнью.

Возлюбленный вновь в недоумении:

« – Но вы же говорили, что не знаете ничего пошлее этих капустников!

– И теперь не знаю. И все-таки хочу поехать.

Я мысленно покачал головой. – все причуды, московские причуды! – и бодро отозвался:

– Ол райт!» (247).

Художественный театр, театр Чехова; Станиславский и Москвин, отплясывающие канкан, шампанское, захмелевший Качалов, отпускающий героине по-актерски роскошный комплимент, наконец, лихая полечка в паре с Сулержицким... Последний взгляд на «чеховскую Москву». Потом будет долго откладывавшаяся близость с возлюбленным – тоже прощальная. И другая жизнь, нам неведомая.

Эти прощальные жесты, предутренние слезы заставляют угадывать, сколь напряженно драматичным был для героини путь духовного поиска, как трудно далось окончательное решение. А в воссозданном пространстве Художественного театра вновь, уже по ассоциации, сходятся страницей раньше разведенные Чехов и Грибоедов: с этой сцены звучали и звучат, перекликаясь, вечные слова: «В Москву! В Москву!» – и «Вон из Москвы!» И хотя в контексте материнских произведений эти реплики, ставшие афоризмами, не лишены общего смысла: неудовлетворенность наличным бытием, острое противоречие между данным и желанным, – очевидная противонаправленность остается определяющей для их обобщенно-афористического бытования в пространстве отечественной словесной культуры и национального сознания. Можно сказать, что и большая часть времени протекла как бы между этими по-своему, как и в любом другом конкретно-личностном применении, осмысленными и пережитыми цитатами.

Любопытно, что в рассказе фраза прощального письма героини начинается, как лейтмотив «Трех сестер»: «В Москву <...>», – а продолжается противоположным образом, в чем-то перекликаясь, лексически и ритмико-синтаксически, с монологом Чацкого: «В Москву не вернусь, пойду пока на послушание, потом, может быть, решусь на постриг...» (250). Ср.: «Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету <...>».

Речь, безусловно, не идет и не может идти о каких бы то ни было параллелях с Чацким или прямых перекличках с «Горем от ума» как целым. Грибоедовское, как и чеховское, присутствует у Бунина в снятом, обобщенном виде, как знак «московского текста» русской куль-

туры[1]. Важно, однако, что Грибоедов ему здесь понадобился, как и Толстой, и Тургенев, и Чехов, и древняя летопись, и многое другое, составившее интертекстуальный пласт рассказа, и что едва мерцающие импульсы грибоедовских аллюзий вплетены в ассоциативно-смысловую вязь повествования. Кроме отмеченных раньше, есть, по крайней мере, еще две, не бесспорные.

Во-первых, мотив еды. Конечно, не исключительно грибоедовский. Более того, по наблюдению О.В. Сливицкой, «большинство любовных новелл Бунина содержит описание еды. Смысл такого гастрономического сопровождения любовных ситуаций не в том, чтобы низвести любовь до плотского уровня. Но и не в том, чтобы опоэтизировать еду настолько, чтобы возвысить ее до любви. Эрос и еда уравниваются вместе с другими многочисленными проявлениями жизни как таковой, потому что в совокупности своей они создают атмосферу чувственного очарования жизни»[2]. Нет оснований сомневаться в том, что и в любовной новелле «Чистый понедельник» дело обстоит таким же образом. Однако есть здесь и отличие: «гастрономическое сопровождение» дается как культурно-исторически маркированный элемент московского строя жизни и потому прочитывается в соотнесении с имплицитно присутствующим в тексте мотивом «грибоедовской Москвы», в данном случае прорывающимся на поверхность повествования: «<...> за обедами и ужинами ела не меньше меня, любила расстегаи с налимьей ухой, розовых рябчиков в крепко прожаренной сметане, иногда говорила: «Не понимаю, как это не надоест людям всю жизнь, каждый день обедать, ужинать», – но сама *и обедала и ужинала с московским пониманием дела*» (239; курсив мой. – *Ю.Б.*). Очевидно, что замечание героини касается не естественной человеческой потребности в пище, но ритуала поглощения еды. Кроме того, настойчивое повторение в тексте «*ни обеды, ни театры, ни ужины*», «*обедать, ужинать*», «*обедала и ужинала*» невольно заставляет сработать механизм литературной памяти, подсказывающей грибоедовское: «Обеды, ужины и танцы». Впрочем, не

---

[1] О «московском тексте» русской культуры см. одноименный раздел в коллективном труде РГГУ и Тартуского университета: Лотмановский сборник. М., 1997. Т. 2. С. 483-835.

[2] *Сливицкая О.В.* Бунин: психологизм как онтология: О рассказе «В ночном море» // Концепция и смысл: Сборник статей в честь 60-летия профессора В.М. Марковича. СПб., 1996. С. 285.

встретятся ли вполне органично грибоедовское и чеховское в пространстве мотива московского чревоугодия?

Другой мотив, соотносящийся с грибоедовским контекстом рассказа, – мотив Востока. Отвлекаясь от извечной проблемы Восток – Запад в составе российской цивилизации, безусловно актуальной для бунинского текста, сосредоточимся на более узком круге ассоциаций.

Подчеркивая восточную природу красоты героини, автор уточняет: «<...> у нее красота была какая-то индийская, персидская: смуглоянтарное лицо, великолепные и несколько зловещие в своей густой черноте волосы <...>» и т.д. (240). Любуясь ею, «обоняя какой-то пряный запах ее волос», герой-рассказчик мысленно повторяет: «Москва, Астрахань, Персия, Индия» (43). Традиционный, старинный путь, на котором осуществлялось необъяснимое стремление русской души к загадочным восточным землям. Но почему же все-таки Персия и Индия?

С Индией связывает героиню следующий ассоциативно-смысловой ряд: «отец ее, просвещенный человек знатного купеческого рода, жил на покое в Твери» (239); в трактире Егорова, опять же со «старозаветными купцами», героиня говорит возлюбленному:

– Хорошо! Внизу дикие мужики, а тут блины с шампанским и Богородица Троеручица. Три руки! Вы – барин, вы не можете понимать так, как я, всю эту Москву» (243).

Итак, купечество – Тверь – Индия. Звенья этой цепочки приводят нас к фигуре Афанасия Никитина с его «Хожением за три моря». Так прокладывается тропинка к психологии героини: в ней живет генетическая память и та древняя, еще Афанасием владевшая неуспокоенность духа, только энергия движения в пространстве трансформировалась в энергию духовных исканий.

Персия в смысловом пространстве рассказа, на наш взгляд, органично ассоциируется с Грибоедовым, напоминая о трагической гибели поэта-дипломата и намечая мотив героического служения и мученичества. Когда-то вместе со своим героем Чацким поэт бросил вызов старой барской Москве, напомнив об «умном, бодром народе», и наша героиня говорит: «Вы – барин».

Не забыт в рассказе и восточный маршрут Чехова, тоже героический. Он обозначен не специально, и как будто вовсе не назван как чеховский, но угадывается из слов рассказчика, так и не прозвучавших в ответ на признание героини о желании своем уйти в мона-

стырь: «Я хотел сказать, что тогда и я уйду или зарежу кого-нибудь, чтобы меня загнали на Сахалин <...>» (246).

Энергия движения на Восток, как и движения вспять времени, реализуется в повествовательном пространстве бунинского текста как энергия возвышения духа, энергия движения от ординарного к героическому. Эта энергия и определяет путь духовных исканий героини. Намеченное в эпизоде Новодевичьего и Ордынки движение от Чехова к Грибоедову оказалось возможным, потому что именами писателей обозначены здесь две эпохи русской жизни, между которыми пролегло целое столетие. Одна из них, запечатленная гением Чехова как мир его персонажей, принципиально безгеройна как эпоха конца русской цивилизации (действие рассказа развертывается накануне катастрофы 1914 г.). Другая – грибоедовская – эпоха героическая, время нерастраченных возможностей, когда все еще впереди. Быть может, такое толкование бунинского текста покажется натяжкой. Но ведь с самого начала героиня признается: «Кроме того, меня интересует история...» (239).

В поэтической Москве Бунина, и именно в связи с особым типом героини, в которой писатель воплотил выношенное, выстраданное и сохраненное им чувство навсегда потерянной родины, Чехов и Грибоедов – важные смысловые центры. И это специфически бунинское соотношение имен-символов нашей культуры отражает нечто существенное в структуре русского национального сознания и заставляет серьезно размышлять о соотнесенности Грибоедова и Чехова в пространстве «московского текста» русской литературы.

Т.Т. Уразаева

СИТУАЦИЯ «НА ПОРОГЕ» В «ПЕТЕРБУРГСКОЙ ПОВЕСТИ» А. А. АХМАТОВОЙ «ДЕВЯТЬСОТ ТРИНАДЦАТЫЙ ГОД»

«Трагическую насыщенность» романов Достоевского Ахматова связывала с пушкинскими традициями, в частности с «Маленькими трагедиями» с их «головокружительной краткостью». В романах-трагедиях Достоевского «в сущности читателю-зрителю предлагается присутствовать только при развязке»[1].

Для кризисного, карнавализованного времени в романах писателя с их универсальной мистерийной сценой характерна тема «порога». «Порог», по замечанию М.М. Бахтина, является одной из основных «точек» действия в творчестве Достоевского, «где совершается кризис, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы, где принимаются решения, переступают запретную черту, обновляются или гибнут»[2]. Большое значение в процессе освоения Достоевским карнавальной традиции имели «Повести Белкина», болдинские трагедии и «Пиковая дама» Пушкина[3].

В повести «Девятьсот тринадцатый год», являющейся первой частью «Поэмы без героя», Ахматова создает «петербургский миф», ассоциирующийся с образом Петербурга в творчестве Пушкина[4], Гоголя[5], Достоевского, Белого, Блока. В новогоднюю ночь сорок первого

---

[1] *Ахматова А.А.* Сочинения: В 2 т. Т.2. М., 1990. С.137. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

[2] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С.198.

[3] Там же. С.185.

[4] По замечанию Н.И. Поповой, в "Петербургской повести" Ахматовой, преемственно связанной с пушкинским "Медным всадником", история Петербурга представляется "сплошным мартирологом". См.: *Попова Н.* К теме Петербурга в "Поэме без героя" // Петербург Анны Ахматовой. Bolongna: Grafis Edizioni, 1996. С. 22–24.

[5] См.: *Лихачев Д.С.* Ахматова и Гоголь // *Лихачев Д.С.* Избр. Работы: В 3 т. Л., 1987. Т.3. С. 342–347.

года к героине повести вместо «суженого» в Белый (зеркальный) зал Фонтанного дома, где она живет, приходят «тени из тринадцатого года под видом ряженых», и она становится участницей новогоднего карнавала призраков («петербургской чертовни») на фоне «страшного города Пиковой дамы»[1].

Для поэтессы характерно карнавальное ощущение Петербурга, находящегося в ситуации «на пороге»: на грани бытия и небытия, реального и фантастического, земного мира и загробного. Облик Петербурга в повести с его историческими, архитектурными и бытовыми реалиями контрастирует со своей фантастической ипостасью: «И царицей Авдотьей заклятый, Достоевский и бесноватый Город в свой уходил туман...» (185). Мифологизируется в повести и образ Невы, ассоциирующейся с рекой в царстве мертвых: «Там, у устья Леты – Невы» (182).

Петербург в сознании Ахматовой становится символом национальной истории. «За словами мне порой чудится петербургский период русской истории, – писала она в "Прозе о поэме",–

Да будет пусто место сие –

дальше Суздаль – Покровский монастырь – Евдокия Федоровна Лопухина. Петербургские ужасы: могила царевича Алексея, смерть Петра, Павла, Параша Жемчугова, дуэль Пушкина, наводнение, тюремные очереди 1937 г., блокада» (237).

Город Петра в повести А. Ахматовой находится накануне всемирно-исторических катастроф, на пороге эпохи, наступившей после 1914 г., «не календарного» XX в.: «Оттого, что по всем дорогам, Оттого, что ко всем *порогам* Приближалась медленно тень ...» (185); «А по набережной легендарной Приближался не календарный – Настоящий Двадцатый Век» (186).

В повести «Девятьсот тринадцатый год» Ахматова создает «миф о поэте». Одна из основных её сюжетных ситуаций – смерть, самоубийство поэта («драгунского корнета»), которое происходит «на пороге»: «Он – на твой *порог*. Поперек. Да простит тебя Бог!» (188). «Порог» и его «заместители» (по выражению М.М. Бахтина) – «площадка», «лестница» («На площадке две слитые тени... После – лестницы плоской

[1] Строчка из строфы, не вошедшей в "Поэму без героя". См.: *Ахматова А.А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 3. С. 208. В дальнейшем ссылки на третий том этого издания даются в тексте с указанием страницы в скобках.

ступени...») – являются основным местом действия в повести. Тема порога появляется и в лирическом отступлении о смерти поэта: «Первых он не стерпел обид. Он не знал, на каком *пороге* Он стоит и какой дороги Перед ним откроется вид...» (188).

Одним из источников ахматовского «мифа о поэте» были «Маленькие трагедии» Пушкина. «Каменный гость» в интерпретации Ахматовой является «драматическим воплощением внутренней личности Пушкина» (2, *94*), а Дон Гуан – поэтом. «Внимательно читая «Каменного гостя», мы делаем неожиданное открытие: Дон Гуан – поэт. Его стихи, положенные на музыку, поет Лаура, а сам Гуан называет себя «импровизатором любовной песни» (2, *83*). «Порог» – это не только внутренняя тема пушкинского героя («О пусть умру сейчас у ваших ног, Пусть бедный прах мой здесь же похоронят... Там – у дверей – у самого *порога...*»), но и мистерийная сцена трагедии. Дон Гуан, пригласивший статую Командора «прийти... И стать на стороже в дверях» во время свидания с Доной Анной, погибает «у дверей» («Что там за стук <...> у самого порога»).

Вальсингам, написавший гимн в честь чумы, так же, как и Дон Гуан, – поэт. Его фраза о Джаксоне (чьи «повести смешные» и «рассказы» вызывали «общий хохот») «Он выбыл первый Из круга нашего», а также о чуме, которая «мрак ... насылает на самые блестящие умы»[1], о «мрачном годе, в который пало столько Отважных, добрых и прекрасных жертв» (2, *481*), – все это не могло не ассоциироваться в сознании Ахматовой с трагической судьбой её поколения. В «Прозе о поэме» она пишет о постигшей его участи: «Нижинский – безумие, Маяковский, Есенин, Цветаева – самоубийство, Мейерхольд, Гумилев, Пильняк – казнь, Зощенко и Мандельштам – смерть от голода на почве безумия...» (240).

В образной системе «Поэмы без героя» трагическим испытаниям и смерти, как и в пушкинской трагедии, противостоит «пир». Так, во второй части поэмы, «Рёшке», появляется «диалогическое пиршественное слово» (М.М. Бахтин). О «Рёшке» Ахматова писала в «Прозе о поэме»: «Там я такая, какой была после «Реквиема» и четырнадцати лет жизни под запретом («My future is my past») *на пороге* старости...» (245). Очнувшаяся и развеселившаяся «столетняя чаровница» (роман-

---

[1] *Пушкин А.С.* Сочинения: В 3 т. М., 1986. Т.2. С. 479. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

тическая поэма) обращается к героине: «А твоей двусмысленной славе, Двадцать лет лежавшей в канаве, Я еще не так послужу. Мы с тобой еще *попируем*, И я царским моим поцелуем Злую полночь твою награжу» (197). Образ пира возникал и в одном из вариантов окончания поэмы, в котором говорилось о Ленинградской симфонии Шостаковича, первая часть которой была им вывезена на самолете из осажденного города: «А за мною, тайной сверкая И назвавши себя «Седьмая», На неслыханный мчалась *пир*, Притворившись нотной тетрадкой, Знаменитая ленинградка Возвращалась в родной эфир" (120).

Героиня «Петербургской повести» Ахматовой, подобно пушкинской Мери из «Пира во время чумы» («Самой себе я, кажется, внимаю, Поющей у родимого *порога*»), говорит: «Я сама, как тень *на пороге*, Стерегу последний уют» (172).

В «многослойной» и ориентированной, по призванию поэтессы, на «мировой культурный текст» «Поэме без героя» реминисценции, аллюзии отсылают одновременно к нескольким источникам. Так возникают «перекрещивающиеся», по выражению Д.С. Лихачева, ассоциации. «Ахматова стремится создать ассоциации одновременно с несколькими авторами, произведениями, событиями искусства»[1].

Ситуация «на пороге» в повести «Девятьсот тринадцатый год» ассоциируется и с балладой Э. По «Ворон». Для поколения Ахматовой было характерно увлечение творчеством американского писателя, в частности его балладами, известными в переводах К. Бальмонта и В. Брюсова. В одном из вариантов первой редакции поэмы в качестве эпиграфа фигурировала строчка из «Ворона»: «Ah, distinctly I remember It was the bleak Desember»[2] (Ах, отчетливо я помню, это было в холодном декабре), ассоциировавшаяся с текстом «Вместо предисловия»: «Я даже не ждала ее (поэму. – *Т.У.*) в тот холодный и темный день моей последней ленинградской зимы» (165), а также с фразой из «Прозы о поэме»: «Опять декабрь, опять она стучится в мою дверь» (237).

В декабрьскую бурную ночь герой баллады Э. По в состоянии мучительной бессонницы, пытаясь найти в чтении утешение от скорбных воспоминаний об умершей возлюбленной, с нетерпением ожидающий

---

[1] *Лихачев Д.С.* Ахматова и Гоголь. С. 342.

[2] См.: *Коваленко С.* Комментарии // *Ахматова А.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. С. 518.

рассвета, слышит стук в дверь («Словно стукнул тихо кто-то у порога моего»; пер. В. Жаботинского), наполняющий его сердце мистическим ужасом. Когда на хлопанье крыльев птицы о ставни, он распахивает окно, в него влетает черный ворон, предвестник Смерти, и садится у входа – на пороге – на белый бюст Паллады («И вверху на бюст Паллады у порога моего Сел – и больше ничего»).

Звонок («И я слышу звонок протяжный, И я чувствую холод влажный, Каменею, стыну, горю...»), а затем стук в дверь вызывают у героини повести ужас («Я седою сделаюсь скоро»). Н.А. Бердяев в своей книге «Самопознание (Опыт философской автобиографии)», которую Ахматова называла в числе источников «Поэмы без героя», писал: «Страх, всегда связанный с эмпирической опасностью, нужно отличать от ужаса, который связан не с эмпирической опасностью, а с трансцендентным, с тоской бытия и небытия»[1]. Стук в дверь (окно) в повести – «Кто стучится? <...> Или То, что вдруг мелькнуло в окне ...» (177), воспринимаемый как ситуация «на пороге», на границе бытия и небытия, вызывает «перекрещивающиеся» ассоциации, отсылая одновременно и к «Каменному гостю» («Что там за стук?..»), и к «Пиру во время чумы» («И к нам в окошко день и ночь Стучит могильною лопатой...»; ср.: Вальсингам говорит: «Я здесь удержан... ужасом той мертвой пустоты...»), и к «Пиковой даме», которая упоминается в «Прозе о поэме» как один из источников «Петербургской повести» («Пиковая Дама <заглядывает в окно>»), и к «Ворону» Э. По.

В сознании поэтессы, переживающей «ужас мертвой пустоты», вызванный воспоминаниями о трагической судьбе своего поколения, тончайшими ассоциативными нитями были связаны «Пир во время чумы» и «Ворон». Герой Э. По говорит: «Друзья сокрылись вот уж многие года»[2] (пер. Бальмонта; ср. у Брюсова: «Раньше скрылись без следа Все друзья»).

Стук в дверь ассоциировался в сознании Ахматовой с волной арестов в 1937 г., с арестом сына. В «Рёшке» появятся строки о современницах поэтессы, которые «в беспамятном жили страхе» и «растили детей для плахи, Для застенка и для тюрьмы» (198), – «обезумевших

---

[1] *Бердяев Н.А.* Самопознание: (Опыт философской автобиографии). М., 1991. С. 50–51.

[2] *По Э.* Стихотворения. Рассказы. Эссе. М., 1999. С. 761.

Гекубах» и «Кассандрах из Чухломы», оказавшихся «По ту сторону ада».

В эссе Э. По «Философия творчества», под влиянием которого, возможно, у Ахматовой возникла идея о создании «Прозы о поэме», содержится мысль об особом эффекте «замкнутости пространства», границы которого «неоспоримо и властно концентрируют внимание»[1]. Писатель подчеркивает, что он сделал зимнюю ночь в «Вороне» бурною «для контраста с кажущейся безмятежностью внутри покоя»[2].

Ситуация «на пороге», на границе двух миров, нашедшая яркое воплощение в творчестве Ахматовой в образе демонической стихии зимы как символа смерти с её метелями и ветрами, стучащими и врывающимися в дверь и окна, вызывала многочисленные литературные ассоциации. Наряду с «Пиром во время чумы» и «Вороном» это «Снежная маска» А. Блока, на текст которой Ахматовой было написано балетное либретто. Лирический герой Блока также находится «на пороге», на грани жизни и смерти: «Открыли дверь мою метели, Застыла горница моя ...»[3] (Ср.: «Заносит вьюга *на порог* Пожар метели белокрылой...» в стихотворении «И я опять затих у ног...» из цикла «Фаина».)

Для повести Ахматовой характерна символика белого и черного, цветов смерти («...Кто для белой смерти твой покинул плен...», «В черном небе», «черную розу», «чернела арка» и др.), так же как и для пушкинского «Пира во время чумы» («Ужасный Демон Приснился мне: весь черный, белоглазый...») и «Ворона» Э. По («Ворон черный, с белым бюстом слит всегда!»; пер. В. Брюсова).

Важное значение для Ахматовой в творчестве Э. По имел мотив заклинания, теснейшим образом связанный с ситуацией «на пороге» и нашедший воплощение в «Вороне» («Заклинаю, умоляя...» в пер. Бальмонта; «Заклинаю небом, Богом ...» в пер. Дм. Мережковского). Заклинание судьбы, смерти в поэме, выражаясь словами поэтессы о творчестве Пушкина, – «это тот первый слой, который поэты скрывают почти что от самих себя» (2, *175*). Думается, что с этим слоем «Поэмы без героя» была связана ахматовская тайнопись («Это тайнопись, криптограмма, Запрещенный этот прием»). Заклинание судьбы виде-

---

[1] *По Э.* С. 723.
[2] Там же.
[3] *Блок А.* Избр. произведения. Л., 1970. С. 184.

лось поэтессе в «Повестях Белкина»: «...Как глубоко Пушкин запрятал свое томление по счастью, свое своеобразное заклинание судьбы, и в этом кроется мысль: так люди не найдут, не будут обсуждать, что невыносимо... Спрятать в ящик с *двойным*, нет, с *тройным дном*: 1) А.П. 2) Белкин. 3) Один из повествователей» (2, *141*).

В тексте поэмы возникает скрытая аллюзия на «Повести Белкина», на заклинание судьбы: «У шкатулки ж *тройное* дно» (в третьей, более ранней редакции поэмы она сравнивалась со шкатулкой с «*двойным* дном»); о себе поэтесса говорит: «Я – *тишайшая*, я – *простая*, «Подорожник», «Белая стая...» (ср. в статьях о Пушкине: «И пусть это будет... *тихая*... провинция... *Тихая* пристань!»; «*Простейший* случай («Гробовщик»), когда все ужасы оказываются сном» (2, *141*).

Заклинание судьбы, стоящей «на пороге» («Скоро мне нужна будет лира, Но Софокла уже, не Шекспира. *На пороге* стоит – Судьба»), борьба со смертью (ср.: «Смерть стоит все равно у *порога*...» в стихотворении «Ты напрасно мне под ноги мечешь...»; «Как идола, молю я дверь: «Не пропускай беду!» в стихотворении «На стеклах нарастает лед...»), обращение с мольбой к Высшей Силе происходили в глубочайшем слое ахматовской поэмы и были скрыты от читателя. Н. Бердяев, размышляя о катастрофичности своей эпохи, переживший, как и Ахматова, «мировые потрясения», писал в «Самопознании»: «Из испытаний, которые мне пришлось пережить, я вынес веру, что меня хранила Высшая Сила и не допустила погибнуть»[1]. Эти слова Ахматова могла бы отнести к себе.

С феноменом заклинания судьбы, смерти был во многом связан интерес Ахматовой к первобытным, архаическим моделям, в частности к шаманской мифологии. Свою поэму она сравнивала с «шаманкой»: «Но что мне делать с старой шаманкой, которая защищается заклинаниями и «Посвящениями» из музыки и огня» (228). Одна из характерных сюжетных ситуаций шаманских мистерий – шаман «на пороге» загробного мира[2], обитатели которого стремятся захватить его. Но своими заклинаниями, сопровождаемыми пляской и игрой в бубен, он разгоняет злых духов.

---

[1] *Бердяев Н.А.* Самопознание. С. 9.

[2] См.: *Смоляк А.В.* Шаман: личность, функции, мировоззрение. М., 1991. С. 23.

Мистерийная ситуация «на пороге» загробного мира, когда мертвые пытаются увлечь за собой живых, вызывала ассоциации и с «Каменным гостем», и с «Моцартом и Сальери», с «черным человеком», который приходит за пушкинским героем, и с «Пиром во время чумы» («Ужасный демон... звал меня в свою тележку. В ней Лежали мертвые»), и с «Пиковой дамой», и с «Вороном» Э. По.

Построение «Петербургской повести» как путешествия памяти в мир мертвых («Только как же могло случиться, Что я одна из них жива?»), обилие в ней образов «пляски», замысел переделать её в «некое танцевальное действо с пением за сценой», мотив заклинания – все это позволяло Ахматовой сравнивать свою поэму с «шаманкой».

Шаманские сюжеты прослеживаются в стадиально более поздних мифологиях и религиях[1], в частности в мифе об Орфее, совершившем путешествие в царство мертвых, певце и музыканте, ставшем символом магической силы искусства.

Заклинание смерти виделось Ахматовой в самом процессе творчества, дарующем бессмертие поэтического слова. К своей поэме, над которой она работала около четверти века, поэтесса обращалась с заклинанием-мольбой: «Спаси ж меня, как я тебя спасала, Не отпускай в клокочущую тьму...».

---

[1] *Новик Е.С.* Шаманская мифология // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1994. Т.2. С. 638.

Г.В. Краснов

ВОСЛЕД ЛЬВУ ТОЛСТОМУ (АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ТРИЛОГИЯ М. ГОРЬКОГО)

Автобиографическое произведение, нередко образующее трилогию, особенный жанр в русской литературе, в то же время связанный с классическим видом повести. Это признано в энциклопедической статье В.В. Кожинова "Повесть" ("Литературный энциклопедический словарь") и косвенно в связи с традицией семейного романа (или, по М.М. Бахтину, "романа воспитания") А.Г. Татьяниной[1]. С другой стороны, живучесть автобиографических произведений, их историко-литературное значение подсказывается их неповторимостью и устойчиво своей литературной традицией. Не случайно Д. Гранин отмечает, что у М. Горького в свое время "сложилась законченная, по толстовскому примеру, трилогия"[2]. И некоторые другие авторы интересно размышляют о типологических связях в творческих исканиях того и другого писателя[3].

Трилогия – единый текст. Начало "Отрочества" напоминает о событии в "Детстве": "Снова поданы два экипажа..." Последний абзац второй повести – программный для следующей: "Долго ли продолжался этот моральный порыв, в чем он заключился и какие новые начала положил он моему моральному развитию, я расскажу в следующей, более счастливой половине юности".

---

[1] См.: *Татьянина А.Г.* Ранний Л.Н. Толстой и С.Т. Аксаков: К проблеме жанра семейного романа // Проблемы литературных жанров. Ч. 1. Томск, 1999. Современный прозаик А. Дмитриев склонен трактовать русскую повесть как "свободны роман", имея в виду свободу авторских пристрастий – от повестей "И.П. Белкина" до "Жизни Клима Самгина". См. его "Слово о законе и благодати" ("Общая газета". 2002. № 12).

[2] *Гранин Д.* Тринадцать ступенек. Л., 1984. С. 149.

[3] См.: *Пискунов В.* "Учитесь любить Русь": Над страницами Максима Горького // Литературное обозрение. 1981. № 2; *Еремина И.Ф.* Лев Толстой, Максим Горький: новый взгляд на некоторые аспекты духовного мира. М., 1966; *Никитин И.Н.* "Исповедь" Горького: Новое прочтение. М.: ИМЛИ, 2000.

Ключевая глава "Новый взгляд" в "Отрочестве" рождалась трудно. Дневниковые записи: "...Переписал только 1 ½ главы. "Новый взгляд" натянуто..." (25 июля 1853 г.), "...Застрял на "Новом взгляде", для которого ничего не идет в голову" (27 октября 1853 г.). Неожиданное открытие Николеньки ("бедные" и "богатые") сеет ряд вопросов, соприкасающихся с жизненным опытом героя: " Что же их может занимать, нежели они нисколько не заботятся о нас? И из этого вопроса возникали другие: чем и как они живут, как воспитывают своих детей, учат ли их, пускают ли играть, как наказывают и т.д. Вопросы, за которыми видно авторское понимание двух различных и в то же время связанных миров. "Новый взгляд" – небольшой, но емкий трактат о перевороте детского миросозерцания, это новая шкала возрастного отсчета. Ранее, в заключительной главе "Детства", говорилось: "Со смертью матери окончилась для меня счастливая пора детства и началась новая эпоха – эпоха отрочества..." Теперь в лирическом обращении к читателю новое признание: "Такого рода моральная перемена произошла в первый раз во время нашего путешествия, с которого я и считаю начало моего отрочества".

Новый взгляд – прощание с детством, утрата детской непосредственности. Детские шалости, наказания сменяются возмужалым соперничеством. Размышление героя о ненависти к человеку, которая "вместе с тем какой-то непонятной силой притягивает вас к нему и с беспокойным вниманием заставляет следить за малейшими поступками" (гл. 17). Отрочество Николеньки – постоянные поединки то с гувернером, то со старшим братом, то с папá, то с лексиконами Татищева.

Известный замысел "отрочества" должен был "состоять в постепенном развращении мальчика после детства и потом в исправлении его перед юностью. Притом внутренняя история его должна для разнообразия уступать место внешней истории ли его окружающих, так чтобы внимание читателя не постоянно было устремлено на один предмет"[1]. Художественная логика повести оказалась иной. Герой остается в эпицентре произведения. Его стремление "пробежать скорее пустыню отрочества" и достигнуть новой "счастливой поры" (гл. 20) – постоянная неудовлетворенность настоящим, динамическое состояние души, идея самоусовершенствования.

---

[1] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 46. С. 286–287.

В трилогии М. Горького сохраняется толстовская преемственность повествования от одной повести к другой. В его "Детстве" бабушка и дедушка отражают толстовское соотношение характеров (maman – папá). Сближение писателей авторское внимание к детским "преступлениям" и последующим наказаниям. Семейные события, смерть матери, естественно, стали вехой в жизни ребенка. Не случайны совпадения в рассказах об исторических событиях: военная служба Карла Ивановича, дед – о "лихом человеке" Бонапарте. Вместе с тем существует различие в изображении общей жизненной ситуации, освещении близких мотивов. Алексей Пешков "долго спустя" понял, что "русские люди, по нищете и скудости своей жизни, вообще любят забавляться горем, играют им, как дети...". В "Детстве" немало страниц посвящено "свинцовым мерзостям дикой русской жизни". Это один из главных выводов повести с дидактическим заключением: "Это та правда, которую необходимо знать до корня, чтобы с корнем и выдрать ее...". И другое: сквозь "пласт всякой скотской дряни" "все-таки победно прорастает яркое, здоровое и творческое, растет доброе – человечье".

Такая концовка показывает поворот в сознании самого писателя. В 1911 г., одобряя выступления Д.Н. Овсянико-Куликовского, Горький подчеркивал, что тем "поставлен диагноз национальной болезни русского человека" и что "с этой новой, плодотворной, национально важной точки зрения следовало бы пересмотреть всю историю русской мысли, литературы, общественности"[1].

Пересмотр этот произошел в новых частях его автобиографической трилогии. "В людях" – история России снизу, из нового нутра. В книгах – одно, в жизни – другое. Пешкова в людях поразило их отношение друг к другу. "Многим завидуя, они никогда никого не хвалили и о каждом человеке знали что-нибудь скверное". И на этом фоне – одинокие, "отломившиеся от жизни" – повар Смурый, королева Марго, Осип, кочегар Яков Шумов. Каждый из них что-то может творить, их профессии символичны, мифологичны. Это – "лучи света". "При тяжелом труде у котлов и при его лошадином аппетите, кочегар спал мало... Он стоял передо мною, как запертый сундук, в котором, я чувствовал, спрятано нечто необходимое мне, и я упрямо искал клю-

[1] *Горький М.* Материалы и исследования. М.; Л., 1941. С. 136.

ча, который отпер бы его". "Жизнь горела перед ним, как огонь в топке..."

"В людях" с каждым попутным героем возникают свои "истории", легенды, характерные для романов Достоевского. Они утоляют жажду познаний главного героя. Он – ведущий в сложных людских отношениях. Он их невольный судья. "...Видел я, как люди молятся, целуются, дерутся, играют в карты, озабоченно и беззвучно беседуют, – передо мною, точно в панораме за копейку, тянулась немая, рабья жизнь".

По-рабьему живут и так же погибают. Повесть открывается сценой неожиданной смерти кухарки, подробно описаны смерть чахоточного Давидова, самоубийство городового, упоминается о спившемся и умершем безымянном учителе семинарии. Нагнетали мрачные ассоциации и названия книг: "Мертвые души", "Записки из мертвого дома", "Смерть", "Три смерти", "Живые мощи"...

Итоги поры "В людях" для главного героя даны в пространном заключении: "Во мне жило двое: один, узнав слишком много мерзости и грязи, несколько оробел от этого и, подавленный знанием буднично страшного, начинал относиться к жизни, к людям недоверчиво, подозрительно, с бессильною жалостью ко всем, а также к себе самому... Другой, крещенный святым духом честных и мудрых книг, наблюдая победную силу буднично страшного, чувствовал, как легко эта сила может оторвать ему голову, раздавить сердце грязной ступней, и напряженно оборонялся, сцепив зубы, сжав кулаки, всегда готовый на всякий спор и бой".

Повесть концентрирует внимание читателя на типе человеческой личности, утверждает ее жизнедеятельность, ее поистине героическое начало. Горький вносит коррективы в известное толстовское противопоставление: "не герои, а люди". Горький разделяет пафос хорошо ему знакомой книги Томаса Карлейля о героях и героическом в истории. Понятно преклонение Горького перед исторической личностью в его очерках и портретах на рубеже 1910–1920-х гг."[1]

Полемика с Толстым в "Моих университетах" начинается уже в заглавии. Николенька Иртенев в "Юности" поступает в Казанский

---

[1] См.: *Краснов Г.В.* Проблема исторической личности в очерках М. Горького / Максим Горький – художник: Проблемы, итоги и перспективы изучения. Н. Новгород, 2002.

университет. Жизненная ситуация для Алексея Пешкова в последней части трилогии меняется: новые знакомства, народнические кружки, запрещенная литература, новый взгляд на привычные явления. "Я видел, – говорит герой повести, – плотников, грузчиков, каменщиков, знал Якова, Осипа, Григория, а тут говорили о единосущном народе и ставили себя куда-то ниже его, в зависимость от его воли. Мне же казалось, что именно эти люди воплощают в себе красоту и силу мысли, в них сосредоточена и горит добрая, человеколюбивая воля к жизни, к свободе строительства ее по каким-то новым канонам человеколюбия". Симпатии Горького на стороне народнической интеллигенции, один из героев повести – В.Г. Короленко. Это – новые "лучи света".

"В то же время, – пишет Д. Гранин, – это не только описание частной жизни, не история отдельной личности, это именно повести, произведения, имеющие художественную силу обобщения. Их материал, при всей точности фактов, событий, отобран не по законам памяти и знаний взрослого человека, а по законам литературы. Он создает галерею типов дореволюционной России, образы, живущие независимо от биографии героя"[1].

Герой повести видит вспышки народного разума, неприятие им церкви, самодержавной власти. У главного героя – новые спутники: чахоточный слесарь Яков Шапошников, его оппонент Никита Рубцов, разночинный мыслитель Гурий Плетнев. Эти бунтари противостоят "толстовцам" с их моралью любви и непротивления. Народная среда многолика, противоречива, изменчива, мстительна. Наивна реплика Изота: "В каждом человеке детское есть – на него и надо упирать, на детское это!" М. Горький в трилогии дает новое обобщение и литературных и исторических событий, вослед Толстому и вопреки ему.

---

[1] *Гранин Д.* Указ. соч. С. 149–150.

Ю.В. Шатин

"ДЕТСТВО ЛЮВЕРС" Б. ПАСТЕРНАКА – ПОВЕСТЬ XX в.

Абсолютное большинство филологических работ, связанных с анализом художественного текста, посвящается либо доказательству эстетической целостностности рассматриваемого феномена, либо уяснению места, которое занимает произведение в системе творчества прозаика, поэта или драматурга. Задача данной статьи иная: на примере мало изученной повести Б.Л. Пастернака "Детство Люверс" указать на некоторые принципиальные различия, существующие между жанром повести XIX в. и той структурой, которая оформлялась в последние годы Серебряного века русской литературы.

В работе "Из истории русской повести на рубеже XVIII – XIX вв. (1967) Ф.З. Канунова весьма подробно рассмотрела как структурные особенности жанра, так и принципы функционирования, причем многие выводы исследователя могут быть с успехом распространены и на всю первую половину XIX в. с включением сюда творчества столь разных писателей, как И.И. Панаев и О.И. Сенковский. Тем интереснее увидеть, как в первые десятилетия прошлого века эти закономерности перестали работать, а на их месте возникли структуры, которые еще за 20 лет до этого ни один филолог не рискнул бы назвать повестями.

"Детство Люверс", писавшееся Пастернаком в 1917–1918 гг. и опубликованное в альманахе "Наши дни" в 1922 г., вызвало немногочисленные отклики, насколько благожелательные, столь же и невразумительные, свидетельствующие о том, что даже почитатели увидели в этом произведении нечто иное по сравнению с тем, что там было написано. Так, М. Горький восторгался и надеялся, "что эта книга разбудит много хороших мыслей о маленьких людях, которых мы весьма беззаботно вводим в наш огромный, но всё-таки тесный, шум-

ный, но не очень веселый мир"[1]. А другой читатель, М. Кузмин, заметил, что "как ни странно – некоторые страницы, некоторые отношения автора (или его героини) напоминают облегченного Льва Толстого или романы Гёте", предположив, впрочем, что "прекрасная, делающая событие в искусстве повесть Б. Пастернака "Детство Люверс" пройдет менее замеченной, чем, скажем, стихи того же автора, несравненно слабейшие, но в которых отдана обильная дань формальному модничанью"[2]. Не приводя высказываний иных современников, стоит отметить, однако, что каждый из них решал собственные проблемы, не имевшие отношения к "Детству Люверс". Одним словом, пастернаковский текст был воспринят как эстетический феномен, но не прочитан как художественная структура. Таким он во многом остается и для нашего времени.

Как известно, "термин "повесть" в его определенной противопоставленности терминам "рассказ" и "роман" – специфический русский термин"[3]. Его "русская" специфика выражается в том, что, несмотря на прочие различия, повесть XVIII – середины XIX в. обладает тремя общими свойствами. Во-первых, все повести указанного периода характеризуются связностью, при которой разные эпизоды всегда нанизываются на общую нить повествования. Во-вторых, авторский дидактизм и присущая повести сентенциозность обусловливают повышенную частотность авторских комментариев, отступлений и характеристик. "Повесть медленна и малосюжетна"[4], ретардации и бедность действия здесь не признак индивидуальной манеры, а жанровая субстанция. В-третьих, отношения между словом автора и героя характеризуются дополнительной дистрибуцией: всякий раз они различаются либо оценкой происшедшего (план нарратива), либо стилем высказывания (план дискурса), но никогда тем и другим вместе. Именно эти глобальные признаки нарушаются в чеховской и послечеховской прозе, делая повесть XX в. совершенно новым структурным образованием.

Все три нарушения имеют место в "Детстве Люверс", хотя следствия этих нарушений могут быть иными, чем, скажем, в повестях И. Бунина или В. Набокова. Ведь в большинстве случаев повесть но-

---

[1] Литературное наследство. М., 1963. Т. 70. С. 310.

[2] *Кузмин М.А.* Говорящие // *Кузмин М.А.* Стихи и проза. М., 1989. С. 407.

[3] *Розенфельд Б.* Повесть // Литературная энциклопедия. М., 1935. Т.9. С. 18.

[4] *Грифцов Б.А.* Теория романа. М., 1927. С. 109.

вого времени нарушает фабульную связность за счет Vorgeschichte, заимствуя это свойство от романа. То, что делает Пастернак в "Детстве Люверс", скорее может быть отнесено к Nachgeschichte, хотя и особого рода. Разрыв фабульной линии ведет здесь не к рассказу о действии, случившемся раньше, но к встраиваемой параллельно действию линии воспоминаний, причем в первой части говорится о воспоминаниях, которые случаются впоследствии, а во второй части – о воспоминаниях, фиксирующих мгновенное впечатление Жени Люверс. Благодаря такой конструкции вторая линия при всей ее прерывности воспринимается именно как линия, т.е. "длина без ширины", говоря словами Аристотеля, существующая в со-противопоставленности с линией действия.

Сравните: "Как когда-то ее кораблики и куклы, так впоследствии ее воспоминания тонули в мохнатых медвежьих шкурах"[1], "впоследствии Женя припоминала только, что француженка похожа была на муху, и никто ее не любил (28), "...когда впоследствии она припомнила тот дом на Осинской, где они тогда жили, он представлялся ей таким, каким она видела его в тот второй долгий день" (28), "...села скромно и хорошо, точь-в-точь как села полгода спустя в коридоре Екатеринбургской гимназии" (31). И к концу повести: "Женя моментально вспомнила, где видела хромого и трех незнакомых" (55), "...вдруг она вспомнила, что Диких и впрямь говорил ей нынче, что "не надо делать, а просто бросать прочь их" (63), "...и что-то в ней перевернулось, дав волю слезам в тот самый миг, как мать вышла у ней в воспоминаниях" (68).

Эта вторая линия приводит в своем развитии к тому, что пространство и время перестают быть только формами существования вещного мира, но выступают самостоятельными субстанциями, родственными изображенным вещам. "Начав, например, с какого-нибудь эпизода на одеяле, чувство слабости наслаивало на него ряды постепенно росших пустот, скоро становящихся неимоверными в стремлении сумерек принять форму площади, ложащейся в основанье этого помешательства пространства. "(57–58). "Время ползло по-зимнему. Здесь оно нарывало. На дворе – коченело, зловонное. За окном – сновало, семенило, двоясь и троясь в огоньках" (67).

---

[1] *Пастернак Б.Л.* Избранное: В 2 т. М., 1985. Т.2. С. 24. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

Пространство и время в "Детстве Люверс", превращаясь в самостоятельные вещи, наделенные оригинальными и неповторимыми признаками, окончательно рушат границу между объектом, внеположенным сознанию, и впечатлениями субъекта. Такое явление также весьма характерно для повести XX в. и демонстрирует ее несовместимость со структурой повести позапрошлого столетия. Однако и вторую задачу – отказ от авторского дидактизма и сентенциозности – Пастернак решает по-своему. В большинстве повестей указанного периода феноменологическое повествование не устраняет дистанции автора и героя. Здесь же, хотя рассказ и ведется от третьего лица, автор и героиня имеют единую феноменологию. Вот почему М. Кузмин был прав, когда не стал уточнять, чьи же именно переживания изображает повесть.

Сейчас благодаря разысканиям Е.Б. Пастернака мы знаем, что при всем автобиографическом несовпадении писателя и девочки Жени Люверс автопсихологические наблюдения стали строительным материалом повести. Но и без специальных исследований ясно, что оба субъекта не только имеют общую память, но и соединены общим впечатлением от каждого мгновения бытия.

Единственным типом высказывания, где автор и героиня разделены, остается обобщение, например: "И чтобы не было суков в душе, – чтобы рост ее не застаивался, чтобы человек не замешивал своей тупости в устройство своей бессмертной сути... Для этого заведены все заправские религии, и все общие понятия и все предрассудки людей, и самый яркий из них, самый развлекающий – психология" (27). Естественно, подобное суждение не может принадлежать маленькой Жене. Однако внимательное рассмотрение первоначального и окончательного вариантов "Детства Люверс" показывает, сколь последовательно Пастернак исключал подобные авторские сентенции, сводя их количество к абсолютному минимуму.

В большинстве случаев повествование настолько диффузно, что даже на уровне словесном точка зрения автора и героини не может быть разделена без ущерба для целого. "Но совершенно, совершенно несносен был тот проникновенный взгляд, который остановила на ней госпожа Люверс вчера в классной. Он врезался в память и из нее не шел. С ним соединялось все, что теперь испытывала Женя. Будто это была вещь, которую следовало взять, дорожа ей, и которую забыли, ею принебрегнув" (69). Очевидно, что наименование – "госпожа Лю-

верс" – принадлежит автору, а не Жене, но соединение взгляда и того, что испытывала Женя, уже не авторский, а внутренний взгляд главной героини. Такая диффузия свидетельствует, что структура пастернаковской повести однозначно отвергла принцип объективного повествования как чуждую словесную материю.

Наконец, третьим показателем жанровой трансформации традиционной повести в новую структуру является снятие отношений дополнительной дистрибуции и замена их новым видом отношений. Такой вид отношений приводит к развертыванию дискурса в "Детстве Люверс" между двумя противоположными полюсами. Один из полюсов уже был выделен и описан Е.Б. Пастернаком. Он связан с наименованием. "Нахождение имени или слова для неназванного составляет основу становления характера девочки. В то же время это и есть творческое начало, то есть задача создания нового в духовной жизни, в частности – в поэзии"[1]. К сказанному следует добавить, что нахождение имени приобретает здесь специфическую семиотическую форму, при которой знак в точности соответствует денотату, но сам денотат не покрывает референтной сущности объекта.

Так, в начале повести, узнав, что на противоположном берегу Камы Мотовилиха, Женя начинает понимать, что в этом названии скрыто еще что-то, не выраженное в самом наименовании. В это утро Женя "впервые, как и эта новая Мотовилиха, сказала не все, что думала, и самое существенное, нужное и беспокойное скрыла про себя" (25). Дело не в том, что мысль изреченная есть ложь, а в том, что она не отвечает на вопрос, что есть истина, и следовательно, не столько лжива, сколько бесплодна.

Точно так же описано Женино знакомство с Азией. "Женя досадовала на скучную пыльную Европу мешкотно отдалявшую наступление чуда. Как же опешила она, когда словно на Сережин неистовый крик, мимо окна мелькнуло и стало боком к ним, и побежало прочь что-то вроде могильного памятничка, унося на себе в ольху от гнавшейся за ними ольхи долгожданное сказочное название" (37).

Окончательное сращение имени с сюжетом происходит в эпизодах с "посторонним" Цветковым, не зная которого, Женя выстраивает образ и лишь в финале догадывается, что именно этот безвестный, но

---

[1] *Пастернак Е.Б.* Борис Пастернак: Материалы для биографии. М., 1989. С. 320–321.

наделенный именем гибнет под копытами их собственной лошади. "А плакала Женя от того, что считала себя во всем виноватой. Ведь ввела его в жизнь семьи она в тот день, когда, заметив без нужды, без пользы, без смысла, стала затем встречать его на каждом шагу, постоянно, прямо и косвенно, и даже, как это случилось в последний раз, наперекор возможности" (75).

Другим полюсом, противоположным наименованию и следующей за ним референции, становится полюс метаязыка, эксплицируемый Пастернаком. Пастернак не был первым, кто выделил метаязыковую функцию текста как самостоятельную величину. Вспомним хотя бы "Домик в Коломне" Пушкина с его начальными строфами. Но он несомненно одним из первых последовательно эксплицировал метаязык в структуре повести, приспособив его к нарратологическим задачам. Подобно "Домику в Коломне" метаязыковая функция становится органической частью сюжета в "Детстве Люверс".

"На мгновенье Жене померещилось что-то дикое. Ей показалось, что в маму вселилось какое-то начало простонародности, и она представила себе мать произносящей: "шука" вместо "щука", "работам" вместо "работаем"; а вдруг – померещилось ей – придет день и в своем шелковом капоте без кушака, кораблем она возьмет и брякнет "К дверьми прислонь!"? (47).

"Он записал его адрес по-русски, смешно выводя сложные буквы, как ю, я, ъ. Они у него выходили двойные, какие-то разные и растопыренные. Дети позволили себе встать на коленки на кожаные подушки кресел и положить локти на стол – всё стало дозволенным, всё смешалось – ю было не ю, а какой-то десяткой" (42).

Дефендов "говорил отчетливым, ровным голосом, словно не из звуков складывал свою речь, а набирал ее из букв и произносил всё, вплоть до твердого знака" (67).

Функция анализа языка в тексте всегда была прерогативой авторской речи, но благодаря снятию дополнительной дистрибуции она без труда передана герою, и это также стало важнейшим структурным сдвигом, говорящим о том, что традиционная повесть сдает свои позиции. Создавая новый тип повести, Пастернак вышел на самые важные теоретические и прикладные проблемы семиотики. Действительно, "Детство Люверс" – одно из самых семиологических произведений начала XX в., задолго предвосхитившее опыты Умберто Эко и других писателей, сделавших семиотику основным сюжетом текста.

Теперь можно легко понять не только то, почему "Детство Люверс" было восторженно принято современниками, но и уяснить причину, по которой они не могли понять имманентных художественных задач, поставленных и решенных Пастернаком.

Н.И. Великая

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ И МОДИФИКАЦИЯ ЖАНРА ПОВЕСТИ НАЧАЛА 1920-х гг.

«Ураган времени – революция, корабль бытия пляшет на волнах, летит в грозовой мрак. Трещат и падают устои, рвутся в клочья паруса сознания». Эта запись А. Толстого была сделана в 1922, а несколько позже, в 1925 г., о времени он писал так: «Уверенность в одном: отъединенная ото всех жизнь души, одно сердце в пустоте Вселенной... все это миновало навсегда... Сегодня мы связаны круговой порукой со всеми точками жизни на всех трехстах шестидесяти меридианах. Это растущее, все заполняющее чувство связи и зависимости и есть демон нашего искусства»[1].

Эти два высказывания А. Толстого фиксируют и полюса сознаний, и их динамику, которую пережил сам писатель. Оба эти суждения можно было бы поставить эпиграфом к развитию литературы начала 1920-х гг., в которой тема революции предстала прежде всего в жанровом облике повести. На одном полюсе возникает повесть, пронизанная душевным смятением, разбродом, рвутся в клочья «паруса сознания» (Б. Пильняк «Былье», 1922), нарастает мотив апокалипсического настроения, ностальгии по утраченному (И. Шмелев. «Солнце мертвых», 1923; Е. Замятин. «Пещера», 1920).

На другом полюсе формируется «растущее, всезаполняющее чувство связи и зависимости», определившее, как нам кажется, одно из направлений в развитии художественного сознания времени, представленного в ранней советской прозе 1920-х гг. повестями «Падение Даира» А. Малышкина, «Ветер» Б. Лавренева и «Партизанские повести» Вс. Иванова.

Характер формирующегося художественного сознания обретал эпические черты. Некоторая условность этого термина – эпическое сознание – очевидна, и все-таки воспользуемся им. Теория эпическо-

---

[1] *Толстой А.Н.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1961. Т. 10. С. 128.

го, разработанная Гегелем и Белинским, дает возможность определить «эпическое миросозерцание» как тип художественного сознания, связанный с ощущением внутреннего единства народной жизни и своего собственного слияния с нею.

Этот тип художественного сознания отличается восприятием событий во взаимосвязи с «целостным бытием», бытием природы и общества, «миром нации и эпохи». Человеческая личностть осмысляется в широких связях с жизнью народа и воспринимается как выражение субстанциональных сил народа. Таковы самые общие приметы эпического художественного сознания.

В отечественном литературоведении, в работах Г.Д. Гачева наблюдается стремление выделить категорию эпического («эпопейного») мышления: «Эпопейное миросозерцание есть мышление о бытии в самом крупном плане, по самому большому счету и через самые коренные ценности», это «жажда всеобщего универсального охвата и понимания бытия»[1].

Эпическое миросозерцание еще не есть сложившийся художественный метод, это компонент того широкого идейно-эстетического комплекса, который обнаруживает себя при художественном познании действительности.

Эпическое осмысление бытия, видимо, существует как потребность в литературе разных периодов. Революция, движение масс, активизация народа создают особое состояние мира, в котором возникает возможность развития «эпического миросозерцания».

Б. Пастернак при всей его сложности восприятия революции дает ей такое определение: «Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины».

Ощущение взрыва «обыденщины», чувство исторических перемен создавало почву для художественной системы эпического сознания, которая строилась прежде всего на поисках форм выражения «мнения народного», на формировании особой повествовательной структуры, определившей характерность жанра повести.

Критика начала 1920-х гг. связывала развитие литературы с «возрождением русской повести»[2]. Характеризуя повесть, «чистую» фор-

---

[1] *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. М.: Просвещение, 1968. С. 82, 87.

[2] *Оксенов И.* Художественная литература и история литературы // Книга и революция. 1923. № 1. С. 15.

му жанра, В. Кожинов и в «Литературной энциклопедии», и в «Литературном энциклопедическом словаре» фиксирует внимание на статичных компонентах структуры, на описательности, хроникальности, отсутствии «законченного сюжетного узла». Н.П. Утехин считает, что признаки двух типов повествования «статичного» и сюжетного самодвижения не могут быть положены в основу жанровой классификации. Многие повести выстроены по «романному» типу, т.е. по типу «сюжетосложения»[1]. Таковы, например, «Выстрел», «Капитанская дочка», повести Тургенева.

Между тем для русской литературы начала XX в. более характерна не романическая форма повести, а хроникально-описательная: «Город Окуров» М. Горького, «Мышиное царство» А. Серафимовича, «Уездное» Е. Замятина, «Заволжье» А. Толстого.

Этим повестям близок «мшанский цикл» произведений А. Малышкина, созданный в период 1913–1915 гг.: «Последний Барыков», «Сутуловские святки», «Полевой праздник», «Гости», «Качели», «Уездная любовь». Это цикл рассказов, но они очень близки структуре описательных повестей начала века. Серые краски провинциального быта, половодье скуки, тягостное, печальное, медленное течение жалкой, замордованной жизни. «Несмолкаемые бубенчики плачут в тусклых сугробах», мерно и лениво звучат колокола. Тоска и щемящая душу нота ожидания, кропотливый проблеск надежды, который с трудом пробивается сквозь толщу неподвижного провинциального быта, – таковы основные мотивы ранних рассказов писателя.

Грянула революция, и в творчестве А. Малышкина явно обозначился пафос преодоления бытового реализма. В. Полонский фиксировал эту особенность в творчестве Бабеля, но думается, ее можно отнести к повестям начала 1920-х гг.

«Падение Даира» датировано писателем 1920–1921 гг., оно связано с живым процессом рождения литературы послеоктябрьского периода. И вряд ли справедливым будет считать «Падение Даира» «репликой на старинный былинный эпос»[2].

Подобная оценка ставит произведение вне времени, вне исканий прозы, которые складывались в начале 1920-х гг. Ю. Андреев, кото-

---

[1] *Утехин Н.П.* Жанры эпической прозы. Л.: Наука, 1982. С. 15.

[2] *Крамов И.* Александр Малышкин: Очерк творчества. М.: Сов. писатель, 1965. С. 47.

рый видел в «Падении Даира» «романтизированный протокол авторских представлений», склонен был утверждать, что А. Малышкин «смотрит на совершающееся по привычным канонам», «видит традиционно»[1].

Однако же в «Падении Даира» «привычных канонов» нет, в нем взрывается бытовой, камерный хронотоп дооктябрьской прозы и рождается повесть, созданная в новом ключе эпического повествования.

В первые же месяцы после революции А. Малышкин стремится определить эстетические приметы искусства нового времени. «Дни гнева и тревог, поражений и торжественных побед» требовали, по мнению писателя, новых художественных форм воплощения, проникнутых «широтою взгляда на мир, грандиозностью, необыкновенностью масштабов». Это была эстетика укрупненных форм. Художник должен был «широко и полно, а не кусочками смотреть на мир»[2].

Но не только широта и емкость изображения важны были для Малышкина. Он подчеркивал особую значимость экспрессивного начала искусства, оно должно отражать «повышенную пульсацию бурного времени революционной ломки»: «Современность может отражаться не в одних сюжетах, но и в пафосе произведения, в повышенной пульсации, подобной глухому горячему биению крови»[3].

В размышлениях писателя, возникших в 1918 г., уже ощущается прообраз «Падения Даира». Первые же строки вводят нас в атмосферу лирически взволнованного повествования, и возникает образ драматически напряженного времени: «Лампы, пылающие за полночь, безумеющая бессонница штабов, Республика, кричащая в аппараты, стотысячный топот в степи; это развернутый, но не обрушенный еще удар по скале, по последним армиям противника, сброшенного с материка на полуостров»[4]. А. Малышкин отказывается от традиционного для «чистой» повести неспешного, спокойного повествования, столь характерного для «Уездного», «Городка Окурова», «Мышиного царства» и других произведений структуры описательной повести начала XX в. Автор становится в положение взволнованного участни-

---

[1] *Андреев Ю.* Революция и литература. Л.: Наука, 1969. С. 189–190, 192.

[2] Известия Пензенского Совета рабочих и крестьянских депутатов. 1918. 7 сент.; 18 мая.

[3] Там же. 1918. 7 сент.

[4] *Малышкин А.* Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1965. Т. 1. С. 126. Далее цитируем «Падение Даира» по указанному изданию с указанием в скобках страниц.

ка, переживающего события вместе со всей армией. Он вовлечен в атмосферу исторической жизни, причастен к судьбе народа.

В повести «Падение Даира» нет бытового, цикличного хронотопа, нет дома, провинциального города, усадьбы. Здесь возникает иной масштаб времени и пространства. Главной координатой времени становится история. Битва двух миров, а не картина замкнутого уездного быта, просторы сражающейся России, вселенская ширь, точнее, ширь веков, исторический поток времени – таков хронотоп повести А. Малышкина.

«Падение Даира» строится на мотиве движения, которое развертывается во временном и широком пространственном плане: «...был на рубеже времен желтый день в полях», армия «шла в ветры, скакала в степные курганы», «уходили ряды вдаль, в навсегда» (145, 147). Движение в пространстве переходит в движение во времени. Чередуются панорамное и крупноплановое изображения. «По дорогам, по балкам, по косогорам тьмы шли, шли, шли»; «с севера великим походом шли города на юг»; «шли тылы и резервы N-й армии на юг, к террасе» (136, 137). Широкий панорамный охват создает целостный образ страны, народа, «множеств», движущихся завоевывать прекрасные века.

Композиционный рисунок начальных глав можно представить в форме сужающихся концентрических кругов. От пространственного масштабного охвата – Россия, степи, курганы, полуостров – А. Малышкин переходит к более конкретному. Описывается штаб двух дивизий – Пензенской и железной – и наконец, крупным планом изображена группа бойцов у костра – Микешин и Юзеф. Они выхвачены из ночной тьмы, из «множества». Крупный план обретает открытую изобразительность, конкретность, он персонифицирует образ народа. Экспрессивный монолог писателя заменяется диалогом героев, их непосредственным речевым изображением. Автор не исследует характеры психологически, сознание народа самовыражается в речи героев. Диалоги передают самое главное, что мотивирует деяние народа, его единение, – извечную мечту о счастье, надежду на ее осуществление. Беседа у костра оказывается как бы центром композиции начальных глав. Бойцы, «ведомые снами», мечтают о сказочной стране, где «ярь-пески, туманны горы». Реальный Перекоп преображается в сказочный Даир: «...золотом крыш горело из сказок». Мотив легенды, сказки создает возможность художественной концентрации. Об-

раз народа, индивидуализированный в персонажах, выражает субстанциональные качества, сложившиеся в народе веками. Народ живет жаждой счастья. Ведет народ простое и необходимое желание «богачества», изобилия («молоко, мясо, хлеб»), а рядом с этим вырисовывается другое, более широкое – мечта о прекрасных веках. Народ идет «за хлебом, за теплом, за будущим», туда, где «вечера, как золотеющая рожь», он мчит «на крыльях сказок и упоительных легенд».

Конкретное событие у Малышкина приподнято над буднями жизни и борьбы, оно осмыслено в широкой исторической перспективе. Факт гражданской войны (южная операция, взятие Перекопа) преображен воспринимающим сознанием писателя, включен в движение эпох и тысячелетий. Реальность факта и эпически емкое выявление его исторического смысла определили сложную, многослойную структуру художественного времени «Падения Даира».

Конкретное, фабульное время повести коротко. Историческое событие – Перекопско-Чонгорская операция – длилось всего десять дней – с 7 по 17 ноября 1920 г. А. Малышкин изображает только три дня, предельно острых, драматичных, связанных с форсированием террасы и прорывом вражеских укреплений. В передаче этого конкретного времени сохраняется документальная точность: «Это был вечер, исторический вечер седьмого ноября – первый прорыв левого сектора эншуньских дефиле» (152).

Малый период фабульного времени обретает громадную временную емкость, проецируясь на время истории. А. Малышкин не пользуется обычным для эпических произведений приемом обращения к прошлому. В «Падении Даира» нет предысторий Юзефа, Микешина и командарма, нет изображения событий, предшествовавших сложной операции. Нет обычной описательной, но есть особая ретроспекция – символическая, спрессовывающая времена. Она уплотняет эпохи, сдвигает их к дням последних сражений.

Временная плотность, сгущенность времени входит в каждый эпизод повести, усиливая его историческую значимость. Соединение с историческим временем возникает на основе ассоциативного перехода от конкретной детали к символическому обобщению. Вот начало эпического расширения времени. Командарм по скрипучим переходам идет в аппаратную принять приказ командующего фронтом: «...через степи выл ветер, переминались и шатались деревья, черным хаосом скакала ночь: и казалось с облаками бурь, с гулом двигаю-

щихся где-то масс затихли и стали времена в вечном напряжении» (126). Конкретное время ночи оказалось вписанным в широкий временной объем, в исторический ход времени.

Время не дробится на даты, только день штурма – 7 ноября – выделен особо. Само движение времени передано через смену дня и ночи. Оно происходит эпически величаво, многозначительно, обретая символическую насыщенность: «восходящая заря» встает, «как грань времен», «желтый день в полях» «был на рубеже времен». Для Даира «день восходил, как смерть», а для армии красных «рождался день, он был, может быть, в навсегда». Эпохи прошлого даны только в самом главном своем содержании – вечное стремление народа к сказочным временам счастья. Кочевья идут из прошлого, «из построенных на крови эпох», идут завоевывать новые века.

Время обретает в «Падении Даира» эпический простор потому, что оно движется не только от прошлого к настоящему, но и к будущему, в бесконечность. Торжественный смотр войск заканчивается описанием: «...и вдруг прекрасным стал вечер; или чудесным переход фанфар: будто уже нет тех, кому надо завтра умереть, будто прошли века, прошумели бури, истерлись все письмена, и в упоительных прекрасных временах поют чудесные песни о них, полузабытых тенях» (146). «Вечерея, уходили ряды вдаль, в темно-кровавую пыль, в навсегда» (141).

Личностный ряд времени в «Падении Даира» не развернут, все сцементировано координатой исторического, эпохального времени.

Эпическое изображение пронизано густым лирическим настоем. В. Ермилов даже склонен был считать «Падение Даира» «жанром лирической эпопеи»[1]. Но все же это повесть, новая модификация повести, выстроенная на основе эпического художественного сознания, определившего жанровую характерность прозы начала 1920-х гг.

Тип художественного сознания определил и повествовательную структуру произведения. В авторском повествовании порой возникает переход от высокого, иногда патетического стиля к разговорному народному. Авторский голос диалогизирует с народным, вбирает в себя лексику, строй фразы, интонацию народной речи («А еще надо было ломить и ломить»). Иногда даже возникает прямой речевой повтор фразы персонажа («Где еще они, ярь-пески, туманны горы»). В автор-

---

[1] *Ермилов В.* Мечта о счастье // Малышкин А. Соч.: В 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 7.

ском повествовании сливается голос Микешина и «стотысячного» с голосом автора. В этой фразе слышны и общий вздох усталости, и ожидание, и единая для всех мечта и надежда.

Сочетание голосов и переключение повествовательного плана в стиль народной речи художественно реализует связь личности автора и народа, передает их внутреннее единство.

Такая повествовательная структура, тяготевшая к слиянию голоса автора и народа, опирается на сближение их позиций и характеризует тип художественного сознания. Блок, чутко уловив сдвиг, происходивший в сознании художника, отмечал: «Революция – это: я – не один, а мы»[1].

«Падение Даира» стоит у истоков прозы 1920-х гг. Особенности жанра повести, сложившиеся в этом произведении, получат свое развитие в прозе Б. Лавренева, Вс. Иванова, А. Серафимовича, А. Платонова, А. Фадеева и др.

Повесть Б. Лавренева «Ветер» (1924), коротким названием которой привычно оперирует литературоведение, имеет очень характерную и жанровозначимую форму наименования: «Ветер, Повесть о днях Василия Гулявина». Полное название отражает художественную цель писателя и структуру произведения. Б. Лавренев повествует о времени и человеке, об общем, историческом времени – о ветре эпохи – и о днях частной человеческой судьбы. В повести развертываются два художественно соотнесенных образных ряда, два взаимодействующих хронотопа: изображение ветра времени, эпохи сочетается с личностным временным планом (чего еще не было у Малышкина) – конкретным описанием «дней» Василия Гулявина, его поступков и характера.

Соответственно этому структура повести усложняется, повесть композиционно рассекается на фрагменты, разные по своей художественной организации, составляющие два стилевых потока. Главы (почти каждая) делятся на подглавки, имеющие функциональное и стилевое различие, свою структурную и речевую характерность.

В первой главе избранный писателем принцип построения особенно рельефно определился. Повесть начинается рассказом о времени, выполненным в высоком стиле ритмизованной прозы: «Поздней осенью над Балтийским морем лохматая проседь туманов, разнуздан-

---

[1] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. лит., 1963. С. 328.

ные визги ветра и на черных шеренгах валов летучие плюмажи рассыпчатой, ветром вздымаемой пены.

Поздней осенью (третью осень) по тяжелым волнам бесшумно скользят плоские, серые, как туман, миноносцы...

Поздней осенью и зимой над морем мечется неиствующий, беснующийся, пахнущий кровью, тревожный ветер войны... Осень... Ветер... Смятение...»[1]

Конкретное описание осени, осеннего ветра над Балтикой художественно расширяется, включает в себя мрачную картину трехлетия империалистической войны. Постепенно наращивается обобщающий смысл образа ветра. Из разнузданного осеннего он превращается в «тревожный ветер войны», положив начало символическому образу ветра, который пройдет далее сквозь всю повесть.

Описание ветра, вобравшего в себя картину времени, сменяется рассказом о Василии Гулявине. И в повествовательной манере тотчас же происходит резкий перелом. Символика, метафорический, торжественно-патетический строй речи уступает место просторечно-разговорному. Возникает стилевой перепад, авторская речь превращается в сказ, в нем звучит «голос» Гулявина: «Балтийского флота первой статьи матрос Гулявин Василий – и ничего больше. Что еще читателю от матроса требуется?» Б. Лавренев будто заставляет самого героя представиться читателю. Речевое поле повествования максимально сближено с языком Гулявина. Речь насыщается профессиональной морской, просторечной и даже вульгарной лексикой («карцер», «на шканцах», «служба мурыжная», «каторжная», «шкертом», «пьян в доску», «лейтенантовы буркулы», «организм с точки сворачивает»).

Если у А. Малышкина сближение голосов повествователя и персонажей из народа было лишь намечено, то у Б. Лавренева этот процесс развернулся во всю ширь. Писатель заговорил «голосом» Гулявина. Повествование, переходя в сказ, оттеняет характер Гулявина, его забубенность, внешнюю беспечность лихого «братишки», за которой кроется истосковавшаяся по воле душа, уставшая от смертельной опасности. Тональность сказа очень подвижна. Начав с лихого, беспечного тона, Б. Лавренев переходит к повествованию, в котором зву-

---

[1] *Лавренев Б.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1963. С. 182. Далее цитируем повесть по указанному изданию с указанием в скобках страниц.

чат драматические нотки. Сказ в этом случае обычно ослабляется, редуцируется, приближаясь к собственно авторской речи, что свидетельствует о слиянии позиций автора и героя: «Три гола в трюме, три года рядом с минными погребами, где за тонкой стеной заперты сотни пудов гремящего смертью дыха» (183).

Далее рассказ о Гулявине прерывается, сменяясь повествованием о времени, о «состоянии мира», о событиях истории.

В первых повестях начала 1920-х гг. настойчиво проявляется выход образа времени на ключевые позиции. Наблюдается тенденция структурно выделить образ времени и одновременно насытить характеры временем, детерминировать их широко взятыми обстоятельствами эпохи.

В повести «Ветер» реальное описание пейзажа трансформируется в символическое изображение времени. Образ природы, не теряя своего основного значения, становится двуплановым.

Композиционно и стилистически подчеркнутая локализация образа времени, его сквозное развитие и ключевая позиция в системе образов придают повести «Ветер» эпическую емкость. И вместе с тем образ времени обретает лирическую структуру. Конкретный образ времени оказался как бы поглощенным сознанием писателя, выражающим эпоху в своих ощущениях. Образ времени не получил реалистической детализации, он выражал настроение писателя, его ощущение очистительной силы октябрьских ветров.

С образом времени связана основная особенность жанра повести начала 1920-х гг. Обстоятельства жизни обрели в повести широту и обобщенность эпического видения жизни.

Основой сюжета в повести являются движение времени, события истории. На этом фоне развивается формирование характера. Хроникальность сюжета, отказ от концентрической структуры, отсутствие сквозных развивающихся линий в отношениях между персонажами создают прямую соотнесенность характера со временем. Каждый новый эпизод в цепи сюжета представляет собой новую встречу героя с историческим временем.

Динамика жанра повести была связана с поисками путей создания образа народа. А. Малышкин в «Падении Даира» лепит облик «стотысячного», легким рельефом намечая индивидуальность персонажей – Юзефа и Микешина. Вс. Иванов рисует групповой портрет

народной массы, где каждый имеет свое лицо. Б. Лавренев развертывает характер своего героя во времени, дает его в развитии.

При всей своей неповторимости каждое из произведений содержит типологические жанровые приметы повести, обусловленные особенностями формирующегося художественного сознания, эпического по своей природе.

Е.А. Акелькина

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ КОМПОЗИЦИЯ ПОВЕСТИ Б.А. САДОВСКОГО "АЛЕКСАНДР ТРЕТИЙ": жанровая традиция прозы Ф.М. Достоевского

Предметом рассмотрения в статье станет уникальная в своем роде повесть почти забытого ныне русского писателя Серебряного века Б.А. Садовского "Александр Третий" (1930), произведения которого только в последнее десятилетие начинают возвращаться в контекст отечественной культуры. Как и почти все наследие Б.А. Садовского, повесть эта ждет пристального внимания исследователей.

Борис Александрович Садовской (1881–1952), поэт, эссеист, критик, драматург, а также мастер исторической беллетристики и литературных мистификаций, будучи знатоком истории литературы XIX в., собирателем исторических анекдотов, блестяще умел в своих произведениях воссоздать атмосферу эпохи.

В кругу московских символистов Б.А. Садовской занимал особое место, со своим демонстративным литературным и политическим консерватизмом, подчеркнутым монархизмом и неизменным пиететом перед гармоничной и совершенной дворянской культурой XIX в. Причем все эти черты отмечены столь свойственными той эпохе эстетизмом и легкой стилизацией, как в литературе, так и в быту.

Из полувековой литературной деятельности Б.А. Садовской печатался до 1928 г., последние двадцать с лишним лет он пишет "в стол". С 1916 г. и до самых последних дней жизни Б.А. Садовской страдал прогрессирующим параличом и фактически находился в глубокой внутренней эмиграции[1].

Повесть "Александр Третий" написана в период духовного кризиса писателя, продолжавшегося с 1929 по 1933 г. и завершившегося религиозным обращением.

---

[1] *Шумихин С.В.* Писатель из Новодевичьего монастыря // *Садовской Б.А.* Лебединые клики. М., 1990. С. 452–463.

В жизни Б.А. Садовского 1929 г. – переломный, он получает комнату в Москве, в подвале Новодевичьего монастыря. Здесь хранятся его архивы, библиотека, постепенно им распродаваемые, по утрам жена вывозит его на коляске на кладбище рядом с монастырем, на долгие годы это его сад и кабинет. Свои произведения он пишет у могил то Дениса Давыдова, то Валерия Брюсова, то Владимира Соловьева. Карандаш Садовской держит с трудом, но именно в эти годы он вырабатывает свой устав "добровольного монаха" "эпохи перед Антихристом"[1]. В период работы над повестью "Александр Третий" Б.А. Садовской неоднократно перечитывал произведения Ф.М. Достоевского, к творчеству которого он всегда был неравнодушен: восхищается "Бесами", порицает "неряшливость слога" в "Идиоте" Однако повесть "Александр Третий", завершенная в 1930 г., представляет собой редчайший в истории отечественной литературы случай развития жанровой традиции Ф.М. Достоевского – хроники на основе годового круга, символизирующего круг бытия в целом.

Пространственно-временная композиция повести представляет собой буквальную реализацию замысла героини романа "Бесы" Лизы Тушиной об "издании одной полезной книги"[2]. Напомним читателям: возвратившаяся из-за границы Лиза советуется с Шатовым, систематизирующим разнородные материалы отечественной периодики за год, о структуре издания: "...если бы совокупить все эти факты за целый год в одну книгу, по известному плану и по известной мысли, с оглавлениями, указаниями, с разрядом по месяцам и числам, то такая совокупность в одно целое могла бы обрисовать всю *характеристику русской жизни за весь год* (здесь и далее курсив мой. – *Е.А.*), несмотря даже на то, что фактов публикуется чрезвычайно малая доля в сравнении со всем случившимся"[3]. "Можно многое выпустить и ограничиться лишь выбором происшествий, более или менее выражающих *нравственную личную жизнь народа, личность русского народа* в данный момент. Конечно, все может войти: курьезы, пожары, пожертвования, всякие добрые и дурные дела, всякие слова и речи, пожалуй, даже известия о разливах рек, пожалуй, даже и некоторые указы правительства, но изо всего выбирать только то, что *рисует эпоху*;

---

[1] *Садовской Б.* Заметки. Дневник (1931–1934) / Вступ. ст. и публ. И. Андреевой // Знамя. 1992. № 7. С. 173.

[2] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 103.

[3] Там же. С. 103.

все войдет с известным взглядом, с указанием, намерением, с мыслию, освещающей все целое, всю совокупность <...> Это была бы, так сказать, картина *духовной, нравственной, внутренней русской жизни за целый год,* – утверждала Лиза[1].

Итак, повесть Б. Садовского "Александр Третий" (1930), как и "Записки из Мертвого дома" Ф.М. Достоевского (1860), но более подчеркнуто строится на основе годового круга. В России 1930 г., где разбита старая плоскость изображения, где исчезла традиционная повторяемость годового цикла, православных праздников, писатель ностальгически пытается восстановить идиллию русской жизни эпохи Александра Третьего, когда страна была сильной, стабильной, богатой. Б.А. Садовской с помощью приема литературного монтажа компонует разнородные эпизоды, факты, случаи русской жизни за 1888 г. Почему именно этот год? Вероятно, как начало периода "конца века", а также самый стабильный год, своего рода апогей царствования.

Повесть движется короткими главами (кстати сказать, длительность глав, фразы, интонация передают коротость, прерывистость дыхания – физического состояния писателя), а чтобы "сшить", собрать лоскутки воедино, для каждого произведения писатель находит особый "стежок", свой формообразующий прием. Например, системные названия глав: в "Александре Третьем" они будут названы именами драгоценных камней каждого месяца года – Гранат, Аметист, Алмаз и т.д., в романе "Пшеница и плевелы" – знаками Зодиака, а стихотворные эпиграфы и афористические концовки, почерпнутые из евангельских текстов или имитирующие их, служат проводником авторской мысли и настроения"– справедливо замечает И. Андреева[2], подготовившая первую публикацию дневника Садовского.

Основной прием организации пространственно-временного целого повести Б.А. Садовского тот же, что и в большинстве хроникальных произведений этого жанра у многих русских писателей. Форма чистой хроники, течения жизни на основе годового круга является наиболее типичной для любой повести, а особенно исторической. Как отмечает В.В. Кожинов, "основное развитие художественного смысла повести совершается не в собственно сюжетном движении, а в чем-то ином, это, во-первых, само по себе развертывание, расширение мно-

---

[1] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 10. С. 104.
[2] *Садовской Б.* Указ. соч. С. 176.

гообразия мира по мере простого течения жизни во времени или смена впечатлений повествователя, <...> или <...> появление иных картин и персонажей в пути, в дороге или странствиях"[1]. Второй типичной чертой повести В.В. Кожинов считает огромную роль речевой стихии и взаимодействие разных голосов, точек зрения множества повествователей, "свободно выявляющих богатство бытия". Ведь "в повести статические элементы произведения (встречи, разговоры, эпизоды, значимые мгновения истории) как бы застывают в точке наивысшего напряжения"[2].

В самом типе композиционной связи эпизодов, кусков, обрывков газетной хроники проступает общий смысл эпохи. "Александр Третий" Б.А. Садовского с некоторой долей условности может быть назван исторической повестью, ведь герой не царь, а жизнь России при Александре Третьем, император дан как человек, изначально связанный с корнями, истоками русской жизни, в силу этой соприродности ее "сердцевине" умеющий управлять всеми ее стихиями, удерживать страну над пропастью.

Русские повести часто назывались по имени персонажа, через которого открывается русская жизнь ("Наталья, боярская дочь", "Марфа Посадница" Н.М. Карамзина; "Барышня-крестьянка", "Капитанская дочка", "Станционный смотритель", "Арап Петра Великого" А.С. Пушкина; "Двойник", "Кроткая", "Игрок" Ф.М. Достоевского). Сюжет повести и у Карамзина, и у Пушкина, и у Достоевского, и у Садовского несуществен, однако то, что называют историческим колоритом, духом, ароматом эпохи, всегда эстетизируется, новаторство писателя проявляется в новом смысловом отношении к эпохе и к характерам, ею рожденным. В повести Садовского самый важный характер – Александр Третий – специально не изображается, он предстает воздухом эпохи, ее основой, обеспечивающей стабильность русского мира. Недаром общий эпиграф к повести: "Блаженны миротворцы яко тии сынове Божии нарекутся" (Матф., 5), не просто отмечают миссию царя-миротворца, но показывает вершинный, хотя и високосный год его царствования, в котором трагически соединились усилия по удержанию России над бездной и симптомы гибели.

---

[1] *Кожинов В.В.* Статьи о современной литературе. М., 1982. С. 73.
[2] Там же. С. 72.

Почему годовой круг в основе композиции? Потому что эта эпоха завершена, замкнута в себе и никогда не возвратится. Так же замкнуто время в "Записках из Мертвого дома" Достоевского, но там рассказчик выходит на свободу, а кошмар Мертвого дома остается в прошлом. У Садовского царствование Александра Третьего – последняя идиллия российской истории, нежно любимая, оплакиваемая и невозвратимая.

Можно сказать, что "монтажность" композиции повести "Александр Третий" изнутри синтезировала в своей структуре жанровые открытия исторических повестей в русской прозе о Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина до Ф.М. Достоевского тоже можно воспринимать как историческую повесть, она – памятник уходящей эпохе крепостничества, в которой истоки всех сегодняшних проблем. Завершенная в канун реформы 1861 г., повесть Достоевского исторически рифмуется с горестной идиллией Садовского, рожденной "годом великого перелома", после которого возврат к прежней России стал невозможен. Как и у Н.М. Карамзина[1] ("Наталья, боярская дочь", "Марфа Посадница"), идеализация в повести Садовского приобрела моралистическую тенденцию, стала формой воплощения авторского идеала и, более того, его способом социально-эстетического протеста. Это не просто консерватизм, Садовской идеализирует царствование Александра Третьего, видя в нем утраченную нормальную жизнь огромной страны. Эстетизация единства царя со всеми сословиями (кроме части интеллигенции) настойчиво звучит в повести, как и сквозной мотив несостоявшейся, разрушенной гармонии возможного брака наследника цесаревича с княжной Верой Ростовской, который мог бы спасти и Россию, и царствующий дом Романовых от катастрофы. Эта романтическая история очерчена лаконично, скупо, скорее как намек на великосветский роман, разрушенный интригами злодея-иностранца. Проследим вехи этой истории: "Наследнику исполнилось двадцать лет. Весь май встречался он с князем Юрием и его сестрой. На столе наследника белая роза. Не по душе это графу фон Эгерту; злобно он щиплет ус. <...> Государь развернул письмо: "Сейчас князь Юрий в постели, опасно ранен. О поединке он мне написал. Скажи, тебе нравится сестра его? – Да. – Государь перекрестился. – Слава Богу.

---

[1] См.об этом: *Канунова Ф.З.* Из истории русской повести: (Историко-литературное значение повестей Н.М. Карамзина). Томск, 1967. С. 72–100.

Княжна Мери воспитана в простых обычаях; она разделит с честью твой венец. Князья Ростовские потомки Мономаха: чем они ниже Романовых? Государь обнял сына: "Буду просить для тебя у князя руки его сестры. (Над Кронштадтом пронесся гигантский вихрь).

Подгородная церковь; в ней гроб с прахом князя ростовского. Под траурной вуалью княжна; ряды кирасир. Государь. Вечная память"[1].

Перед нами телеграфный стиль газетной хроники, в котором принципиально уравнено важное и неважное, будничное и трагичное, летописец царствования растворяет во многих главах своеобразную вставную историю о том, чего никогда не будет. Историческая повесть строится на контрасте подчеркнутой фактичности, документальности и нарастающего к концу подземного гула зловещих предзнаменований и мистических пророчеств о грядущей катастрофе. Это совершающееся в повествовании общее неразличение сущностного и обыденного как бы материализует утрату смысла всеми, служит проявлением иронии истории: человеку эпохи Александра Третьего не дано знать, что сбудется, а что нет. 1888 г. дан в повести как идиллия, изнутри которой вырастает при общем попустительстве надвигающаяся всенародная трагедия.

Критики называли главным приемом творчества Б.А. Садовского стилизацию как сознательное уподобление стилю другой эпохи или культуры, служащей известным образцом, причем точка зрения этого "прототипного" стиля становится условной, чужой стиль использован в направлении собственных авторских устремлений. В "Александре Третьем" налицо все типы стилизации – *историческая*, воспроизводящая через лексику реалии быта, факты, а также настроения, иррациональные предсказания и пророчества эпохи царя-миротворца, отдаленную от времени создания повести дистанцией в сорок лет; *жанровая*, концентрированно собравшая все приемы повести-хроники о достойном прошлом, построенной на основе годового круга; *социально-речевая*, воспроизводящая безликую разноголосицу газетно-журнального монтажа.

Закольцованность и замкнутость времени в повести такова, что основное внимание повествователя переносится на внутреннее постижение причин революционной катастрофы: они видятся в разру-

---

[1] *Садовской Б.* Александр Третий // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 13–17.

шении цельности духа личности, в отходе от веры, во всеобщем нарастании злобы, неразумного прогрессизма, в разрушении образа божьего в человеке.

Идиллическая окраска повести "Александр Третий" ориентирована на ретроспективное философское обобщение разрушительного исторического опыта России, поэтому тон повествователя афористичен, предсказателен и дидактичен. Синтез на основе исторического переживания границы, рубежа двух эпох (воссоздание панорамы 1888 г. в свете будущей революции) делает Б.А. Садовского писателем, продолжающим жанровую традицию повести Ф.М. Достоевского "Записки из Мертвого дома", которая тоже является одновременно итогом и прогнозом. Это качество роднит также повесть "Александр Третий" с историческими повестями Н.М. Карамзина и А.С. Пушкина. Год 1888 начинается с поздравительной "государевой телеграммы", в которой главные слова – "мир", "провидение" и "внутреннее преуспеяние". Как и в повести Ф.М. Достоевского, временная хроникальная последовательность, положенная в основу композиции, становится основой для расширения внутреннего поля повествования, его смыслового пространства. "Январские дни полетели, как белые птицы, над снежной равниной русской. <...> Точно и не было никакой реформы... Русь, Русь!"[1].

С пятой, майской, главы негативные приметы, зловещие предзнаменования нарастают ("исполинский ураган", "всего за лето разразилось в России четыре тысячи гроз"). В октябре - крушение царского поезда ("все царское семейство невредимо"); в ноябре – роковое предсказание схимника Государю ("Царство антихриста близко <...> За сына молись: ему уготован венец терновый. <...> Знамений больше не будет. Се оставляется вам дом ваш пуст").

Сочетание газетной хроники и загадочных сбывающихся пророчеств производит сильное и жутковатое впечатление на читателя. Последняя, декабрьская, глава зеркально повторяет первую, приговор сегодняшнему дню произносит философ Н.Ф. Федоров: "...заповеди все до одной нарушены, родителей и царя не чтут; <...> Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Над необъятной снежной равниной бежит луна. Ухают сычи, воют волки; дремучие дебри спят. <...> Яростно

[1] *Садовской Б.* Александр Третий. С. 6.

кричат и корчатся в люльках сыны погибели; зреют в утробах зародыши многообразного хама. Да будет воля твоя"[1].

У читателя ощущение бесцельного движения истории по кругу усиливается к финалу, чему немало способствует хорошо знакомый жанровый контекст русской исторической повести, воссоздающей переходную эпоху, когда силы зла и хаоса распространяются в мире. Культурный синтез жанровых традиций разных авторов, зримый в каждой фразе повести Садовского, помогает читателю по-своему пройти путь к пониманию причин исторической катастрофы, ответственность за которую делят все жители России.

Таким образом, подводя итоги, стоит отметить, что уникальная по своей культурно-политической и социальной проблематике историческая повесть Б.А. Садовского "Александр Третий" в жанровом плане представляет собой синтез традиций повестей Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, особенно актуален в этом ряду опыт автора "Записок из Мертвого дома". Эту историческую повесть Б.А. Садовского можно смело назвать рубежной, экспериментальной. Переходной формой, так как она являет нам убедительное обновление жанровой традиции прозы XX столетия благодаря соединению псевдо-документального, художественного и философско-публицистического начал.

Симптоматично, что ностальгическая идиллия "Александр Третий", демонстрируя непривычный для русской литературы предельный монархизм и консерватизм автора, в противовес официальным советским историческим беллетристам Ю. Тынянову и А. Толстому дает не апофеоз монарха, бытовому укладу эпохи, что явно противостоит формирующемуся в 1930-е гг. культу личности исторических деятелей. У Садовского субъектом истории выступают все сословия, государство, православная культура.

Если повести XIX в. были жанрами, создающими эпопейную концепцию бытия, то историческая повесть Садовского воссоздает последний оплот стабильности и постоянства в разламывающемся, катастрофичном мире и почти буквально выполняет требование Ф.М. Достоевского к историческому жанру о том, что так, как "историческую действительность нельзя видеть собственными глазами, то

---

[1] *Садовской Б.* Александр Третий. С. 21.

она изображается в уже законченном виде, то есть с прибавлением всего последующего развития"[1].

Стоит заметить, что пространственно-временная композиция повести на основе годового круга, разделенная на двенадцать глав по числу месяцев и с названиями драгоценных камней этих месяцев, выводящих к мистическому смыслу каждого отрезка года, связанному с покровительством планет, главными стихиями (земля, воздух, огонь, вода) мира и временами года, позволяет автору успешно вести повествование на границе видимого и незримого, бытового и сущностного. Это возможно благодаря живому освоению жанрового опыта Достоевского и его предшественников. Экспериментально-монтажный тип построения исторической повести Б.А. Садовского является удачной новаторской находкой автора и идеально соответствует жанровой задаче этого произведения.

[1] Ф.М. Достоевский об искусстве. М., 1973. С. 220.

В.А. Суханов

ФЕНОМЕН ЖИЗНЕ-СМЕРТИ В ПОВЕСТЯХ Ю. ТРИФОНОВА

Философема «жизне-смерти», столь значимая в художественном мире Ю. Трифонова, активно начинает оформляться в его прозе с середины 1960-х гг., становясь одним из факторов, формирующих поэтику всех его пяти повестей: «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание», «Другая жизнь», «Дом на набережной». Эти произведения стали свидетельством не только индивидуальной востребованности жанровой формы повести для постижения экзистенциальных аспектов жизни самим Ю. Трифоновым. Наряду с повестями А. Солженицына, Ф. Горенштейна, Г. Владимова, В. Белова, В. Аксенова, В. Семина, В. Катаева они актуализировали жанровую семантику повести в литературном процессе этого периода как наиболее адекватную его этическим запросам, совмещающим возвращение в русскую литературу 2-й половины XX в. глубинной философской проблематики классической литературы с осмыслением новых социальных и исторических реалий существования человека. Этот универсализм и определил, как было отмечено исследователями, феномен повести как жанра времени.

Повести Ю. Трифонова не только стали особым социокультурным явлением, но и впервые обозначили в его художественном мире принципиальное понимание человека и его существования в бытии. Жизненное целое героев трифоновских повестей всегда разворачивается на границе разных слоев реальности: бытовой (реальности повседневного существования), социальной, исторической, экзистенциальной, онтологической. Пограничность реальности определяет необходимость установления характера границ. Первая граница – феноменологическая – отражает пограничность человека (я-для-себя и я-как-Другой) и пролегает в его внутреннем пространстве. Эта пограничность не осознается человеком. Человек как пре-бывающий, присутствующий в реальности переживает свое нахождение в этой дво-

ичной системе координат. Первая – неосознаваемый импульс биологического самоутверждения, связанный с изначальной претензией всякого человека на свою исключительность в реальности и порожденным отсюда требованием признания этой исключительности другим сознанием. Это проявляется в претензии человека к отмеченности в любых формах присутствия: половой, социальной, исторической, духовной. Таковы внутренние причины борьбы за Дмитриева матери и жены в повести «Обмен», конформизм Ляли Телепневой и Смолянова в «Долгом прощании», неизбывная эгоистическая ревность к мужу Ольги Васильевны в «Другой жизни», нелюбовь к жильцам в доме не набережной Глебова. В этом биологическом импульсе самоутверждения заложена тенденция к отделению от других, доходящая в своей крайности до отрыва, самовозвышения и претензии к господству над другими.

Второй тип границы можно определить как этический, поскольку он связан с рядоположенностью и присутствием в бытии Другого. В человеке есть начала, направленные на со-бытие с другими: любовь, сочувствие, сострадание, жалость, которые и составляют вторую систему координат единого и неразъятого присутствия человека (Таня из повести «Обмен», Валя из «Долгого прощания», Соня Ганчук из «Дома на набережной». Ограниченность и не-цельность всякого человека определяет его нужду в Другом как проявление единого закона существования, в пространстве которого все люди нуждаются друг в друге как в форме своего присутствия, которое только и возможно через Других. Именно Другие подтверждают / опровергают всякое индивидуальное присутствие: «И это родное, теплое (Ляля. – *В.С.*) и есть, – размышляет Ребров, – единственное доказательство: существую!»[1]. Таким образом, человек в повестях Ю. Трифонова находится на границе между двумя разнонаправленными векторами самореализации в реальности: от-единения и со-единения с Другими.

Обе границы пролегают в пограничной структуре человека, предстающей у писателя рядом постоянных взаимопереходов (эмоция – чувство – сознание – рассудок), что дано осознавать или ощущать героям повестей. «Есть нечто, существующее помимо сознания, –

---

[1] *Трифонов Ю.В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Долгое прощание. М.: Худож. лит., 1986. С. 201. Далее тексты всех повестей цитируются по данному изданию с указанием названия и страниц в тексте.

размышляет Геннадий Сергеевич, – какой-то тайный часовой механизм, который вдруг подает сигналы» («Предварительные итоги», 72). Целостность человека фиксируется и моделируется в категории состояния, внутри которого и осуществляется пересечение разных границ, переход от эмоции к ее чувственному различению, а затем к осознанию. Такое понимание единства человека и бытия в повестях писателя свидетельствует о том, что человек не может быть понят в своей единичности, т.е. человек понимается по-экзистенциалистски как состояние, поскольку он всегда пребывает в каком-либо состоянии, рождающемся только в зоне контакта с Другим. Чаще всего состояния перемешаны в нем: состояния одиночества, радости, страха, самодовольства и т. п. Состояние характеризует третий – экзистенциальный – тип границы существования, объединяющий в себе феноменологическую и этическую границы.

Четвертому типу границы, обозначающему пограничность самого существования, Ю. Трифонов дал определение «жизне-смерть», обозначив тем самым ее онтологический характер. Жизне-смерть – не отменяемая аксиологическая ось всякого присутствия, поэтому уже в 1960-е гг. Ю. Трифонов стремится в каждом произведении создавать «драматический контекст жизни»[1], являющийся не чем иным, как существованием в присутствии смерти. Все это ставило писателя перед необходимостью осмыслить характер существования «на границе», поэтому Ю. Трифонов в повестях исследовал как каждую из составляющих феномена «жизне-смерти», так и их нерасторжимое и динамическое единство.

В каждой из повестей жизнь протекает не только на фоне многочисленных смертей, создающих их экзистенциальный план, но и рядом с пространством Танатоса. Это пограничный топос жизне-смерти больница, который присутствует во всех повестях, и топосы смерти: крематорий («Обмен», «Другая жизнь», «Дом на набережной»), кладбище («Дом на набережной»). Именно жизнь в присутствии смерти и определяет два основных типа жизни героев трифоновских повестей: эгоистический (деструктивный) и не-эгоистический (конструктивный). Распадаясь на эти два основных инварианта, существование

[1] *Трифонов Ю.В.* Как слово наше отзовется... М., 1985. С. 339.

героев внутри каждого из них открывает многообразие различных промежуточных форм.

Одной из форм эгоистического типа жизни становится соматическое существование, представляющее собой форму жизни по первому эмоциональному импульсу (ревность, стремление управлять другим, безграничная жалость). В повестях Ю. Трифонова в основном эта форма существования реализуется в поведении женщин: Ляля Телепнева («Долгое прощание»), Ольга Васильевна («Другая жизнь»), Соня Ганчук («Дом на набережной»). Формула соматического существования – эмоциональный «порыв» (история с заплаткой в «Доме на набережной»), «пропадание» («Другая жизнь»): «Никогда раньше она не испытывала такого безысходного, отчаянного пропадания. Прекратилась всякая другая жизнь. Пропали все другие мысли» («Другая жизнь», 232). Близким к соматической форме жизни становится у Ю. Трифонова другой вариант – биологическое существование, представляющее собой жажду телесного продления. Разница между этими формами жизни заключается в том, что соматическое существование направлено на другого как на самого себя, а биологическое только на себя: Ганчук («Дом на набережной»), Телепнев («Долгое прощание»), Геннадий Сергеевич («Предварительные итоги»).

Ср.: «Я гулял по многу часов. Балтийский климат, как всегда, действовал целительно: я дышал глубоко и ровно, давление пришло в норму, и в конце нашего пребывания я даже достал ракетку и немного поиграл в теннис» («Предварительные итоги», 127).

«Он (Петр Александрович Телепнев. – *В.С.*) говорил только о своем самочувствии, лекарствах, врачах, сестрах... Ребров изумлялся краем сознания: как может человек измениться всей сутью!» («Долгое прощание», 209).

Третий вариант эгоистического существования – рационалистическая форма жизни, предстающая как стремление к обладанию всем спектром жизненных благ. Ю. Трифонов исследует ее в разных вариантах: от скрытого рационализма Дмитриева и его жены Лены («Обмен») до открытого – Глебов («Дом на набережной»), Климук и «железные малыши» («Другая жизнь»), Смолянов («Долгое прощание»). Философия такого существования – жизнь как «сделка». «Я (Сергей. – *В.С.*) вдруг догадался, что передо мною торгаш (Климук. – *В.С.*). Наша дачка была товаром в каких-то его операциях. Ему он обещал это, а тот обещал ему что-то другое, и вот вся сделка рушилась...» («Другая жизнь», 288–289). Самой сложной и малозаметной формой эгоистического существования становится мнимо этическое сущест-

вование: мать Дмитриева («Обмен»), мать Сергея Троицкого («Другая жизнь»). Формула этого существования: «помогать таким образом, чтобы, не дай бог, не вышло никакой корысти. Но в этом-то и была корысть: делая добрые дела, все время сознавать себя хорошим человеком» («Обмен», 36).

Эти типологические формы существования в повестях Ю. Трифонова редко выступают в чистом виде, представляя всегда сложные и многообразные наложения и взаимопереходы[1]. Так, Ляля Телепнева из «Долгого прощания» – вариант существования, в котором перемешаны соматическое (инстинктивная жалость), рационалистическое («как-то себя устроить») и мнимо этическое (стремление к справедливости). Ольга Васильевна («Другая жизнь»), напротив, совершает переход от соматической формы существования (понимание жизни как химии) к этической, выражающейся в заботе о слабом.

Этим многочисленным формам эгоистического существования противопоставлено не эгоистическое: автор-персонаж («Обмен», «Дом на набережной»), Сергей Троицкий («Другая жизнь»). В повести «Обмен» именно автору-персонажу принадлежит этическое право завершающего определения Дмитриева (финал). В «Доме на набережной» присутствие автора-персонажа получает максимальное художественное развертывание, он становится причастным к жизни всех главных героев повести как представитель этого поколения. Необходимость в этом определяется стремлением автора-демиурга уравновесить неэтичность жизни, порождаемую Ганчуком, Глебовым. Объективация именно этой позиции осуществлена в герое «Другой жизни» Сергее Троицком, не только интуитивно переживающем перетекание смерти в жизнь, прошлого в настоящее, но и пытающемся это аналитически обосновать. Метафора его научного метода – «раскапывание могил» – есть не что иное, как переживание единства жизне-смерти, их взаимного перетекания друг в друга. Одновременно разные формы существования героев повестей не отменяют признания жизни как абсолютной ценности, поскольку все интенции содержатся только в ней.

---

[1] «Для трифоновской прозы характерно изображение переходных состояний», – писал И. Дедков. См.: *Дедков И.* Вертикали Юрия Трифонова // Новый мир. 1985. № 8. С. 221.

Ср.: «В мире нет ничего, кроме жизни и смерти. И все, что подвластно первой, – счастье, а все, что принадлежит второй <...> – уничтожение счастья. И ничего больше нет в этом мире» («Обмен», С. 31). «Жизнь есть, и жизни нет, промежуточного не существует. Все в мире относится туда или сюда...» («Другая жизнь», 252).

Эти многочисленные формы существования представлены в повестях как разные личностные позиции, из которых переживается другая составляющая феномена – смерть. Воссоздание самой ситуации физического умирания, в отличие, например, от Л.Н. Толстого («Война и мир», «Смерть Ивана Ильича», «Три смерти»)[1], очень долгое время было для Ю. Трифонова табуировано, в повестях он так ни разу и не решился изобразить ее, в первый и последний раз он сделает это в романе «Время и место» (Елизавета Гавриловна). Причины этого кроются, на наш взгляд, не только в том, что сокровенность этой ситуации особенно переживалась писателем, но и в том, что его в гораздо большей степени волновали ситуации неявной смерти человека, смерти духовной, а потому и не замечаемой. Он стремился воссоздать разные переживания смерти не внутри смерти (предсмертный опыт), а внутри жизни. Уже в повестях художественно оформлены все возможные позиции переживания смерти, получившие дальнейшую разработку в романах писателя.

Авторская оценка в повестях и порождена той формой существования, которую выбирает герой в этой экзистенциальной системе координат. Первая позиция героев – переживание собственной смерти (Геннадий Сергеевич и актуализированная в сознании возможность собственной смерти в «Предварительных итогах», переживание собственной смерти дедом Дмитриева, Ольгой Васильевной, Ганчуком).

Ср.: «Он (дед. – *В.С.*) говорил о смерти и о том, что не боится ее. Он выполнил то, что ему было назначено в этой жизни, вот и все» («Обмен», 47).

«Целыми днями старик (Телепнев. – *В.С.*) сидел в кресле у окна ... Улыбка равнодушия ко всему, что не есть болезнь, то есть смерть» («Долгое прощание», 209).

«Она легко думала о смерти, как о чем-то неприятном, но неизбежном, что следует пережить... Мысли о смерти были гораздо легче памяти. Та доставляла боль, а эти ничего, кроме мимолетной задумчивости» («Другая жизнь», 219).

---

[1] См. оценку Ю. Трифоновым рассказа «Смерть Ивана Ильича»: *Трифонов Ю.В.* Как слово наше отзовется... С. 29, 36.

Переживание собственной смерти, как показывает Ю. Трифонов, приходит к человеку на разных этапах существования и может тотально определять его существование, поскольку пережитый страх смерти определяет стремление любыми средствами длить биологическую форму присутствия (Геннадий Сергеевич «Долгое прощание», Ганчук «Дом на набережной»). С другой стороны, собственная смерть может быть пережита по-другому, как закономерный итог, как неизбежная плата за жизнь (дед Дмитриева, Ольга Васильевна).

Вторая позиция – переживание смерти Другого. Она представлена, начиная с повести «Обмен» (Дмитриев и неизбежная смерть его матери Ксении Федоровны), и присутствует в повестях «Другая жизнь» (Ольга Васильевна – и смерть мужа Сергея), «Дом на набережной» (Ганчук, Глебов, безымянный рассказчик – и смерть дочери Ганчука Сони).

Два основных вектора переживания физической смерти Другого обозначены уже в «Обмене»: «У моей двоюродной сестры умер маленький сынок. Конечно, безумное горе, переживания и при этом какая-то новая, страстная любовь к детям, особенно больным. Она всех жалела, старалась, чем могла, помочь. И есть у меня знакомая, у которой тоже умер мальчик, от белокровия. Так эта женщина всех возненавидела, она всем желает смерти. Радуется, когда читает в газете, что кто-то умер…» (27). Первое переживание смерти Другого и выход из него почти полностью совпадают с состоянием Л.Н. Толстого после смерти от скарлатины в 1895 г. семилетнего сына Вани, описанным в дневниках[1].

Смерть Другого представляет у Ю. Трифонова первое столкновение с ничто, первое опознание своего существования в присутствии смерти, поэтому переживание смерти Другого становится элементом авторской оценки: «Во время траурной церемонии он несколько раз вспоминал о портфеле, поглядывал на колонну и в то же время думал о том, что смерть деда оказалась не таким уж ужасным испытанием, как он предполагал» («Обмен», 47). Знаком человека, несущим смерть, становятся в финале повести «Обмен» лицо Дмитриева («с обмякшими щечками дядечка») и характеристика Глебова Шулепой в

[1] См.: *Толстой Л.Н.* Избранное. Ростов н/Д.: Феникс, 1998. С. 77–79.

повести «Дом на набережной»: «...вот задница»[1]. Смерть Сергея определяет весь сюжет «Другой жизни» и необходимость преодоления Ольгой Васильевной личного страдания.

Третья позиция – экзистенциальное переживание феномена жизне-смерти как исчезновения, истечения как постоянного превращения жизни в смерть и последующего, пока человек жив, рождения.

Ср.: «Включили свет. Одна жизнь кончилась, другая начинается. Собственно человек – любой... живет не одну, а несколько жизней. Умирает и возрождается, присутствует на собственных похоронах и наблюдает собственное рождение: опять та же медлительность и те же надежды. И можно после смерти оглядывать всю прожитую жизнь» («Долгое прощание», 214).

«Куда ж они делись все? Нет их ни здесь, ни там – нигде. Так получилось. Он их представитель на земле, где сейчас снегопад, где троллейбусы медленно идут с включенными фарами...» (Там же, 200).

«Никого из этих мальчиков нет теперь на белом свете. Кто погиб на войне, кто умер от болезни, иные пропали безвестно» («Дом на набережной», 363).

Это переживание всегда доступно только персонажу, близкому автору-демиургу (Гриша Ребров в «Долгом прощании», Другой в повестях «Обмен», «Дом на набережной»), или персонажу в миг его потенциального этического прорыва (Дмитриев в «Обмене»). В повести «Другая жизнь» эта позиция становится доступной Ольге Васильевне только по мере преодоления эгоизма и страдания и обретения любви к жизни и безымянному Другому.

Философема «жизне-смерть» не может быть до конца понята без введения в ее целостность категории вос-поминаний. Вс-поминать, по сути, означает воскрешать уже исчезнувшее, умершее, делая его причастным к бытию, формируя тем самым нерасторжимое перетекание смерти-в-жизнь, смерти как атрибута жизни, доказывающего ее наличие. Уже начиная с повести «Обмен», герой трифоновских повестей самоопределяется не только в отношении конкретных бытовых обстоятельств, но и в отношении памяти о смерти. Память как основа самосознания определяет присутствие Дмитриева, Геннадия Сергеевича, Реброва, Ольги Васильевны, Глебова, автора-персонажа. Во всех повестях, независимо от степени и глубины развертывания этого существования в памяти, герои переживают ее как неотъемлемый атрибут существования, но формы взаимодействия и диалога с про-

[1] О семантике мускулатуры лица как знаке смерти см.: *Савчук В.В.* Смерть перед лицом // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. СПб., 1998. С. 57–66.

шлым оказываются различными. Изображая процесс самосознания героев, гносеологические и аксиологические возможности памяти, автор подробно исследует видимые и тайные мотивы их решения, показывая, как в окончательном выборе соединяется множество разнонаправленных ценностных моментов, образующих слитность переживания жизни.

Реальность, верность которой Ю. Трифонов считал главным для себя[1], показывала, что переживание конечности собственного бытия, бытия Другого, как и переживание онтологического истечения жизни, не обязательно определяет этическое прозрение человека и рождает как минимум два варианта самоопределения человека и последующего существования. Первый – бегство от смерти. Так, воспоминания для Дмитриева и Геннадия Сергеевича становятся возможностью самооправдания («все олукьянилось»), для Глебова и Ганчука – нежеланием помнить. Второй – мужество существования в присутствии смерти: воспоминания Реброва рождают понимание абсолютной ценности всего происходящего в жизни (финал повести), воспоминания Ольги Васильевны оборачиваются прорывом к Другому, к экзистенциальной форме существования вне эгоизма, а воспоминания автора-персонажа – к праву этической оценки разных форм существования человека (финал повести «Дом на набережной»).

Размышляя над разными гранями сложного феномена жизне-смерти, Ю. Трифонов уже в 1960-е гг. писал: «Библейский Иов спрашивал: «Если человек умрет, то будет ли он снова жить?» Никто не ответил горемыке, потому что никто не знал в точности. Но приблизительно можно ответить так: это зависит от человека»[2]. И в этой формуле выражена реализованная в повестях вера писателя в возможность человека определить это самому.

---

[1] Нужно «писать... правду, то, что видишь». См.: *Трифонов Ю.В.* Как слово наше отзовется... С. 342.

[2] *Трифонов Ю.* Это зависит от человека // Сов. спорт. 1969. 1 марта. С. 4.

Т.Л. Рыбальченко

ДВА «ИСКУПЛЕНИЯ» В ЛИТЕРАТУРЕ 1960-х гг.(Ю. ДАНИЭЛЬ и Ф. ГОРЕНШТЕЙН)

Искупление – это избавление, освобождение и цена за избавление. В христианстве искупление трактуется как акт спасения человечества от первородного греха в результате искупительной жертвы спасителя, «но пользуются сим те из нас, которые со своей стороны добровольно приемлют участие в страданиях Его»[1] путём живой веры в спасителя, исполнения таинств и распятия своей плоти. В секуляризованном сознании «шестидесятников» XX в. проблема спасения, избавления от грехов тоталитарного мира встала и во всей конкретности (проблема суда, мести и прощения служителям системы насилия, вины и невиновности её жертв), и в философском аспекте, как проблема возможности выхода из негуманной социальной системы.

«Шестидесятникам» была свойственна иллюзия относительно возможности гуманизации и гармонизации общества, основанная на признании этической природы человека, идущей от Просвещения вере в потенциальное совершенство человека. Повернувшись от утопического идеала будущего к реальности, литература стала утверждать ценность реальности, «живого» мира. Возрождалась бытописательная, этологическая повесть, воспроизводящая спасительность противоречивого потока жизни («Семеро в одном доме» В. Сёмина – 1966, «Привычное дело» В. Белова – 1965) и «житийная» повесть, открывающая духовный смысл земной жизни человека («Пиво на дорогу» Ю. Галкина – 1966, «Последний срок» В. Распутина – 1970, «Вдова Нюра» В. Личутина – 1973).

Эстетика самоценности жизни имела оппонентов среди писателей, которые за противоречиями тоталитарной системы обнаруживали универсальные противоречия социума, нравственное несовершенство

---

[1] Библейская энциклопедия. М.: Терра, 1999. С. 301.

человека. Повести подведения итогов конца 1960-х – начала 1970-х гг. («Обмен» и «Предварительные итоги» Ю. Трифонова, «Страстная площадь» и «Косой дождь» С. Крутилина, повести А. Битова, составившие цикл «Дни человека») открывали текучесть ценностей урбанистического общества и ситуативность сознания человека. Трагические, т. е. неразрешимые, противоречия социума входили в прозу и ранее, в период «оттепелевских» надежд, в повестях, воспроизводивших гибель нравственно ориентированной личности в «своем» прозаическом мире («Жестокость» П. Нилина – 1956, «Искупление» Ю. Даниэля – 1963, «Искупление» Ф. Горенштейна – 1967, «Верный Руслан» Г. Владимова – 1963–1973, «Пастух и пастушка» В. Астафьева – 1974). Неопубликованность многих повестей свидетельствует о неготовности эстетического сознания «шестидесятых» принять экзистенциальную концепцию реальности. Опубликованные повести Нилина и Астафьева вопреки авторскому акцентированию универсального смысла («современная пастораль») прочитывались в границах исторического прошлого, казалось, преодолённого. Повести Даниэля и Горенштейна, несмотря на отсутствие острой социальной критики, не были опубликованы, поскольку полемизировали с идеей гуманизации общества в условиях социальной свободы.

Жанровая память повести способствовала выходу художников к моделированию универсальной ситуации человека в современном мире на основе воспроизведения конкретных социально-психологических коллизий. В отличие от В. Кожинова[1], мы считаем, что в XX в. повесть следовала не только жанровой памяти хроники, свободного повествования о жизни социальной среды, но памяти жизнеописания, повествования об индивидуальной судьбе человека[2], тем самым приближаясь к экзистенциальной проблематике, к проблемам смысла и способа существования личности в бесконечности бытия. Проблематизируя человеческую жизнь, повесть тем не менее ушла от хроникальности жизнеописания и вобрала в себя новеллистичность, редуцированную в русском варианте новеллы – рассказе. Новеллистичность проявляется в создании острой ситуации нравственного выбора, обусловленного целой человеческой судьбой, что

---

[1] *Кожинов В.* Повесть // Краткая литературная энциклопедия: В 5 т. М.: Сов. энцикл., 1968.

[2] *Мейлах Б.* Введение // Русская повесть XIX века. Л.: Наука, 1979. С. 8.

выводило коллизию за рамки случая. Ещё один принцип современной повести – соединение наррации и риторики, субъектами которых являются как персонажи-идеологи, так и автор-повествователь; философский спор, интеллектуальный диспут о бытии создаёт двуплановость: самоопределение персонажей в конкретной ситуации обусловливается решением ими экзистенциальных проблем.

Повесть Ю. Даниэля оспаривает «шестидесятнический» миф о братстве, искупительных последствиях страдания и торжестве истины. Фабула повести реконструирует ситуацию «оттепели» как возможное преодоление социального абсурда: невинно осуждённый в результате доноса кого-то из близких ему людей Феликс Чернов (семантика имени: счастливый, но не очистившийся в страданиях) возвращается из лагеря и восстанавливает, как ему кажется, истину о доносчике, Викторе Вольском. Правда жертвы принимается обществом, которое в прошлом молчало при социальной несправедливости, а в либеральной ситуации автоматически принимает ценности бывших жертв. Мотивы готовности к любой социальной адаптации Даниэлем видятся не в заблуждениях людей, а в силе социальной зависимости людей, в социальном характере их ценностей. Сила социальной нормы столь велика, что все, знавшие Вольского, любившие его (ученики, коллеги, приятели), меняют свое отношение и подвергают его остракизму, боясь выступить против социальной нормы, стать изгоем в обществе. В обществе восстанавливается не истина, а реванш жертвы, жертва становится судьёй и карателем (Виктору его бывший друг советует самому изолироваться от общества, уехать на Колыму или в Среднюю Азию). В фабульной ситуации под сомнение ставится искупительность страдания как для самой жертвы (она жаждет справедливости и готова к отмщению, а не прощению), так и для окружающих, несущих этическую вину перед жертвой.

Главная роль отведена не фабуле, а сюжету, развёртывающему процесс смены сознания в главном персонаже – Викторе Вольском. Повесть даёт поток сознания как внутреннюю речь персонажа, что свидетельствует об автономности, закрытости сознания, хотя поведенческая стратегия Вольского – компромисс, несвобода от среды, хотя Виктор прошёл испытание войной, пользуется уважением коллег и учеников. Отчуждение от собственных ценностей проявляется и в творчестве (он занят социальным заказом, создаёт рекламно-агитационные щиты, оставив нереализованными свои замыслы), и в

отношениях с людьми (иронично-снисходителен, но не конфликтен). Неожиданная утрата репутации выводит Вольского из автоматизма отношений со средой. Вначале он пытается вернуться в общество, доказывая свою невиновность, но параллельно в нём рождается экзистенциальное сознание: чувство одиночества, когда другой становится «адом», и узнавание себя в других, готовность к молчаливому соучастию в несправедливости ради сохранения связей с людьми. Критическая интерпретация своего существования приводит Вольского к экзистенциальной вине за социальный абсурд (комплекс вины без вины). Эта стадия выражается в уединении и молчании, поскольку убеждать в сопричастности злу всех не требуется, так как в сознании всех есть это скрываемое чувство несвободы от сотворения абсурда: не случайно интеллигенция поёт блатные песни, ностальгирует по цыганской свободе. Тайное знание не искупает людей от участия в несправедливости.

Отделение от социума Виктора не романтический бунт, а экзистенциальный выбор, способ обретения персонального понимания бытия. Даниэлем трансформируется мотив сумасшествия как выхода за пределы детерминированного сознания; сумасшествие – уловка персонажа, выход из несвободы общения, но в остранённом сознании абсурд реальности предстаёт как непреодолимый и ставит героя в пограничную ситуацию: «Мне хочется уйти куда-нибудь далеко-далеко, где не так много людей. Они все очень умные и добрые, но я так устал, так устал, что они всегда со мной. Очень хочется побыть одному» (147)[1].

Итак, в духовном развитии героя повести была стадия, приближающая его к христианскому варианту искупления, признания своей вины за всех, когда нравственные мучения остановили его от цепочки зла: «...расплатиться за себя и за всех. За бездействие, за несодеянное. ...Я расплачусь не за ту вину, которую вы выдумали, а за ту, что действительно есть, за мою вину и вашу! Вашу! Вашу!» (144). Однако путь искупления завершается бегством от людей, выбором смерти без мессианского искупления: «Нет никакой разницы: мы в тюрьме или тюрьма в нас! Мы все заключённые! Правительство не в силах нас освободить! Нам нужна операция! Вырежьте, выпустите лагеря из

[1] Текст повести Ю.Даниэля цитируется по кн.: Цена метафоры. М.: Книга, 1989. С. 109–147.

себя!» (146). Искупление как персональное избавление от норм социального насилия завершается не праведной жизнью, а прерыванием жизни, неискупительной смертью.

Проблема искупительности страданий обнажённо обсуждается в повести и определяет второй план наряду с нарративным. К универсальным смыслам существования выходит прежде всего герой, Виктор, обретая надситуативное сознание: поток сознания сменяется внутренним монологом, опирающимся на культурные аллюзии. При этом сохраняется диалогический характер внутренней речи, её направленность и к другим, и к верховному абсолюту, что свидетельствует о силе упования на понимание, на достижение истины.

В повесть по принципу «текст в тексте» введены описания рисунков немецкого солдата, найденных во время войны, но только в ситуации экзистенциального выбора ставшие понятными Виктору: «Может быть, тогда-то и пришло мне впервые в голову что умирать легче, чем жить в тюрьме» (126). Даниэль демифологизирует сакральную библейскую ситуацию искупления рисунками персонажа, отождествлявшего себя равно как с Искупителем, так и с жертвами и виновниками зла. Мир предстаёт как дурной круг превращений страданий в новое сотворение зла («...солдаты бежали вперёд..., а под землёй в обратном направлении ползли мертвецы; Иисус в мундире с нашивками фельдфебеля нёс крест на Голгофу, изрезанную траншеями; ...группа зенитчиков стреляет в ангелов, спускающихся на парашютах...») (126). Автопортрет самого художника, повторяющего земные страдания Спасителя, т.е. неискупленные страдания, сопровождён надписями, свидетельствующими не о жажде искупления, а о жажде смерти: «Я ещё жив», «Я тоже хочу быть свободным». Окончательное отчаяние немецкого художника в мирное время стало понятно Виктору, так как исчезло объяснение их только ситуацией вины врагов, развязавших войну. Существование человека представляется как неискупительное страдание.

Мироощущение персонажа поддержано в повести включением авторского слова в поток внутренней речи персонажа. Во-первых, это лирические монологи автора, испытывающего муки бессилия помочь своему персонажу, «брату моему» по ощущению жизни как преисподней (см. с. 136–137). Во-вторых, возникает апелляция автора к метафизическим законам бытия, которые предстают как законы бессмысленной игры, play, вечного поединка Добра и Зла в холодном

метафизическом пространстве. «И снова выдвигались вперёд пешки, и происходили рокировки, и готовились «вилки», и снова игроки заслоняли своих королей другими фигурами – своих почти беспомощных королей, носителей идеи победы, добиваться которой приходилось другим. ...И партия следовала за партией, и холодный синий воздух, прослоённый белыми облаками, клубился вокруг шахматистов, и Зло курило сигареты с фильтром, а Добро сосало карамельки, и они играли, играли, играли...» (123).

Добро и Зло в повести Даниэля не подвластны верховной силе, Богу, он может прервать игру, существование людей, предоставив шахматную доску бытия другим игрокам, в остальном он бессилен: как в помощи человеку, так и в знании истины о человеке: «Но послушайте, вы же знаете, что я не вмешиваюсь в их дела, я только оцениваю их... <...> Ну а кто же в самом деле виноват?.. А где он сейчас?.. У нас? Гм...» (144).

Гуманистическая концепция Даниэля утверждает социальное бытие как процесс бесконечного выбора огромного множества субъектов, не свободных в своём знании истины, в своей воле. Поэтому человеческие законы, законы игры, не устанавливают гармонии, не приводят к торжеству Добра и Истины, и отдельному индивиду остаётся либо принимать правила игры, либо выходить из неё, возвращать билет в жизнь. Личностное искупление героя Даниэля состоит в выходе из системы отношений, порождающей Зло, но остановить игру ему не дано.

В «Искуплении» Ф. Горенштейна больший акцент поставлен на онтологических истоках хаоса бытия и нравственного хаоса в человеке, обусловленного его физической природой. Диалогизм художественного мира повести создаётся сопоставлением и фабульным соединением двух центров, двух сознаний, данных исключительно в кругозоре автора-повествователя; лиризм сменяется аналитизмом. Бытовой план фабулы – изображение нравственного хаоса становящейся женщины (жизни в торжестве её материально-физической сущности), Сашеньки, взрыв плотского эгоизма, агрессии по отношению к ровесницам, матери, всякому проявлению чужого счастья. Агрессию бытового поведения Горенштейн уравнивает с социальным насилием – войной, репрессиями первых послевоенных лет, ибо зло творится не под давлением социальных идей или социального давления, а вследствие немотивированной готовности человека к насилию. Крайнее

проявление немотивированного насилия – убийство семьи врачей-евреев дворником Шумой, ранее почтительно относившимся к докторам. Предотвращение зла законом невозможно, так как оно порождает новое насилие, новые несправедливости (арест по навету матери Сашеньки, профессора), новую агрессию (сына Шумы Хамчика), не искупает зла в мире наказание Шумы и обществом, и, кажется, самой природой (в лагере Шума страдает от страшной болезни).

Второй центр сюжета повести – изображение человека, стремящегося выйти из потока зла; это бывший студент-философ, молодой офицер, Август, боровшийся с социальным злом во время войны и столкнувшийся со злом в своём мире (его близкие убиты, и тела их осквернены). Август возвращается в родной город во имя совершения обряда, захоронения родственников, т.е. начинает с акта гармонизации мира, но, взглянув в глаза беззащитной мученической смерти, испытывает инстинктивное чувство мести, жажду мук убийцы: «Говорят о всепрощении, об искуплении. А... я тешу своё сердце, я испытываю сладость неописуемую от мучений убийцы моей матери...»[1]. Так возникает ситуация нравственной борьбы, где злу, порождаемому нравственным хаосом, может быть противопоставлено либо оправданное мотивированное зло-возмездие, либо избавление из круга зла и насилия, бегство из мира, но не гармонизация мира.

В повести представлены разные альтернативы мести. Во-первых, общество берёт на себя миссию возмездия, останавливая цепочку мести (Шума наказан обществом), но социальное возмездие не восстанавливает гармонию и не останавливает зло. Во-вторых, страдание, по христианской этике, могущее предотвратить деяние, приносящее страдание другому, но, по Горенштейну, страдание не только не просветляет душу человека, но, напротив, усиливает предрасположенность ко злу. В-третьих, любовь способна остановить зло, но, по Горенштейну, она лишь отвлекает от него, погружая в эротическую бездну плоти, рождая жизнь, но не душу. Горенштейн изображает встречу Августа с Сашенькой как временное избавление от мира, как погружение в апокалиптический вызов жизни, которая стала ненавистна обоим. Эрос не рождает любовь к жизни, но позволяет временно торжествовать над жизнью, телу торжествовать над душой:

---

[1] *Горенштейн Ф.* Избранное: В 3 т. М.: Слово, 1992. Т. 2. С. 237. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страниц.

«...пришло невиданное доселе ощущение исчезновения, смерти души, которую хотелось бы продлить вечно, бросив бесовский вызов жизни, природе, бессильному порядку, насмехаться, торжествовать над всеми святостями этого света, плевать на Бога, издеваться над атеизмом, презирать страдания, не признавать ни отца, ни матери, ни родины, ни любви...» (239). Эрос сопротивляется смерти телесной, рождая новую жизнь, но не отменяет смерть, поэтому Августу, мужчине, не дано ощутить умиротворяющее рождение новой плоти, ребёнка, тогда как женщину, Сашеньку, рождение ребёнка временно примиряет с миром. Август же бунтует против жизни, рождаемой для смерти («Всё рождённое от женщины должно умереть»), не способен к античному мироощущению, способному любоваться пластикой трагедии... так что забываешь о сути и этим побеждаешь страдания...» (258), но лишён и христианской веры в воскрешение.

Итак, не бессмысленная игра, а хаос лежит в основе бытия, по версии Горенштейна, и когда жизнь отвергает «надуманные смыслы», она побеждает «вечный, реальный, царящий во вселенной хаос» (239), но не космизует его. Активности земного зла противостоит не активность метафизического Добра, а космическое равнодушие к страданиям людей от творимого ими хаоса. Такова атмосфера ночи во время эксгумации трупов, когда холод окружающей природы призван умерить жар человеческих страданий несоизмеримостью бытия и жизни отдельного человека. Как и в повести Даниэля, постижение метафизической природы Добра и Зла обнажено в философской риторике повествователя и персонажей: разговоры Августа с профессором литературы, арестованным и посланным помочь Августу в эксгумации и захоронении убитых; тексты профессора на полях книги Спинозы.

Модель мира, предлагаемая профессором, не отвергает целесообразности бытия, но в определённых границах, с позиций иного масштаба эта целесообразность представляется случайностью, порождающей хаос: «... предопределённое направление это в свою очередь случайно, с точки зрения другой, более крупной системы, включающей в себя множество подобных систем, движущихся в разных, случайных направлениях, а вся эта объемлющая система в целом движется закономерно и предопределённо и...так же случайно с точки зрения ещё более крупной системы» (275). Поэтому претензии человека на постижение универсального смысла существования неправомерны, «чтобы понять это, надо перестать быть человеком», но зна-

чит, человек подменяет универсальный смысл «нашим надуманным маленьким земным смыслом жизни», и потому гармонизация жизни невозможна, невозможно обуздать всемирный хаос, невозможно искупление.

Профессор высказывает мысль о значении человеческих страданий, уводящих, отвлекающих от более высокого отчаяния, утраты веры в разумность бытия: «Смешное личное страдание и успокоение после маленького страдания... словно завеса защищает человека от большого, неземного ужаса. Горе тому, кто раньше времени постиг неземную мудрость и сумел подняться над своим страданием и посмеяться над ним. Земное страдание – словно спасительная повязка на глазах, скрывающая от человека его короткий миг и следующее за ним великое НИЧТО» (276). Судьба человека уподобляется судьбе Иова, испытываемого Богом на веру в верховную целесообразность мира и страдания. Яхве допускает зло не только как возмездие, но и ради последующего искупления, как проверку человека на веру в верховную целесообразность мира и страдания. Если Творец, создавший человека, не уверен в нём, испытывает его, это значит, что человек обречён на абсурд Бытия. Горенштейн утверждает экзистенциальную концепцию человека, который, возвышаясь над страданиями от несовершенства бытия, принимает выбор существования по личным законам. Однако персональное искупление не выводит из хаоса других людей. Герой Горенштейна не выбирает смерть, он остаётся в хаосе жизни, но одиноким страдальцем, обладающим собственной высотой духа, которой восхитился Господь в книге Иова: «Человек праведнее ли Бога? И муж чище ли творца своего?» (278). Высокая возможность человеческого духа делает его соперником творения, он может, «вынырнув из хаоса... осветить, украсить или опустошить весь мир» (276), но уничтожить, искупить хаос человек не в силах.

О.А. Дашевская

«ПОВЕСТЬ О В. СОЛОВЬЕВЕ» В РОМАНЕ Д. ГАЛКОВСКОГО «БЕСКОНЕЧНЫЙ ТУПИК»

Самой значительной фигурой третьего поколения постмодернистов называют Д. Галковского. «Бесконечный тупик» (закончен в 1988 г.) в жанровом отношении определяют как «книгу», «нехудожественный роман»[1]. Галковский в предисловии ко второму его изданию уточняет жанр: «Примечания к «Бесконечному тупику» (действительно, книга представляет собой 949 примечаний к некоему исходному тексту, который напечатан отдельно), отмечает, что это «философский роман», посвященный истории русской культуры XIX–XX вв., а также «судьбе русской личности», что это «цельное произведение с определенным сюжетом и смысловой последовательностью»[2].

В книге Галковского есть «сквозные персонажи», которым посвящено наибольшее количество примечаний: это В. Розанов, В. Соловьев, Н. Гоголь, Ф. Достоевский, А. Чехов, В. Набоков, В. Ленин. Таким образом, выделяемая нами «повесть о Соловьеве» – одна из принципиальных сюжетных линий книги. Что дает нам основания для такого обозначения – «повесть о Соловьеве»? Во-первых, это «повествование» Одинокова (вымышленного автора «Бесконечного тупика»); она существует наряду с «повестью об отце», с историей собственной жизни, которые могут быть рассмотрены как самостоятельные художественные произведения. Во-вторых, несмотря на то, что «соловьевский сюжет» рассредоточен в 94 примечаниях, некоторые из них могут быть квалифицированы как рассказы (по объему они насчитывают до 10–15 страниц), другие содержат по несколько

---

[1] *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература. М.: Флинта; Наука, 1999. С. 442.

[2] *Галковский Д.* Бесконечный тупик. М.: Самиздат, 1998. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страниц.

строк. Собранные как целое в структуре книги, они ближе всего к повести (учтем, что они находятся в границах более объемного жанра – романа). В-третьих, повествование о Соловьеве опирается на факты его биографии, имеет «хроникальную» основу, что является генетическими признаками жанра повести. В-четвертых, В. Соловьев в книге Галковского не реальное историческое лицо, а персонаж, «герой» произведения. В одной из квазирецензий на «Бесконечный тупик» говорится: «Визжа, кувыркаясь в воздухе, вышагивая на ходулях, проскакивая галопом на четвереньках, несется в карнавальном вихре целый легион философских, литературных и исторических персонажей» (677).

В. Соловьев – антигерой «Повести...», отрицательный персонаж. На первом ее плане, что характерно для постмодернистского дискурса, присутствует восторженное ниспровержение традиционно сложившихся представлений о философе. Опираясь на факты его жизни, приведенные и прокомментированные его современниками (К. Мочульский, Е. Трубецкой, С. Соловьев, А. Белый) и более поздними биографами (А. Лосев), автор «Бесконечного тупика» интерпретирует их иначе. Так, подробно истолковано поведение Соловьева во время Крымско-турецкой войны (трусость), акцентированы склонность к сомнительным связям (посещение эротического кружка шекспиристов), его сатанизм (эпизод с выбрасыванием икон). В. Соловьев предстает человеком, тяготеющим к грубым розыгрышам, зубоскальству, рассказыванию «похабных анекдотов», имеющим склонность к спиртному, «истерическим психопатом» с «мефистофелевским смешком».

Аналогично представлена философская система Соловьева. В романе много таких ее определений: «гниль», пустота, «умозрительная абстракция», «вредная и опасная», «вульгарная, дилетантская чепуха» (272). Главное ее отличие – провинционализм, что характерно и для всей русской религиозной философии. Соловьев ничего не создал, только форму, схему – «царь-пушку, которая не стреляет» (273).

Проводится анализ разных сфер (направлений) его мысли: концепции синтеза, софиологии, теократии, эстетики. Озвучим «результаты» самостоятельного непредвзятого «перепрочтения» трудов Соловьева.

Перед В. Соловьевым стояла задача – создать философию, отвечающую уровню самосознания русской мысли. Он же отказался от

славянофильства (органического мировоззрения), развив одну его линию, перелицевал некоторые идеи западной философии. Объявив «кризис западной философии» (тема его магистерской диссертации), упростил Платона, сузив идею единства мира. Концепция синтеза была не нужна, в ней не было необходимости («туманное и невразумительное добавление, вымученное»). Вместо того, чтобы «выдвинуть второстепенную философскую доктрину, в той или иной степени скомпилированную из западной метафизики и призванную помочь национальному самосознанию» (273), «соловьевство» занялось ломкой истории и вмешательством в сферу художественной литературы. Оно взвалило непосильную ношу, замахнувшись на итог, на непосильное – «мозжечок, который захотел стать мозгом, превратился в опухоль» (273).

Софиология, ключевое звено учения Соловьева, названо «хохмологией» (от «Хохма» – так в Библии определяется развитие идеи Софии, по разысканиям самого философа), само же учение в целом – «филохохмия». Софийная идея, заимствованная у Конта, искажена и чужда русской ментальности. Софиология выявляет «эротоманию» философа, способность «к изнурительной мечте», определена как «пародия возможного мира» (343).

«Положительная эстетика» Соловьева отражает его позитивизм, взгляды на литературу эпохи 60-х гг. XIX в. и не имеет ничего общего с истинным искусством.

Теология автора «Чтений о Богочеловечестве» обнаруживает свою нехристианскую сущность, обернулась учением о самом себе, вылилась в «соловьизм» («мертворожденное дитя», «липа»). К концу жизни сам философ понял неосуществимость идей. Он пишет «Краткую повесть об Антихристе», в которой признается в отсутствии метафизической теории; это саморазоблачение, признание, что создал «антихристово учение» («Я – антихрист» звучит из каждой строки повести), но раскаяние «пародийное и косое» (376).

Из приведенной «схемы» («фабулы») «повести о В. Соловьеве» очевидны, по меньшей мере, два вывода. Во-первых, осуществлена ревизия русской и мировой философии, во-вторых, она содержит игровой компонент, в-третьих, очевидна ее полемическая заостренность. Поясним эти положения.

Галковский моделирует в романе сверхтекст русской мысли, космос национального сознания как некую совокупно создаваемую ми-

фологию всеми вариантами дискурсов XIX–XX вв. (художественными, философскими, научными). В логике расположения примечаний прочерчено, как русская мысль в художественном творчестве (как главном способе воплощения национального духа в первой половине XIX в.) отрывается от реальности, приобретает власть над ней, подменяя ее («представления о реальности для русских важнее реальности») (16). Анализируя Гоголя и Достоевского, Галковский показывает, что национальное сознание живет фантазиями, грезами и видениями, созерцательно по сути: с Гоголя русская литература начинает видеть сны («X1X век – это гигантский сон с неизбежным кровавым пробуждением») (88). Подчеркнуты такие ее черты, как обращение слова в дело («в России все сбывается с переворачиваемой обратностью»), презрение к земному («свою же темную субстанцию я расценивал как хамство какое-то»), отсутствие чувства меры, незнание реальности (слепота и близорукость), шутовство и юродство (9, 64). В национальном самоощущении снимаются границы между вымыслом (литературой) и жизнью («все жили в одном мифе – в полете фантазии») (9). «Спутанность слова и бытия» порождает такие черты истории, как «басенность» и «фантастичность», приводит к ее «эстетизации» (процессы 1930-х гг. XX в.). В. Соловьев предстает в романе как одна из составляющих реконструируемого русского мифа.

До XIX в. Россия молчала, начав говорить (художественное творчество), она не может остановиться. Философия – продолжение литературы (не случайно она так тесно связана с ней – с ее персонажами и формами их поведения, мотивами и идеями). Но она и противопоставлена ей, как имеющая большую степень обобщения. Появление фигуры Соловьева подготовлено всем ходом национальной жизни, его философия – возведенная в степень мифология русской мысли. Сама его личность мифологична. С одной стороны, национальное сознание склонно к поискам вождя и пророка, нуждается в нем. С другой – сам философ «подыгрывает» ему, включается в предлагаемое игровое поведение (то молчал часами, то хохотал, стучал сапогами по столу, видел черта и т.д.). Соловьев создан толкователями и биографами, порожден цепной реакцией мифотворчества. Реального Соловьева нет, он «*сконструированный персонаж*». Одно и то же событие его жизни – приводится пример с публичной защитой приговоренных к расстрелу террористов – дано в четырех вариантах, т.е. в совершенно разных толкованиях. Фигура Соловьева – «*кубик Руби-*

ка», который можно крутить во все стороны (287). В. Соловьев – вымышленная фигура, не имеющая ничего общего с реальной личностью философа.

В русле развития метатекста русского сознания, важнейшим звеном, кульминацией которого и выступает философия Соловьева, ставится проблема «перетекания» мифа в жизнь. В романе говорится об опасности «бессмысленных слов, пролитых в реальность» (359), в XX в. все сбылось «наоборот», «мифы осуществились» (331): богоискательство обернулось богоборчеством, «синтез совершила русская литература – как процесс истории XX века». В логике этих рассуждений приведем пассаж: «Вместе со всей русской литературой – Гоголь и Пушкин, Достоевский и Толстой, Соловьев и Федоров – породили «бесовщину» XX века» (631). Персонажи и «авторы» поменялись местами. В. Соловьев раскрывается как герой «спектакля» истории. Подчеркнем еще одно: созданный образ Соловьева преследует цель пародирования мифа русского этноса, он «проясняет» значение в нем коллективного бессознательного как части творческого акта.

Дискредитация В. Соловьева осуществляется как блестящая пародия. «Повесть о Соловьеве» полемически направлена прежде всего против канонизации философа, инерции мифопорождения и сознательного мифотворчества – преувеличения, подтасовки реальных фактов во имя создания «житийной» биографии. «Повесть...» начинается так: «*Гениальный русский философ В.Соловьев разработал, открыл, дал; светлые силы, прогресс, боролся, тяжкие испытания, пророк, спасибо, гигантский вклад, новая ступень, отповедь клеветникам, скромный-тихий–добрый, ...целая плеяда, ...есть традиция русской интеллигенции... и т. д. Долб, долб, долб...читайте, запоминайте*» (88).

Механизмы и принципы построения, как правило, многоадресной пародии предельно многообразны. Во-первых, это ироническое комментирование исследований самого Соловьева и имеющихся к ним комментариев. Во-вторых, создание псевдомифов («...биография В.Соловьева – типичная биография сына номенклатурного работника ...» и т.д.) (281). Квазимиф «достраивается» через пародирование возможных биографов и любых научных исследований (философских, исторических, филологических). В-третьих, цитаты Соловьева включаются в неожиданные смысловые ряды по принципу сближения и отталкивания, например: Соловьев – Набоков, или Соловьев –

Чернышевский – Ленин. Последняя линия принципиальна в рефлексии рассказчика: «В общем Соловьев – это тот же Николай Гаврилович, только неудавшийся. Если Чернышевский – это неудавшийся Ленин, то Соловьев – это неудавшийся Чернышевский... Чернышевский программу выполнил на все 100%. И энциклопедические труды, и счастливая любовь, и лавры писателя и пророка... и муки, и страдания, и крест» (298–299). «Адресатами» пародии выступают не столько Соловьев, сколько Чернышевский, Ленин, их «компиляторы», национальные представления о ценности личности от «революционно-демократических» до советских времен; травестируется сам метод философского мышления, организованный по законам формальной логики. Таким образом создается игровое поле цитат и высказываний о цитатах, которое расширяется за счет цитатных заглавий примечаний, иронически оттеняющих содержание самих фрагментов (эти диалогические отношения образуют самостоятельную семантическую зону), все они соединяются авторскими комментариями в особое смысловое целое.

Сама «Повесть о Соловьеве» имеет игровой характер. В одном из примечаний указано, что автор не ставит целью сделать «отца русской философии» «фигляром» и «ничтожеством», напротив, почти утверждает обратное: «Дискредитацию сделать легко. Скорее я хочу возвеличить Соловьева» (283). Тем самым границы между снижением и возвышением снимаются, «повесть» оказывается «обманной».

В романе пародируется авторитарный тип мышления как таковой в любых его вариантах, его претензия на истинность в последней инстанции. Поэтому однозначность оценок уподобила бы автора «Повести...» (Одинокова) им же. Галковский прибегает к приему, использованному В. Набоковым в романе «Дар». Там вымышлены отклики на повесть Годунова-Чердынцева о Чернышевском, а в конце «Бесконечного тупика» приводятся псевдорецензии на книгу Одинокова (письмо из Нью-Йорка, статья видного эмигрантского историка и культуролога «Лакейский бал», публикация из религиозно-философского журнала «Нус» и т. д.). Все они дискредитируют авторитарное сознание и свидетельствуют о непонимании романа.

Пародия предлагается как некий безусловный способ, как возможность охватить мир в его целостности, в бесконечном и противоречивом многообразии. Прием пародии присутствует в повествовании обо всех: о Розанове – двойнике Одинокова, противопоставленном

Соловьеву, о Чехове и Набокове, о себе («Почему я ненавижу Соловьева? Разные психологические типы: он истерик, я шизофреник») (425).

В стратегию автора книги (Д. Галковского) входит порождение смысловой емкости феномена В. Соловьева, скомпонованной системой примечаний. К тому же в романе есть указание на то, что его следует читать с циркулем и линейкой.

«Повесть о Соловьеве» приобретает добавочные смыслы при соотнесении с другими: во-первых, с историей жизни самого героя-рассказчика, во-вторых, с «повестью об отце».

Одиноков напрямую соотнесен с философом. Он, ощущающий на протяжении всей жизни экзистенциальное одиночество, жалеет реального Соловьева, из которого сделан нелепый миф: «В. Соловьев вобрал нефтяную пленку ущербности... воплотил фатальный изгиб России своей холостяцкой судьбой» (282–283). Одиноков – двойник Соловьева в том смысле, что выразил трагизм жизни «русской личности». Сюжет жизни Одинокова разворачивается через мотив непонимания окружающими, следствием чего становится психологическое насилие (унижение отцом, озвучивающим перед всеми дневник; описан случай, когда одноклассники «подвешивают» героя в школьном гардеробе), личности навязываются собственные представления, и она вынуждена «подыгрывать» другим (юродство, как и у Соловьева, выбор псевдонима). Особо актуализируется тема «холостяцкой судьбы» Одинокова – «никому ненужности» таковым, каков он есть. Ироничный план трактовки философа (жизнь Соловьева – «нарастание ошибок») снимается через сопоставление со своей («Какую-то роковую ошибку я в своей жизни совершил... Может быть, ошибка в ошибочности моей жизни») и признанием извечного трагизма бытия как его закона («человек имеет в жизни право только на ошибку») (653).

Обыгрывание двойничества Одинокова с Соловьевым реализуется через систему мотивов (тем). Прежде всего они сближены темой написания книги. Труды философа отличаются чрезмерной избыточностью, гигантизмом, как и «Бесконечный тупик». Философия Одинокова понимается им самим как «энциклопедический справочник в идеале», учение Соловьева – как «энциклопедия чужой культуры», «справочник по европейской философии» (427). Аллюзивно соприкасаются в структуре целого тяга Одинокова к словарю Брокгауза –

Эфрона и статьи Соловьева к нему, которые последний писал всю жизнь. Словарь Брокгауза – Эфрона символизирует приоритетность достоверного знания, значимых для Соловьева и Одинокова, чем они противостоят «компиляторам» разного рода, обвиняемым в презрении к фактам.

Сам метод познания Одинокова не антагонистичен соловьевскому, близок его идее всеединства как поиску всеобщей связи явлений. Идея универсальной взаимообусловленности эксплицирована в схеме к роману (ствол и ветви древа). Сюжет книги «Бесконечный тупик» – метатекст русской мысли XIX–XX вв. как целое – аналог древа, в котором все (сотни персонажей и их текстов) причудливым образом увязаны и соотнесены с В. Соловьевым (его биографией или корпусом идей), в той или иной мере «пересекаются» (некоторые фрагменты уже были продемонстрированы в приводимых цитатах).

В русле наших размышлений над «повестью о Соловьеве» особое место занимает «повесть об отце». Отец Одинокова наделен многими близкими Соловьеву чертами (свидетельство единства «русской личности»): незнание реальности, утопизм (миф о лесной школе), незаурядность (окончил консерваторию, наделен даром пения), шутовство и юродство, безумие, одиночество, несчастная судьба. При вынесении на первый план снижающих личность отца фактов его жизни (изображение абсолютной глухоты к страданиям ребенка, сцены пьянства, представление смерти как фарса) в отношении к нему присутствует сложный и противоречивый психофизиологический комплекс (неприязнь, стыд, жалость и боль одновременно). Такой же неоднозначной задана система «притяжений-отталкиваний» в «диалоге» Одиноков – Соловьев.

Между тем – и это принципиально – роман посвящен «Отцу»: отцу по крови (родному) и по роду деятельности (духовному) – «отцу русской философии» (В. Соловьеву). Прописная буква в посвящении ставит и теологическую проблему – проблему существования Бога.

В христианской картине мира В. Соловьева существование Творца безусловно. Писатель конца XX в. признает пронизанность всей природы «единым неизвестным рассудку законом», видит в развитии универсума «претворение в жизнь определенной Программы» (329). Подтверждение этому он обнаруживает в законе мимикрии, открытом В. Набоковым (примечание № 472). Мимикрия – «притворство жизни», «необъяснимая рационально повторяемость тем живой природы»

(329), подтверждающая единство мира и наличие метафизического замысла. Но большего понимать человеку не дано. Эта неизвестность закреплена знаком «О». Во-первых, «О» – это модель вселенной (круг) и число (ноль), т.е., ничто и все, пустота и целое, хаос и космос (об этом Одиноков размышляет в примечании № 922 в связи с «мировым нолем» А. Белого). Во-вторых, «О» – это буква: не случайно так подчеркнуто выстроена парадигма Отец (Творец) – отец (родной) – «отец русской философии» (Соловьев) – Одиноков. Очевидно, «Отец» есть: парадигма свидетельствует, что всему есть начало.

Все попытки «постичь» «Отца» пародийны. Все, что создает человек, пародия на созданное Творцом, как муравейник – пародия на человеческое общество, его примитивнейшая модель («в муравьях природа указала на человеческое общество»), только осознано это было через много миллионов лет. Однако человек обречен на этот путь «тяготения» к «Отцу». Пародия у Набокова не карикатура, а единственный способ познания мира, как и постижения «отца» (во всех его модификациях), так как «оригинал» недосягаем (мотив недосягаемости Соловьева в силу собственной ущербности тоже есть). Мимикрия и пародия – синонимы в размышлениях героя. Как мимикрия – закон развития природы, так пародия – естественная основа развития словесного творчества.

В романе постулируется (развивается) идея не только неизбежной связи с «отцом», но и «освобождения» от него»: «Я хочу избавиться от *образа отца*, убить его... Убить отца – значит самому стать отцом» (курсив мой. – *О.Д.*) (653). Стать «отцом» – обрести зрелость, убить «образ» – освободиться от давления и власти (сознательной и подсознательной): психологической (взаимоотношения с родным отцом) и духовной (авторитет «соловьевства»). Галковского волнует проблема самостоятельности мышления. Весь проговариваемый нами комплекс значений отражен в приведенной парадигме (Одиноков – отец – Отец). Но «стать отцом» – повторить те же общие законы (мимикрии), тоже создать пародию как свою версию понимания мира. Избежать «отцовства» невозможно, так как, в представлении Галковского, «*космос не создан до конца, не замкнут и расширяется в ноль*», т.е. продолжает твориться (653).

«Повесть о Соловьеве» занимает особое место в книге Галковского, потому что связана с ее главной темой – темой философствования. Философия понимается как «*самая высшая форма духовного бытия*

нации». Она выше всех видов искусства, так как это не профессия, а сущность (способ существования); она вненациональна и общезначима – остается жить после смерти нации (сравниваются античное искусство и философия: первое ушло, так как последующие эпохи были не менее значительны, а уровень античной философии по масштабам ее мысли еще не достигнут, все философские системы «перепевают» ее).

Поэтому главные персонажи книги современного писателя – философы и художники-философы (Достоевский, Чехов, Набоков). Одиноков – философ. Комментарии преследуют как главную цель – самоопределение в типе философствования. С этой точки зрения, разводятся два главных героя книги – В. Соловьев и В. Розанов. Сама философия безусловна: нужно размышлять о вечном. Но мышление должно быть направлено на «рассмотрение, а не решение», не на цель, а на процесс. Поэтому духовно близкий тип философствования – Розанов (по наличию иронии, фрагментарности, отсутствию дидактизма). Очевидно, для автора «Бесконечного тупика» цитатное поле, мозаика цитат являют собой материал, в котором концентрируются мысль и сама истина.

Соловьевский «сюжет» ставит две важные проблемы. Первая связана с судьбой нации в плане ее мыслительного потенциала: будет ли преодолен инфантилизм или наступит период зрелости. Вторая проблема выходит к периодизации истории русской философии и к вопросу о ее перспективах: ее младенчество – славянофильство, юность – В. Соловьев и религиозная философия, вопрос об этапе зрелости остается открытым, так как национальная философская традиция была прервана в XX в. Роман Д. Галковского с его интеллектуальным потенциалом стремится восполнить этот пробел, «встраиваясь» в мир национальной мысли.

В.В. Прозоров

ГРАНИЦЫ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СЛОВЕСНОСТИ И СОВРЕМЕННЫЕ СМИ

В 1944 г. Г.А. Гуковский писал своему корреспонденту: «Условные рамки, отделяющие художественную прозу от нехудожественной, по-моему, надо сильно раздвинуть. Если эти рамки – величина исторически-переменная, то наше современное эстетическое сознание расширило их весьма широко, включив в них и мемуары, и очерк, и ряд статей, и даже иногда научную книгу («Наполеон» Тарле), и многое другое. Так я, по крайней мере, ощущаю и не вижу необходимости из-за схоластической догмы или схемы насиловать своё эстетическое чувство»[1].

Это признание органично перекликается с известным заключением М.М. Бахтина: «Границы между художественным и внехудожественным, между литературой и не литературой и т.п. не богами установлены раз и навсегда. Всякий спецификум историчен»[2].

В последние десятилетия XX в. все энергичнее писали о так называемой паралитературе, к которой относятся «все средства воздействия на массу через слово, написанное или сказанное»: проповеди, памфлеты, песни, татуировки, надписи на стенах и столах, эпитафии, почтовые открытки с четверостишиями или любовными прозаическими признаниями, предвыборные плакаты, сонники, календари, гадательные книги, рекламные вывески, объявления, разнообразные тексты в Интернете и др. С этой точки зрения, истинная литература – всего лишь одна из отраслей, одна из ветвей паралитературы: «Радиорепортаж о матче сборной Бразилии, который та проиграла, вызвал у болельщиков смерть от разрыва сердца. Рядом с этим покажутся иг-

---

[1] Новое литературное обозрение. 2000. № 4. С. 172.

[2] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С.476.

рою эмоции, вызываемые художественной литературой», – констатирует В.И. Мильдон[1].

Магическая, обольстительная сила паралитературы – недополучаемые в жизни страсти, сласти и специи – остаётся слабо востребованной исследователями. Что же касается сравнения эмоциональных переживаний футбольных болельщиков и читателей изящной словесности, то – «в защиту» литературы – достаточно вспомнить, как драматически сложно (вплоть до отчаянных, добровольно-летальных исходов) в «осьмнадцатом столетии» воспринимали читательницы «Бедной Лизы» Н.М. Карамзина грустные любовные перипетии популярной сентиментальной повести.

В любом случае энергия эмоционально-экспрессивных переживаний не исчезает, не испаряется, но постепенно и заметно перемещается в зоны новых и новейших зрительских и читательских впечатлений и интересов.

Михаил Берг в книге «Литературократия» замечает, что на рубеже XX–XXI вв. «наиболее распространенной оказывается стратегия присоединения к полю литературы пространства массовых коммуникаций, и в частности газет и популярных журналов <...> Более высокий статус массмедиа привел к тому, что литературное событие впервые происходит не на страницах «толстых» журналов, а в области массовых коммуникаций <...> Литературный факт, понимаемый, вслед за Тыняновым, как динамический элемент литературной конструкции, сместился в область массмедиа, обладающей куда большей и реальной автономией, нежели литературное поле, и куда большим объёмом социального, экономического и символического капитала, выставленного для обмена»[2].

Сегодня, в век «восстания масс» (Ортега-и-Гассет), все известные нам средства массовой информации и коммуникации образуют в громадной и всепланетарной своей совокупности новую глобальную версию искусства слова. СМИ берут на себя не просто функцию неких фиксаторов и трансляторов происходящего или сравнительно недавно происходившего. СМИ в своей непрерывно обновляемой совокупно-

---

[1] *Мильдон В.И.* Беседы о паралитературе // Вопросы философии. 1972. № 1. С. 149. «Страницы, читаемые с интересом и жадным вниманием миллионами, пребывают неизученными» (там же).

[2] *Берг М.* Литературократия: Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе // Новое Литературное Обозрение. М., 2000. С. 268.

сти создают динамичный *образ происходящего*, живую образную картину мира.

По признанию Ю.В. Рождественского, текст СМИ «обладает целым рядом поэтических, риторических и стилистических особенностей, которые пока еще слабо изучены филологией»[1].

Очевидно (и это многократно отмечалось уже зарубежными и отечественными исследователями массмедиа), что современные СМИ в своей непрерывающейся динамике формируют образный синтетический мир (другую реальность) «со своим временем и пространством, географией, демографией и даже этнографией». Этот мир «обусловливает образ мышления, чувств и поведения не отдельных личностей, а массы людей»[2].

По утверждению специалистов-аналитиков, электронные СМИ «создают особое образное видение мира, более понятное всем людям планеты, независимо от их национально-демографической принадлежности, нежели вербальные средства коммуникации, функционирующие в пределах национальных общностей. Прямые телетрансляции из горячих точек планеты, рассказывающие об острых конфликтах на языке визуальных образов, или любые иные события из общественно-культурной, экономической, научной, спортивной и других сфер жизни, изображаемые на телеэкране, помогают преодолевать национальные границы и языковые барьеры»[3].

Мысль, верная по существу: в самом деле, электронные слуховизуальные СМИ волей или неволей, но навязывают внемлющей им аудитории «образное видение» происходящего. Спорно лишь отчетливое противопоставление визуально созидаемых образов вербально формируемым. Более чем сомнительно противопоставление «слова» и «картинки» в современном телевизионном искусстве. Без соответствующего словесного комментария изображённые на телеэкране трагические события 11 сентября 2001 г. в Нью-Йорке могли быть восприняты как банальный фрагмент голливудского кинобоевика-триллера.

Трансграничное образное планетарное сознание способно возникнуть лишь при фантастическом (и трагическом же) условии подмены

---

[1] *Рождественский Ю.В.* Общая филология. М., 1996. С. 243.

[2] *Землянова Л.М.* Зарубежная коммуникативистика в преддверии информационного общества: Толковый словарь терминов и концепций. М., 1999. С. 108–109.

[3] Там же. С. 143.

на земле всех существующих национальных языков (и культур) одним-единственным, суперуниверсальным, глобальным языком общения. Национальная составляющая образного мышления, формируемого СМИ, – ценность, вероятнее всего, непреходящая.

Скажут: корректно ли вообще само сближение современной разносортной и многоликой журналистики с миром художественно-повествовательной словесности?

Инвективы в адрес современных СМИ устойчивы и чаще всего, увы, вполне оправданны. Журналистику то и дело обвиняют в продажности, в коррумпированности, в безответственности, в разжигании низменных инстинктов, в других грехах. Но иной журналистики, чем та, что реально существует, нам никто не преподнесет.

И чем *осознаннее* наше потребительское отношение к СМИ, чем *чувствительнее* для нас журналистские промахи и огрехи, тем больше шансов у нас непосредственно влиять на СМИ, активно и осознанно пользуясь хотя бы своим властным жестом – «правом вето»: возможностью в любой момент прервать чтение и отправить газету в урну; тотчас выключить или переключить радио, телевизор и т.п.

Большую и социально перспективную роль в распространении грамотного читательского, зрительского, слушательского отношения к продукции СМИ может сыграть *журналистская критика*, первые профессиональные ростки которой начинают уже более или менее отчетливо проглядывать в пространстве нынешней мировой и российской коммуникативной культуры.

Конечно, ценностные отличия журналистики от повествовательной словесности кажутся огромными и очевидными. Художественное произведение высокой пробы оказывается способным пережить своё время и своего создателя и остаться насущно необходимым для новых поколений читателей. Такие литературные тексты мы привычно относим к числу *классических*.

Огюст Ренуар рассказывал, как один знакомый ему кондитер говорил с неподдельной завистью: «Решено, я бросаю своё печенье, чтоб стать художником. В нашем проклятом ремесле стоит пирожному пролежать неделю, как его приходится продавать со скидкою. Вы же, художники, вы – хитрюги с вашим товаром, который никогда не портится и даже с годами повышается в цене!»[1]

---

[1] *Воллар Амбруаз.* Ренуар. М., 1995. С. 42.

Ремесло журналиста сродни ремеслу кулинара. Принято считать, что журналистский «товар» скоропортящийся. Прошёл день, и газетный текст безнадежно остывает и лишается своей первоначальной привлекательности. Прошла информационная теле- или радиопередача и завтра же или – в лучшем случае послезавтра – почти полностью забылась.

И так это, и не так. Есть слишком много примеров того, как совершенная журналистская продукция надолго остаётся в благодарной памяти, мало того, продолжает свою жизнь и спустя большое (даже *исторически* большое) время.

Извлеченная из архива телепередача двадцати-тридцатилетней давности (при всем своём сравнительном техническом несовершенстве) смотрится сегодня с не меньшим, а то и с большим интересом, чем во времена своего непосредственного производства. Мы пристально и пристрастно вглядываемся в телевизионные «картинки», которые давно уже стали достоянием истории и оттого обрели совершенно не свойственный им колорит *живых* свидетельств былого, стали конкретно-чувственным *образом прошедшего* времени.

Многие радиоголоса в такой же степени дороги нам как бесценные знаки говорящего, звучащего, поющего прошлого, приобретшие особое лирическое, эстетическое обаяние. А наряду с газетными новостями в большой цене были и остаются «газетные старости» (так называлась постоянная рубрика на радио России, посвященная обзору прессы вековой давности). По всей вероятности, есть такие свойства журналистского текста, которые и по прошествии большого времени дают нам предметно и образно почувствовать аромат ушедших эпох, сохраняющих глубинную, подчас совершенно неожиданную связь с нашей современнностью.

По словам В.Е. Хализева, «понятие художественного вымысла проясняет границы (порой весьма расплывчатые) между произведениями, притязающими на то, чтобы быть искусством, и документально-информационными»[1]. Соображение абсолютно точное. В самом деле, странно будут чувствовать себя СМИ, если окажется провозглашенным и доказанным их безусловное пристрастие к вымыслу, их притязание на вымысел.

---

[1] *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 1999. С. 94.

С другой стороны, верно и отмеченное В.Е. Хализевым расплывчатое, зыбкое, нечеткое свойство границы между художественным и парахудожественным (документально-информационным) творчеством. Есть масса примеров подобной переходности.

Важно при этом, что само понятие «вымысел» многозначно: вымысел, в нашем понимании, не «напраслина», не «ложь» и «обман» и даже не «выдумка», но мифологизированная истина, упорядоченная по своим *«другим»* законам. Вымысел есть правда. Представление о вымысле касается и информационного повода-объекта, непременно несущего в себе соответствующие конкретно-чувственные признаки, и субъекта восприятия. Это очень важно. Далеко не всегда между ними устанавливаются прямые причинно-следственные связи.

Довольно часто случается так, что тексты, создатели которых в своё время и не думали относить их к ряду вымышленных и, стало быть, нафантазированных, волей-неволей, в силу разных причин начинали восприниматься (в их совокупности или, напротив, разрозненности) как художественные. Подобное происходит и на уровне подсознательно-мифологизированного воспроизведения документально-информационных «продуктов» СМИ.

Обычно в литературе переход текста из разряда нехудожественных в разряд собственно художественных происходит в течение длительного исторического времени (вспомним очень многие древнерусские тексты, которые изначально никак не претендовали на статус художественности, а сегодня воспринимаются в составе повествовательной словесности и являются объектами изучения литературоведов-медиевистов).

В сфере СМИ такой переход, такое переключение происходит в пределах не исторических периодов, сравнительно больших по своей протяженности, но в течение *короткого бытового времени*: **включил** (скажем, телевизор) – **увидел** (документально-информационную телепродукцию) – **переварил** (в подсознании присовокупил новые впечатления информационного массмедийного бытия к складывающейся или уже сложившейся художественно-образной картине современного мира).

В поле СМИ, как и в любом другом виде творчества, есть создатели (как правило, коллективные) медиа-продукта, есть сам по себе медиа-продукт и есть избирательно или послушно вкушающая его и пересоздающая на свой манер (по-разному переваривающая, воспринимающая) медиа-продукт аудитория.

Создатель далеко не всегда отдаёт себе отчет в том, как его слова и «изображения» отзовутся. Сам по себе продукт в воссоединении с примыкающими к нему медиа-изделиями носит в себе нормы своего истолкования, и важнейшей из норм, бесспорно, следует назвать так называемую *интерактивность медиа-текста.*

Адресат же, непрерывно соотнося цепь медиа-продуктов с фактами первичной, естественной реальности и с другими журналистскими текстами, начинает невольно – под властным влиянием СМИ – жить в мире художественно-образной мифологии, в иллюзорном мире вымысла. Кто в этом вымысле повинен? Ответ: все! И создатели медиапродукта, и сам продукт, разумеется, и его потребитель, и сама фоновая реальность.

Многожанровое произведение СМИ в большой мере лишено неповторимости, подчас оно – во многих своих составляющих – демонстративно повторяемо (подобно фольклорному тексту). Хотя, с другой стороны, текстам СМИ свойственна сенсационная внезапность, сюжетная открытость, принципиальная незавершенность и незавершаемость. Даже «закрытые» сюжетные финалы (скажем, журналистские расследования, исчерпанные в пределах предъявленного фабульного эпизода) предполагают обещание некоего обязательного продолжения, но на другом событийном материале и с другими уже, быть может, информационно-повествовательными поворотами.

Плодотворный анализ содержательной стороны СМИ невозможен без внимательного обращения к структуре медиа-текста. Важно различать при этом *произведение* медиа-текста (ход его – чаще всего коллективного – создания), сам по себе итоговый, отредактированный, готовый к тиражированию *медиа-текст* в его условной и всегда относительной суверенности и *вос=произведение* медиа-текста в процессе его восприятия массовой аудиторией.

Говоря о вос=произведении текста, мы имеем в виду его реальную жизнь, его восприятие читателем, слушателем, зрителем. Здесь тоже существенное отличие текста литературно-художественного от текста журналистского. Мир, как известно, делится на пишущих (сочиняющих) и читающих. Но помимо этих двух категорий, есть ещё одна, по-видимому, самая многочисленная. Это категория *не читателей.*

В реальной литературной и окололитературной жизни мы наблюдаем писателей, читателей и не читателей. Подобно тому как улица состоит из водителей, пассажиров и (в России) огромного количества

пешеходов. Не читатели – те же пешеходы. Сегодня (что касается литературы) «пешеходов»-не читателей неизмеримо больше, чем в сфере СМИ. На земле, наверное, скоро не останется людей, не причастных слушанию или смотрению (в значительно меньшей степени – чтению) произведений СМИ.

В лингвистике различаются две типовые коммуникативные ситуации: *каноническая* (полноценная), возникающая между говорящим и слушающим в разговорном дискурсе, и *неканоническая* (неполноценная), образующаяся между повествователем (именно он является аналогом говорящего и заместителем автора в нарративе) и вероятным, воображаемым читателем[1].

Есть, однако, необходимость обратить внимание и на *промежуточную* (маргинальную) коммуникативную ситуацию, возникающую в СМИ, когда в сам процесс общения автора и адресата непосредственно включаются читатель, слушатель, зритель (реальное читательское письмо на газетной полосе или журнальных страницах; читательские голоса в «прямых линиях», отчеты о которых воспроизводятся в газете или в журнале; голоса слушателей в прямом радиоэфире; зрители в телестудии; зрители в телекадре; голоса телезрителей в специальных информационных и других телевизионных жанрах, например «Времечко» и др.).

Никто уже в наш век не полагает, что новое образуется из ничего, на голом месте. Столь же наивно считать, что новое – это порядком подзабытое старое. Вернее предположить, что новое (в нашем случае – современные СМИ в отношении к издревле явленной миру повествовательной словесности) – это сложная *модификация* прежде уже существовавшего и продолжающего существовать пространства изобразительно-выразительной культуры[2]. Объять как целое и осознать картину нынешнего бурного развития средств массовой информации и коммуникации – значит прежде всего уяснить себе логику исторического развития и постепенного расширения состава художественной словесности.

---

[1] См.: *Падучева Е.В.* Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М., 1996.

[2] *Прозоров В.В.* Современная журналистика в свете общего литературоведения // Литературоведение и журналистика. Саратов, 2000. С. 7–14.

СОДЕРЖАНИЕ

Ф.З. Канунова как исследователь русской повести..... 3

Ромодановская Е.К. (Новосибирск). Сюжеты о благодарных зверях в русской беллетристике..... 9

Бахтина О.Н. (Томск). Патериковая повесть в составе четьих сборников XVII–XVIII вв. в томских собраниях..... 18

Кафанова О.Б. (Томск). Французский «след» в повести Н.М. Карамзина..... 27

Айзикова И.А. (Томск). Повести В.А. Жуковского 1807–1811 гг.: темы, сюжеты, мотивы..... 39

Матяш С.А. (Оренбург). О поэтике повести В.А. Жуковского «Шильонский узник»: Комментарий к отзыву А.С. Пушкина..... 49

Вётшева Н.Ж. (Томск). «Ундина» В.А. Жуковского и «Медный всадник» А.С. Пушкина: Стихотворная повесть 1830-х гг..... 56

Поплавская И.А. (Томск). Сюжет преображения в повести А.С. Пушкина «Метель»..... 66

Глассэ А. (США). «Тайная недоброжелательность» (Из комментария к эпиграфу повести «Пиковая дама»: некоторые ключи каламбурных кодов Пушкина)..... 75

Янушкевич А.С. (Томск). Русский прозаический цикл: нарратив, автор, читатель..... 97

Журавлева А.И (Москва). Повествование и повесть у Лермонтова... 108

Карташова И.В., Штырова А.Н. (Тверь). «Собрание повестей» или роман? О жанровом своеобразии «Героя нашего времени» Лермонотова 115

Хомук Н.В. (Томск). «Старосветские помещики» Н.В. Гоголя: к проблеме антропоцентричности художественного мира..... 124

Манн Ю.В. (Москва). Мотив и жанр (К своеобразию повести Гоголя «Тарас Бульба»)..... 135

Лебедева О.Б. (Томск). Эстетическое и композиционно-структурные функции «Повести о капитане Копейкине» в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души»..... 143

Петров А.В. (Томск). К вопросу о смыслообразующей тенденции жанра «Повести о капитане Копейкине»..... 155

Еремеев А.Э. (Омск). Повествовательное начало в биографических очерках «Жизнь Стефенса» и «Е.А. Баратынский» И.В. Киреевского..... 165

Доманский В.А. (Томск). Культурно-семантические знаки повести И.С. Тургенева «Затишье»..... 176

Максименко Е.В. (Томск). Элегизм «малой прозы» И.С. Тургенева (повесть «Яков Пасынков»)..... 183

Новикова Е.Г. (Томск). Повесть И.С. Тургенева «Фауст» в аспекте взаимодействия культур..... 191

Казаков А.А. (Томск). Повесть в системе жанров Ф.М. Достоевского 200

Макарова Е.А. (Томск). Рапсодия Н.С. Лескова «Юдоль» как вариант автобиографической повести»..... 207

Жилякова Э.М. (Томск). Денис Давыдов и повесть Л.Н. Толстого «Два гусара»..... 216

Щенников Г.К. (Екатеринбург). Творческие открытия Д.Н. Мамина в повестях рубежа 1880–1890-х гг..... 227

Разумова Н.Е. (Томск). Повесть А.П. Чехова «Дуэль»: дуэль в большом мире..... 238

Борисов Ю.Н. (Саратов). Грибоедов и Чехов в повествовательном пространстве бунинского текста (рассказ «Чистый понедельник»)..... 249

Уразаева Т.Т. (Томск). Ситуация «на пороге» в «Петербургской повести» А.А. Ахматовой «Девятьсот тринадцатый год»..... 261

Краснов Г.В. (Коломна). Вослед Льву Толстому (автобиографическая трилогия М. Горького)..... 269

Шатин Ю.В. (Новосибирск). «Детство Люверс» Б. Пастернака – повесть XX в..... 274

Великая Н.И. (Владивосток). Особенности художественного сознания и модификация жанра повести начала 1920-х гг..... 281

Акелькина Е.А. (Омск). Пространственно-временная композиция повести Б.А. Садовского «Александр Третий»: жанровая традиция прозы Ф.М. Достоевского..... 292

Суханов В.А. (Томск). Феномен жизне-смерти в повестях Ю. Трифонова..... 301

Рыбальченко Т.Л. (Томск). Два «Искупления» в литературе 1960-х гг. (Ю. Даниэль и Ф. Гренштейн)..... 310

О.А. Дашевская (Томск). «Повесть о В. Соловьеве» в романе Д. Галковского «Бесконечный тупик»..... 319

Прозоров В.В. (Саратов). Границы повествовательной словесности и современные СМИ..... 329

Научное издание

РУССКАЯ ПОВЕСТЬ КАК ФОРМА ВРЕМЕНИ

Редактор *Т.В. Зелева*
Компьютерная верстка: *Г.П. Орлова*

Лицензия ИД № 04617 от 24.04.01 г. Подписано в печать 20.08.2002.
Формат 60x84 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Таймс».
Печ. л. 21,22; усл.-печ. л. 19,73; уч.-изд. л. 19,53. Тираж 500 экз. Заказ № 3021.

Издательство ТГУ, 634029, Томск, ул. Никитина, 4
ОГУП «Асиновская типография», г. Асино, ул. Проектная, 22

ПРГОРОДЪ.

ОВѢСТИ

Второе по пут

того-з

ПОВѢСТ

покойнаго

ИВАНА ПЕТРОВИЧА БѢЛКИН

изданныя

А. П.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

1851.

СТРЫЯ

СЛУЖИ

съ

КРАСНЫМЪ СЛОВЦОМЪ,

собранныя

принцемъ Модестовичемъ Гомозейкою

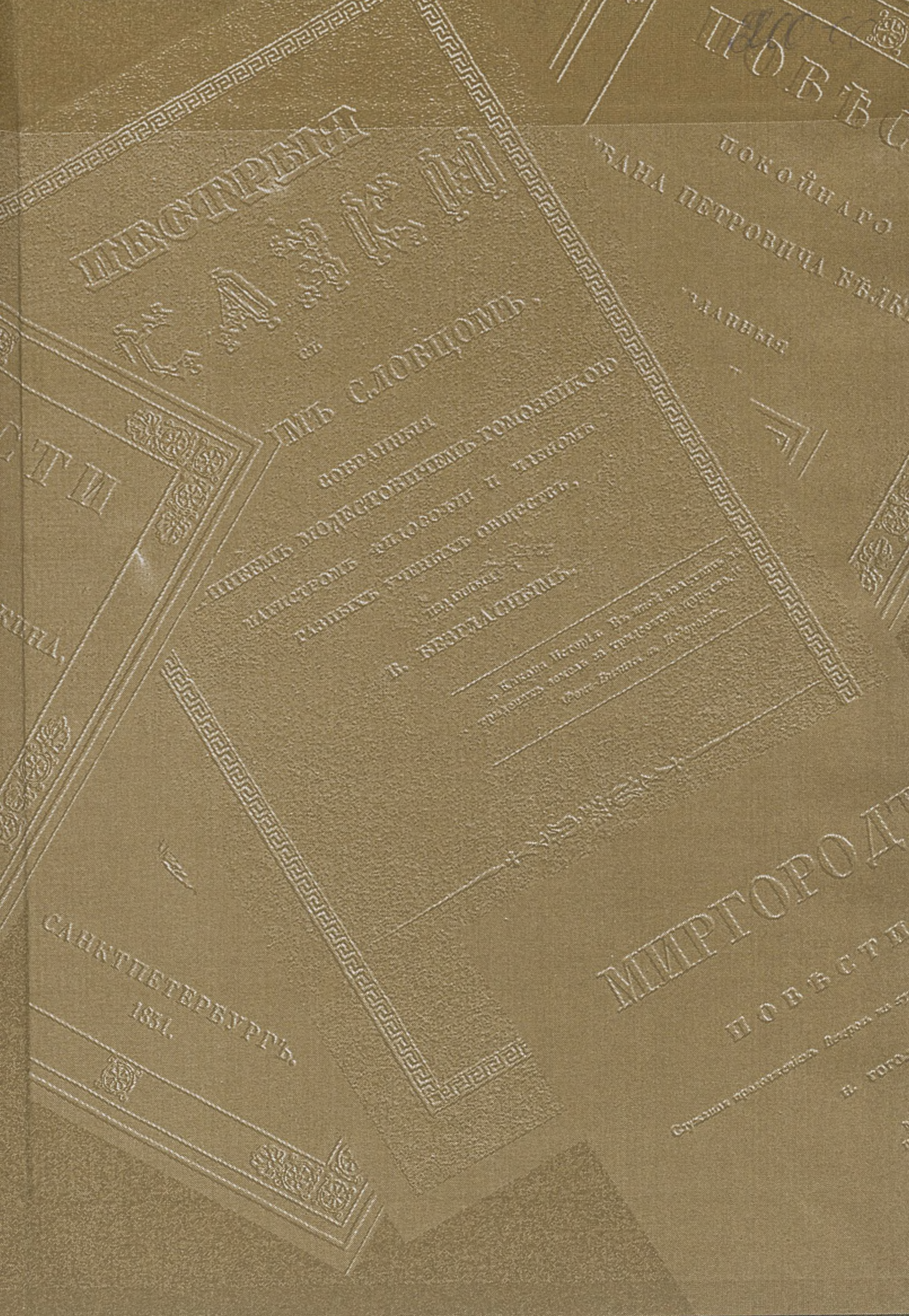
магистромъ Ахтырской и членомъ

разныхъ ученыхъ обществъ.

изданныя

В. БЕЗГЛАГ

ЕСТЬ перепл.



ПОКОЙНАГО
ПЕТРОВИЧА
ИМЪ СЛОВЦОМЪ
САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
1831.
МИРГОРОД

Томский госуниверситет 1878
Научная библиотека 00506575