

ISS № 0201-9701

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

# ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ПЕТРОЗАВОДСК 1983

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

# ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Межвузовский сборник*

ПЕТРОЗАВОДСК 1983

Редакционная коллегия:

профессор *М. М. Гин* (ответственный редактор),  
профессор *А. В. Западов*,  
профессор *П. В. Куприяновский*,  
профессор *Л. Я. Резников*, доцент *Л. И. Мальчуков*,  
доцент *Е. М. Неёлов* (зам. отв. редактора).

**Жанр** и композиция литературного произведения:  
Ж 314 Межвузовский сборник.— Петрозаводск, 1983.—152 с.

Межвузовский сборник включает в себя теоретические и историко-литературные статьи, рассматривающие творчество русских классиков (Пушкин, Достоевский, Чехов, Лесков), советских писателей (Я. Смеляков, А. Вампилов) и зарубежных писателей в аспекте избранной темы. Сборник адресуется преподавателям-литературоведам вузов и средней школы, студентам филологических факультетов и педагогических институтов и научным работникам.

## КОМПОЗИЦИЯ ПОСЛАНИЯ А. С. ПУШКИНА «К ВЕЛЬМОЖЕ»

Его небольшая пьеса всегда стоит целой поэмы.

Н. В. Гоголь

Применительно к содержанию анализируемого стихотворения справедливость слов Гоголя не вызывает сомнений. По масштабности темы и глубине осмысления не каждая поэма может сравниться с этим небольшим произведением, заключившим, по известному определению В. Г. Белинского, «полную, дивными красками написанную картину русского XVIII века»<sup>1</sup>, или, как пишет современный исследователь, «макромир пятидесяти напряженнейших лет европейской жизни... и микромир собственного пушкинского творчества на последнем и высшем этапе его развития»<sup>2</sup>.

Интересно проследить, насколько усложнилась при этом композиция послания «К вельможе», как далеко отошел автор от традиционных принципов построения, прозрением или превеличением будет гоголевское сближение пушкинского стихотворения с поэмой.

Вопросы композиции пушкинского послания не привлекали еще внимания специалистов. Автор подробного исторического, реального и литературного комментария к стихотворению В. Э. Вацуро не останавливается на них. Единственно близкая нашей теме работа — интересная статья Л. Фейнберга «О музыкальной структуре стихотворения Пушкина «К вельможе», опубликованная в сборнике «Поэзия и музыка». Рассматривая под этим углом зрения пушкинский текст, автор обнаруживает повторы и вариации тем и пытается найти здесь развернутую сонатную форму. Последнее удается не без насилия над смыслом<sup>3</sup>. В свою очередь сонатная форма, кстати, как признает

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 3-х т. М.: ГИХЛ, 1948, т. 3, с. 420.

<sup>2</sup> Вацуро В. Э. «К вельможе»: Стихотворения Пушкина 1820—1830 годов. Л.: Наука, 1974, с. 214.

<sup>3</sup> «Основными мотивами» стихотворения оказываются «прекрасный дворец и его старый владелец, гость — и хозяин». (Фейнберг Л. О музыкальной

сам автор, неизвестная Пушкину, основана на общих законах композиции художественного произведения<sup>4</sup> и не содержит в себе ничего специфического, что позволило бы, с одной стороны, показать обусловленность композиции стихотворения «К вельможе» сонатной формой, а с другой,—определить особенности в построении этого послания.

Уподобление стихотворения Пушкина сонате представляет, на наш взгляд, не более чем интересную аналогию и, как всякое сравнение, «хромает». Но как продуманное сопоставление оно должно иметь некое основание. Таким общим основанием будет известная сложность композиции, связь частей в динамически организованном целом.

Обнаружить эту сложность и продуманную организацию целого в содержании стихотворения «К вельможе», выявить особенности его построения на фоне традиционной композиции послания — задача нашего исследования.

Стихотворение Пушкина, впервые опубликованное в «Литературной газете» (1830 г., № 30, 26 мая) под заглавием «Послание к К. Н. Б. Ю.», было воспринято современниками как продолжение классических традиций. В качестве аналогий назывались при этом имена Шольё и Вольтера, а также обращенное Батюшковым к И. М. Муравьеву-Апостолу рассуждение о поэзии<sup>5</sup>. Сближение с этими образцами, весьма далекими по содер-

---

структуре стихотворения Пушкина «К вельможе». Фрагмент из книги «Сонатная форма в поэзии Пушкина». — В сб.: Поэзия и музыка. М.: Музыка, 1973, с. 300). Вопреки утверждаемому Пушкиным соответствию дома вкусам хозяина («циркуль зодчего, палитра и резец ученой прихоти твоей повинувались») автор статьи усматривает здесь контраст, в нем видит сходство с сонатной формой и даже пружину дальнейшего развития событий: «И еще одна отчетливая линия сходства с сонатной формой: именно в контрасте двух партий и в характере самого хозяина дворца (вторая тема) — скрыта пружина грядущего разворота событий (неужели исторических? — Т. М.). Из экспозиции с железной необходимостью изливается поток биографических образов» (там же, с. 290).

<sup>4</sup> Фейнберг Л. Цит. соч., с. 281, 282, 285.

<sup>5</sup> Ср. отклик В. Л. Пушкина: «Послание твое к вельможе есть пример, что не забыт тобой затейливый Вольтер» (А. С. Пушкину. — Цит. по кн.: Поэты 1790—1810-х годов. Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. Л.: Советский писатель, 1971, с. 701). Подобное мнение высказывает А. Ф. Воейков: «В сем классическом послании Протей-Пушкин являет нам Шольё и Вольтера. Оно напоминает послание нашего блестящего Батюшкова к И. М. Муравьеву-Апостолу» (Славянин, 1830, ч. XIV, № 10, с. 780). Сам Пушкин связывал свое стихотворение «К вельможе» исключительно с этим жанром: «Возвратясь из-под Арзрума, написал я послание к князю Юсупову» (VII, 126). «Все журналы пришли в благородное бешенство и восстали против стихотворца, который... в ответ на приглашение князя извинялся в стихах, что не может к нему приехать, а обещался приехать на дачу! Сие несчастное послание было всенародно предано проклятию...» (VII, 441). Цитаты из произведений А. С. Пушкина, за исключением специально оговоренных случаев, даются по изданию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10 томах. 4-е изд. Л.: Наука, 1977—1979. Римские и арабские цифры обо-

жанию от пушкинского письма князю Юсупову, шло по формальным признакам. Эти признаки послания, включая архаический к тому времени александрийский стих и торжественный стиль с высокими перифразами и античными реминисценциями, Пушкиным были не только соблюдены, но и подчеркнуты.

Обязательным элементом жанра письма, осмысляемого как «половина диалога», было обращение к адресату, после чего автор нередко забывал о нем, либо переходя к монологическому рассказу, либо развивая отвлеченные рассуждения. Пушкин начинает послание традиционной формулой и затем поддерживает иллюзию разговора, обращаясь к отсутствующему собеседнику с восклицаниями, вопросами, побуждениями («счастливый человек, для жизни ты живешь...», «ты помнишь Трианон и шумные забавы?», «О Расскажи ты мне...», «скажи...», «смотри, вокруг тебя все новое кипит...»), настойчиво ведет повествование от второго лица и в заключение воспроизводит беседу с адресатом.

Впечатление живой беседы должна была создавать и сама композиция послания. Жанр, генетически связанный с философской речью-диатрибой и сатирой-смесью, предполагал пестроту тем, неравномерность их трактовки и, наконец, свободное построение, повторяющее либо естественное течение разговора, либо следующее прихотливому движению мысли автора. Насколько эти принципы были известны Пушкину и в какой мере им принимались, можно судить из самопризнаний поэта и его определения композиции ранних посланий: «пук стихов» (I, 37), «пишу своим я складом ныне кой-как стихи на именины» (I, 46), «мои слагаю извиненья немного сонною рукой» (I, 137), «беглое посланье пишу без строгого старанья» (I, 119), «дружбе легкое посланье пишу без строгого страданья» (II, 33). Эти декларации не лишены, однако, полемического оттенка (принятый ранним Пушкиным образ «ленивого поэта» заострен против трудолюбивых одописцев) и призваны, главным образом, подчеркнуть раскованность авторской манеры. Известный порядок в ранних посланиях Пушкина был, да он и требовался от стихотворного письма классической поэтикой. Свободное построение послания ни в коем случае не тождественно «запланированному хаосу» оды, ее лирическому беспорядку и ассоциативным связям. В письме нужна была логика изложения, предполагались и различные способы соединения частей: гладкие переходы к новым темам или «мнимо-рваное» соположение внешне независимых, но внутренне близких картин или рассуждений<sup>6</sup>.

---

значают соответственно том и страницу. О полемике вокруг послания «К вельможе» см. упомянутую работу В. Э. Вацуры.

<sup>6</sup> См.: Гаспаров М. Л. Композиция «Поэтики» Горация.— В сб.: Очерки истории римской литературной критики. М.: Изд-во АН СССР, 1963, с. 109, 112 и сл.

И Пушкин, и его литературные единомышленники знали эти правила и старались им следовать, хотя практически соблюсти их, создавая при этом необходимое впечатление естественного разговора, как и увидеть эту связь при видимой внешней свободе, было довольно трудно. Обычный упрек этому виду лирических произведений — «бессвязные посланья»<sup>7</sup>.

Наконец, есть существенная разница в построении дружеского стихотворного письма и высокого дидактического послания, различающихся, кстати, и метрически. В правилах композиции они акцентируют различные из имеющихся противоречивых тенденций жанра. Дружеское письмо подчеркивает фамильярность разговора и допускает свободное построение; высокое послание, предназначенное для печати, требует строгого логического порядка. Жуковский в послании «Императору Александру» дорожит продуманным планом<sup>8</sup>, а в стихотворных письмах кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину, не публиковавшихся при жизни автора, смиряется с недостатками построения, хотя и видит их<sup>9</sup>.

Осваивающий литературную традицию Пушкин в своей ранней лирике сходным образом дифференцирует этот жанр метрически и композиционно. Короткий стих (3 Я, 4 Я, 4 X) и подчеркнутая раскованность «летучих посланий» друзьям явно контрастируют здесь с тяжеловесным александрийским шестистопником и обнаженной логикой, схематизированным порядком в построении дидактической или сатирической эпистолы. Так, в первом напечатанном стихотворении Пушкина «К другу стихотворцу» находим продуманное смысловое членение, совпадающее со стиховым. Стихотворные абзацы отмечают заявленную тему — соответствующее рассуждение — несогласие собеседника — развернутую аргументацию — возражение — ответ автора притчей и ее комментарием — заключение.

Позднее стихотворение «К вельможе» как бы синтезирует оба типа послания. Написанное торжественным александрийским стихом и высоким стилем, оно трактует характерные для дружеского послания темы счастья, уединения, покоя, наслаждения. Принципы композиции жанра никак не декларируются автором, но экспонированы самой структурой текста.

<sup>7</sup> Милонов М. В. К моему рассудку. Сатира третья. — В кн.: Поэты 1790—1810-х годов, с. 526.

<sup>8</sup> Ср. его взволнованный вопрос критикам о композиции послания «Императору Александру»: «Да что ж о плане ты, мой грозный судия, ни слова не сказал? О страшное молчанье! Им муза робкая оглушена моя! И ей теперь мое посланье уродом кажется под маской красоты» («Ареопагу»). — Цит. по кн.: Жуковский В. А. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. Л.: Советский писатель, 1956, с. 180.

<sup>9</sup> «В моем послании великая погрешность; слог правилен и чист, но в этом славы нет: при вас, друзья, писать нечистым слогом стыдно, но связи в нем не видно, и видно, что спешил поэт! Нет в мыслях полноты и нет соединенья, а кое-где есть повторенья. Но так и быть...». Жуковский В. А. Цит. изд., с. 155.

Послание «К вельможе» графически разделено на 7 частей. Стихотворные абзацы развивают различные темы с разной степенью детализации, философские рассуждения чередуются с поэтическими картинками, характеристика героя — с историческим повествованием, картины и образы сменяют друг друга в пестром калейдоскопе, меняются и смешиваются временные планы. За обещанием автора посетить адресата (1—8) идет не описание самого визита, но экскурс в события более чем пятидесятилетней давности — в биографию героя, изображается его пребывание во Франции (14—36). Путешествию в Англию отведен короткий абзац (37—44), зато испанские впечатления описаны дважды (в рассказе Бомарше и в восприятии самого героя), подробно и прочувствованно (41—62). Изобразив несколькими существенными чертами французскую революцию и последовавшие за ней изменения в европейском мире (63—85), автор возвращается к исходной теме — посещению вельможи в его загородном дворце и описывает этот визит с конкретными подробностями места и настоящего времени (86—99). В заключение следует обобщенная картина из римской жизни (100—106). Графически выделенные абзацы как будто наглядно демонстрируют свободу и отрывочность изложения.

Вместе с тем эти разнородные, разновременные и разномасштабные картины автору удается связать единым повествованием. Для этого используются различные способы связи: от тематического примыкания и сюжета до стиховой организации.

Картинки европейской жизни объединены темой путешествия героя. В этот сюжет вовлечен и краткий очерк европейской истории, начиная с французской революции:

Все изменилось. Ты видел вихорь бури.  
Падение всего, союз ума и фурий,  
Свободой грозною воздвигнутый закон,  
Под гильотину Версаль и Трианон  
И мрачным ужасом смененные забавы.

Исследователями замечено, что реально Юсупов свидетелем этих событий не был, «прежде, нежели омрачился политический горизонт, он, предчувствуя тяжкий переворот в чужих краях, возвратился в Россию»<sup>10</sup>. Но дело в том, что обобщенная картина исторического катаклизма, как она дана Пушкиным, вообще недоступна зрению наблюдателя-путешественника, она может быть увидена *умо-зрением* — философским осмыслением происшедших событий: «Преобразился мир при громах новой славы... Свидетелями быв недавнего паденья, Едва опомнились молодые поколения, Жестоких опытов собирая поздний плод, Они горючатся с расходом счесть приход...».

Неожиданная в послании историческая тема мотивирована

<sup>10</sup> Вацуро В. Э. Цит. соч., с. 199.

долгой жизнью героя, свидетеля исторического процесса, и его философской позицией созерцателя-мудреца, с высоты своей самодовлеющей мудрости или из дали своего уединенного наблюдения суеты человеческого муравейника. Известная Пушкину как традиционная точка зрения моралиста и сатирика, она присутствует в его раннем послании «Лицинию». В стихотворении «К вельможе» эта философская позиция дана как жизненная картина с подчеркнутой бытовой деталью: «Ты, не участвуя в волнениях мирских, Порой насмешливо в окно глядишь на них И видишь оборот во всем кругообразный».

И сама философия героя — не школьная наука, но исторический опыт, мудрость его жизни, в конечном счете его характер, проявлением которого в динамике событий и будет его судьба. Суммарный очерк характера героя прямо примыкает к вступлению, конкретизирует обращение «приветливый потомок Аристиппа» и служит непосредственным введением к биографии героя и к описанию тех событий, свидетелем которых он был.

Ты понял жизни цель: счастливый человек,  
Для жизни ты живешь. Свой долгий ясный век  
Еще ты смолоду умно разнообразил,  
Искал возможного, умеренно проказил;  
Чредою шли к тебе забавы и чины.  
Посланник молодой увенчанной жены,  
Явился ты в Ферней...

Если введение вставного эпизода осуществляется по принципу «сглаженного перехода», то его конец отмечен графически и тематически противопоставлен следующему эпизоду. Установившемуся миру делячества и наживы, глухому к любви, дружбе и поэзии, герой чужд; он сам, его дом выглядят здесь чудом сохранившимся островком прежней жизни. Эти контрастные части связаны с помощью стиховой организации. Графически абзац разрывает здесь парное двустушие; картина завершена, но стих требует рифмы и соответственно продолжения текста:

Им некогда шутить, обедать у Темиры  
Иль спорить о стихах. Звук новой, чудной лиры,  
Звук лиры Байрона задеть едва их мог.

Один все тот же ты. Ступив за твой порог,  
Я вдруг переносишь во дни Екатерины.

Существенной чертой композиции пушкинского послания является художественное равновесие поэтических картин, соизмеримость частей и симметрия в их расположении. Картина предреволюционной Франции занимает 23 стиха и представляет как бы триптих: совершающие революцию в умах современников Вольтер и Дидро с двух сторон окружают «ветренный двор» Марии-Антуанетты, обреченное веселье Версаля и Трианона.

Изображение французской революции, чему тоже отведено 23 стиха, развивает прежние темы: «Под гильотиную Версаль и Трианон И мрачным ужасом смененные забавы... Давно Ферней умолк... Морле, Гальяни, Дидерот... все, все уже прошли...». Между этими двумя актами исторической трагедии помещены два эпизода: изображение английского парламента, предстоящего обветшалому абсолютизму как образец новой государственности, и картина испанской жизни — идеального, вечного мира любви и безоблачной природы, противопоставленного чреватой катастрофами исторической действительности.

Принципу симметрии подчинено и изложение начальной темы послания: о посещении вельможи рассказано дважды. В начале оно предстает в воображении автора, в конце — как действительное событие, при этом варьируются те же мотивы — вплоть до указания на время. Вступительная часть завершается упоминанием Екатерины: «посланник молодой увенчанной жень...», заключительная начинается с ее имени: «Ступив за твой порог, я вдруг переносусь во дни Екатерины...». Двойной рассказ окаймляет вставной эпизод, образуя его рамку. Эта рамка удваивается заключительным сравнением, где на другом материале представлен тот же сюжет с окончательным разрешением исходной ситуации.

Сложную, стройную и законченную композицию послания «К вельможе» можно представить в следующем виде:

|                                                                                                                                                       |         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| I. Обращение к адресату. Обещание посетить его, описание дворца.                                                                                      | 1—8     |
| II. Характеристика адресата, его жизненные отношения, его время.                                                                                      | 9—13    |
| III. Эпизоды из биографии героя. Его путешествие по Европе.                                                                                           |         |
| 1. Предреволюционная Франция. Ферней — Вольтер, Версаль — Трианон, Париж — Дидро.                                                                     | 14—36   |
| ↓                                                                                                                                                     |         |
| 2. Лондон.                                                                                                                                            | 37—40   |
| ↓                                                                                                                                                     |         |
| 3. Севилья в рассказе Бомарше и во впечатлениях героя.                                                                                                | 41—62   |
| 4. Париж. Революция. Версаль и Трианон, Вольтер, энциклопедисты, Бомарше... Возвышение и падение Наполеона. Свершившиеся перемены в европейском мире. | 63—85   |
| IV. Описание посещения адресата. Его эпоха, окружение, образ жизни, философская позиция.                                                              | 86—99   |
| V. Заключение.                                                                                                                                        | 100—107 |

Схема иллюстрирует рамочную конструкцию послания (I, II—IV, V), симметрию частей (I—V; I, II—IV; 1—3—4) и разные способы их связи: тематическое примыкание (I—II; IV—V), сюжет (1—2—3), средства стиха (II—III, ст. 13—14; III—IV, ст. 85—86; IV—V, ст. 99—100). Тем заметней и значительней на этом фоне продуманного соединения частей видимое отсутствие связи на стыке испанского эпизода и французской революции (3 и 4). Здесь в единственный раз совпадает графическое, смысловое и стиховое членение. Так подчеркивается контраст между безоблачно неподвижным миром наслаждения и бурей исторической трагедии, усиливается и обогащается дополнительным смыслом логическая пауза (предгрозовое затишье) и, наконец, отмечается внезапность исторической катастрофы.

Можно думать, что своеобразие стихотворения «К вельможе», разница в построении этого позднего послания и первого литературного опыта автора «К другу стихотворцу» — в зрелости композиционного мастерства Пушкина, в свободе владения стихом, в тонкости сопоставления и связи частей, в большей стройности целого. Нам представляется, однако, что различие здесь не только в мере овладения одними и теми же способами композиции данного лирического жанра, но и в использовании других принципов построения.

Классическая эпистола, создание рассудительного Горация и рассудочного Буало, предполагала в первую очередь изложение мысли. Мысль эта, хотя и расцветивается «цветами воображения» и «пнитическими вымыслами», развивается в плане отвлеченного рассуждения. Привлекаемые для ее иллюстрации поэтические картины единичны и не дают ни связного повествования, ни временной перспективы. Симметрические части располагаются в единой временной плоскости, наподобие скульптурных или архитектурных диптихов и триптихов, рамочная конструкция замыкает статическое соположение частей<sup>11</sup>.

В противоположность статической композиции классического послания пушкинское стихотворение дает пример иного построения — динамически развертывающейся целостности.

Если конец классического послания неизменно возвращает к началу, то рамка в стихотворении «К вельможе» дает следующие по времени ситуации, которые образуют разомкнутое в будущее повествование, сюжет. В начале автор обещает посетить вельможу, середина послания говорит о том, что такое посещение состоялось, аллегорическое заключение позволяет думать,

---

<sup>11</sup> О симметрии частей и рамочной конструкции в классическом послании см.: Гаспаров М. Л. Цит. изд., с. 130—141.

что автор покидает этот приют искусства, эту счастливую пристань философского созерцания и отправляется дальше, в жизненный путь:

Так, вихорь дел забыв для муз и неги праздной  
В тени порфирных бань и мраморных палат,  
Вельможи римские встречали свой закат.  
И к ним издалека то воин, то оратор,  
То консул молодой, то сумрачный диктатор  
Являлись день-другой роскошно отдохнуть,  
Вдохнуть о пристани и вновь пуститься в путь.

В первоначальных набросках заключительного сравнения личная тема звучала сильнее: римского вельможу посещал поэт, за трапезой шел спор о стихах<sup>12</sup>; в окончательном варианте она осталась в подтексте, но от этого понимается не менее ясно. Указания в тексте «и к ним издалека», «вновь пуститься в путь» показывают, что если конец сюжета разомкнут в будущее, то и исходная ситуация — не абсолютное начало, она открыта в прошлое, — это, так сказать, «середина жизненного пути». Метафорическое значение «жизненного пути» проступает на втором плане, первым планом сюжета будет путешествие автора.

Сюжет путешествия дублируется в основной части послания — в описании путешествия героя. И то и другое имеет реальные истоки. Первое воспроизводит период странствий в жизни поэта, второе опирается на эпизоды из биографии адриана.

Исследователями замечено, что композиция эпизодов в путешествии Юсупова (Ферней — Париж — Лондон — Севилья — Париж) — авторская. Реальный маршрут был иным: Голландия (Лейден, Амстердам, Гаага), Англия (Оксфорд, Лондон), Испания, Париж, Ферней, Неаполь, Вена. Думается, что и в совпадающих эпизодах как отбор, так и осмысление виденного не принадлежат вельможе, коллекционировавшему предметы искусства и встречи со знаменитостями. Рассказ о путешествии формируют не только зрительные впечатления героя, но и литературные впечатления автора, знатока обильной и разнообразной литературы на эту тему. В разных эпизодах путешественник предстает в различном освещении: во Франции он скромный ученик философов, в Англии — исследователь госу-

---

<sup>12</sup> См. черновые варианты: «то молодой поэт приветливо входил и день...», «то стойк, то поэт... приезжал», «являлись отдохнуть, поспорить», «и за трапезою отдохнуть... стихи». (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. М.: Изд-во АН СССР, 1949, т. III, ч. 2, с. 822).

дарственного управления, в Испании — сентиментальный путешественник в стернианском духе. Однако доминирует в пушкинском рассказе историческое осмысление странствия. Такая трактовка темы безусловно принадлежит Пушкину, выдающемуся историческому мыслителю своего времени, и отвечает его тогдашним творческим задачам — искать историю в «семейственных воспоминаниях дворянства» (VI, 50). Историческим лицам и явлениям даются лаконические и настолько точные характеристики, что они цитируются в учебной литературе: французская революция — «союз ума и фурий» — взрыв народного возмущения и результат переворота в умах, произведенного просветителями; Конвент — «свободой грозною воздвигнутый закон»; Вольтер — «умов и моды вождь», Бомарше — «подобный своему чудесному герою», Дидро — «то читатель промысла, то скептик, то безбожник». Причем иногда эта итоговая характеристика вступает в противоречие с конкретной ситуацией: вряд ли Юсупов, встретивший Дидро на склоне лет, наблюдал эволюцию его философских воззрений.

Историческое осмысление темы противостоит распространенным в литературе XVIII века нравоописательным, философско-публицистическим, образовательным или сентиментальным путешествиям и знаменательно появляется лишь в XIX веке — «веке истории». Одним из первых образцов здесь была поэма Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда», которую Пушкин не только ценил выше других произведений английского поэта, но и над проблемой «перевыражения» которой думал как раз в конце двадцатых годов. Таким перевыражением могло стать путешествие Онегина по России, где Пушкин предполагал соединить свои впечатления с историческими воспоминаниями и публицистическими заметками, план, который по ряду причин не был осуществлен<sup>13</sup>. Еще более близкий образцу материал для перевоплощения этой темы представляло путешествие Юсупова по Европе. Можно думать, что первоначально Пушкин предполагал использовать этот материал в байроновском ключе для показа широкой панорамы европейской жизни в историческом аспекте. В черновых вариантах встречается голландский эпизод путешествия с воспоминаниями о Петре и более подробное описание страны купцов и мореплавателей. Но в окончательном тексте стихотворения нет ни этих эпизодов, ни реального маршрута героя, ни прихотливо следующей за хаотическим перемещением наблюдателя авторской мысли — принятого построения байроновской поэмы. Пушкин отказывается от такой композиции, полной внешнего движения, но лишенной внутрен-

---

<sup>13</sup> См. комментарий к «Отрывкам из путешествия Онегина» в кн.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Л.: Просвещение, 1980, с. 374—390.

него драматизма<sup>14</sup>, и изменяет реальный маршрут героя, чтобы сделать его зрителем исторической трагедии.

Экспозицию и завязку драматического действия дает изображение предреволюционной Франции: «пророческих очей не простирая вдаль, там ликовало все». «Шумные забавы» беспечно слепого королевского двора окружают грозные фигуры просветителей, прозревающих и готовящих грядущий переворот. Дальше действие развивается «с шекспировским разнообразием». За серьезной политической картиной английского парламента следует испанская комедия — вечный праздник жизни в Севилье. Замедление, ретардация драматического действия предшествует и оттеняет его кульминацию — катастрофу «падения всего», взрыв народного возмущения во Франции, революционный террор, возвышение и падение Наполеона. Заключает эту историческую трагедию эпилог — установление буржуазного мира.

Новым в стихотворении Пушкина было, конечно, не само по себе использование исторического материала, но его осмысление и представление. Вообще историческая тема — нередкое явление в лирике. Существовал особый жанр исторической элегии. Ода воспевала победы русского оружия и была полна исторических воспоминаний. События Отечественной войны 1812 года нашли отражение в посланиях Жуковского, Воейкова, С. Н. Глинки, Вяземского, Батюшкова и др. Послание Жуковского «Императору Александру» содержит очерк событий европейской истории от французской революции до восстановления Бурбонов на троне. Но даже этот наиболее близкий пример обнаруживает больше различий, чем сходства с пушкинским стихотворением.

Послание Жуковского дает пример традиционного для лирики осмысления исторической темы. Поэт славит победы и победителя, он певец героев. Русский народ и русский царь вознесены им как исполнители божественного провидения, божественный промысел прослеживается в отдельных событиях. Взгляд поэта скользит от высшей воли к земным ее исполнителям, ему недостает единой точки зрения, изложение дробится на частные картины, оно лишено компактности, как лишено единства и целостности понимание исторического процесса.

---

<sup>14</sup> Ср. суждения Пушкина о композиции произведений Байрона: «Байрон мало заботился о планах своих произведений или даже вовсе не думал о них, несколько сцен, слабо между собой связанных, были ему достаточны для сей бездны мыслей, чувств и картин. Английские критики оспаривали у него гений драматический... Вот почему, несмотря на великие красоты поэтические, его трагедии вообще ниже его гения, и драматическая часть в его поэмах (кроме разве одной «Паризины») не имеет никакого достоинства. Что же мы думаем о писателе, который из поэмы «Корсар» выберет один токмо план, достойный нелепой испанской повести, и по сему детскому плану составит драматическую трилогию...» (VII, 50).

Самоценность и самостоятельность, известную независимость как от высшей воли, так и от частных стремлений и действий и вместе с ними самодвижение и внутренний драматизм — единство действия мировой трагедии — история обретает только в умозрении философа и в воображении поэта действительности. Обретенной точкой зрения на исторический процесс как на мировую драму Пушкин, видимо, дорожил и использовал ее еще раз в последнем послании к лицейским друзьям уже от лица собственного поколения: «Чему, чему свидетели мы были! Играло таинственной игры, Металися смущенные народы; И высились и падали цари; И кровь людей то славы, то свободы, То гордости багрила алтари»<sup>15</sup>.

Эпическое повествование и драматическая композиция коренным образом изменили классическую структуру послания. Вместо традиционной «изложенности» мысли в пушкинском стихотворении появляется движение эпического и драматического сюжета. Соответственно изменяется и концепция времени. Дидактическая эпистола развивает отвлеченно-философские рассуждения безотносительно к реальному времени. Дружеское письмо, напротив, подчеркнуто злободневно, отражает сиюминутные мысли, чувства, настроения автора, единичные воспоминания о прошлом или мечты о будущем соотносены с настоящим моментом и всегда возвращаются к нему.

Действие пушкинского послания тоже как будто привязано к настоящему и снабжено конкретными приметами места и времени: первопечатный текст имел помету «Москва, 1830 г.», в разговоре с адресатом упомянуты тогдашние новости светской хроники. Однако настоящее время расширено автором до размеров современной эпохи и трактуется им как объективное, протяженное, событийное: современность начинается с падения Наполеона и отмечена появлением романтической поэзии Байрона.

Точно так же трактуется в пушкинском послании и прошлое. Но, главное, между этим прошлым и настоящим существует закономерная историческая связь, что было вовсе не самоочевидно в пушкинскую эпоху. Изобразил же Баратынский в послании «Богдановичу» «век Екатерины» и современность как две противопоставленные друг другу замкнутые данности.

В свете исторической перспективы по-новому освещаются в стихотворении «К вельможе» темы классического послания. Давнюю традицию имела здесь критика чуждой искусству современности. Инициатором ее был еще Гораций, противопоставивший духовности греков практицизм римлян («Послание

<sup>15</sup> Ср. подобное истолкование истории в стихотворении Ф. Тютчева «Цицерон». Уподобление жизни театральному зрелищу встречается еще в античности. Но там жизнь воспринималась статично, внеисторически и истолковывалась как смешная комедия.

к Пизонам», ст. 323—332). Тема оказалась «вечной», легко принимающей приметы конкретной действительности и поддающейся различным толкованиям. Особенность осмысления этой темы Пушкиным — исторический и социально-психологический детерминизм. Современность понята им как закономерный этап исторического развития и как результат изменения социальной структуры общества: на смену аристократии пришла буржуазия с ее практицизмом, культом дела, а не наслаждения, выгоды, а не чувства, пользы, а не красоты.

Подобному переосмыслению подверглась и другая традиционная тема послания — похвала отъединенной от мира суеты созерцательной жизни. Этот идеал античной нравственной философии (с различными его оттенками — от суровых кинизма и стоицизма до умеренного горацианства, эпикуреизма и гедонизма с установкой на удовольствие) через посредство римской лирики и моралистической литературы стал достоянием новой поэзии. Образ скромного философа, вдали от мира, в бедной хижине наслаждающегося поэзией, дружбой и любовью, был общим местом элегии и послания. Он широко использовался Пушкиным в лицейской лирике применительно к себе и своим друзьям. Однако уже в посланиях 1816 года («К кн. П. А. Вяземскому», «Послание Лиде») он обнажает условность этого образа и надуманность идеала самодовлеющей мудрости и счастья, враждебных жизни. Показательно, что в годы михайловской ссылки, когда этот образ мог бы наполниться биографическим содержанием, поэт ни разу не возвращается к нему.

В послании «К вельможе» образ философа-эпикурейца обретает реальные черты. Поэтическую сельскую хижину сменяет роскошный загородный дворец, описанный с точными деталями интерьера. На месте условного сельского мудреца появляется несколько идеализированный екатерининский вельможа. Но, главное, сама эта отвлеченная философия получает реальное, психологическое и социально-историческое обоснование. Она понята как жизнеотношение аристократии и примета времени — XVIII века с его культом наслаждений всякого рода, от «сладо-страстия высоких мыслей и стихов» до чувственных удовольствий, с его вкусом к приятному и занимательному, с его любовью к праздничной стороне жизни и стремлением всю жизнь превратить в праздник.

Объективированное изображение идеала нравственной философии редуцирует обязательный в послании назидательный элемент. Характерно, что Пушкин снимает наставительный эпиграф *carpe diem* — «лови день» и проповеднический оттенок в определении героя: «Апостол Аристиппа» заменено нейтральным «приятельный потомок Аристиппа».

В свою очередь эпический сюжет и драматическая компози-

ция сокращают личный момент, столь же неперемный для стихотворного письма, предполагающего в основном изображение жизни и души автора.

Послание «К вельможе» — менее всего автопортрет. Это, как справедливо писал Белинский, «изображение целой эпохи в лице одного из замечательнейших ее представителей». Позиция автора здесь — позиция художника, показывающего своего героя. Однако как позиция художника отчетливо ощущается в его трактовке модели, так и личный элемент в пушкинском послании, почти уйдя с поверхности сюжета, остался в подтексте, освещая различной лирической тональностью как эпическое повествование, так и драматические сцены. За фигурой путешествующего героя читатель видит автора, знатока французской культуры, политического мыслителя, взволнованного зрителя исторической трагедии. В картине современности чувствуется грусть поэта по исчезнувшей атмосфере его юности: нынешнему поколению «некогда шутить, обедать у Темиры иль спорить о стихах». В изображении глухой к истинному искусству читающей публики: «звук новой, чудной лиры, звук лиры Байрона задевать едва их мог» — ощутимы личные ноты.

Зато образ жизни героя, воплощенный идеал счастья и независимости, служения искусству и красоте, душевного равновесия и свободомыслия, вызывает явное восхищение автора. Однако это восхищение, полемически усиленное отрицанием безрадостного делового мира, не означает еще принятия, тем более безусловного принятия. Во всяком случае, автор покидает счастливую пристань безмятежного покоя и отправляется в жизненный путь, чтоб «мыслить и страдать». Означает ли это, что поэт воспринимал этот идеал как недостижимый, отводил ли он ему ограниченное место праздника в жизни, либо вообще он, остро чувствуя трагические противоречия действительности, ощущая двуединую природу каждого явления, находя наслаждение в трудах и счастье в том, «что гибелью грозит», считал этот идеал безмятежного созерцания и покоя слишком пресным, — трудно сказать. Может быть, поэт, в тот период своей жизни «скептик и даже атеист в отношении счастья», намеренно оставил эти вопросы открытыми, предоставляя решать их читателю. Заметим, однако, что подобная трактовка моральных проблем потребовала преобразования жанра, предполагающего ясные и определенные нравственные уроки.

Соединение эпического сюжета, драматической композиции и лирического начала, в известной мере сложный сплав жанров позволили автору в послании «К вельможе» показать широкую панораму жизни и нравов, осветить исторический процесс в его кризисные моменты, дать биографию героя своего времени и поставить ряд «вечных» нравственных вопросов, волнующих человека и по сей день.

## ТИПОЛОГИЯ ЖАНРОВ ДОСТОЕВСКОГО

Проблема жанра — одна из наименее разработанных проблем в науке о Достоевском: систематически изучался лишь роман 60—70-х годов, жанры некоторых произведений писателя (например, «Записок из Мертвого дома» и «Дневника писателя»); вне поля зрения исследователей оказались такие жанры, как повесть и рассказ.

Между тем жанр — одна из ключевых категорий художественного мышления Достоевского. Как правило, он всегда знал, что собирался писать. Конечно, случалось разное: иногда менялся и замысел, но весьма определенно и авторитетно Достоевский указывал, что он написал, — роман, повесть или рассказ.

Этой ясности и определенности жанровых дефиниций нет у исследователей творчества писателя: сплошь и рядом то, что Достоевский называл романом, называют повестью, повесть — рассказом или романом, рассказ — повестью. Одно обстоятельство заставляет усомниться в том, что это принципиальное теоретическое несогласие с писателем: обычно подобные жанровые переименования не то что не доказаны — они никак не аргументированы исследователями. На это, может быть, и было бы обращено внимание, но дело обстоит не так просто: отсутствуют сколько-нибудь определенные представления о концепции жанров Достоевского.

Есть ли устойчивые типологические признаки жанров, существует ли жанровая системность поэтики Достоевского<sup>1</sup> — это и предстоит выяснить прежде всего.

Рассказ, повесть, роман — традиционные эпические жанры. Они были основными и окончательными жанровыми определениями для Достоевского и в том случае, если писатель придавал им черты хроники, исповеди, записок или называл иные повести и романы «поэмами». Мотивация жанровых решений Достоевского представляет не только историко-литературный, но и современный теоретический интерес.

Не количественные критерии характеризуют жанры Достоев-

<sup>1</sup> О «системе жанров» как категории анализа литературного процесса см.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967, с. 40—67.

ского. У него роман по объему может быть меньше рассказа и повести, рассказ — больше повести и романа. Так, роман «Бедные люди» меньше рассказа «Вечный муж» и повестей «Двойник» и «Дядюшкин сон», рассказ «Скверный анекдот» больше повести «Слабое сердце», а «сентиментальный роман» «Белые ночи» уступает по объему многим повестям и некоторым рассказам писателя.

Не всегда в определении жанра имеют значение формальные признаки. В поэтике повести «Дядюшкин сон» и романа «Село Степанчиково и его обитатели» много общего. Это объясняется тем, что оба произведения восходят к общему замыслу — к «комическому роману», задуманному, начатому в середине пятидесятых годов, но незавершенному произведению, творческая история которого недавно подробно прослежена В. А. Тунимановым<sup>2</sup>. И роман, и повесть имеют развернутую систему событий и однотипные композиционно развитые формы повествования. Но в том, что «Дядюшкин сон» — повесть, а «Село Степанчиково» — роман, есть своя логика.

«Дядюшкин сон» — «обделанный» эпизод «комического романа», в котором рассказывается о неудачной попытке Марьи Алексеевны Москалевой женить свою дочь на деньгах и титуле престарелого князя — история не о любви, а о незадачливом сватовстве. Эта водевильная облегченность содержания позже оставила у писателя чувство неудовлетворенности своим произведением (по его отзыву, «вещичка голубинового незлобия и замечательной невинности», в которой «мало содержания, даже в фигуре князя — единственной серьезной фигуре во всей повести»)<sup>3</sup>.

Иное дело — «Село Степанчиково и его обитатели», произведение, в котором трагикомическое «воцарение» вчерашнего шута и приживальщика Фомы Фомича Опискина в доме Егора Ильича Ростанева разворачивается в поле конфликтного взаимодействия двух полюсов романного притяжения и отталкивания — социально и психологически осложненном чувстве любви полковника-вдовца и гувернантки его детей и суете вокруг сватовства к богатой, но безумной Татьяне Ивановне. Есть в романе и художественные открытия: по оценке самого Достоевского, «два огромных типических характера [...] — характеров вполне русских и плохо до сих пор указанных русской литературой»<sup>4</sup>. Характеры эти — Фома Фомич Опискин и Егор Ильич Ростанев.

Оценка содержания была в данном случае поводом для

---

<sup>2</sup> Туниманов В. А. Творчество Достоевского (1854—1862). Л.: Наука, 1980, с. 7—67.

<sup>3</sup> Достоевский Ф. М. Письма. М.—Л.: Academia, 1934, т. III, с. 86.

<sup>4</sup> Достоевский Ф. М. Письма. М.—Л.: ГИЗ, 1928, т. I, с. 246.

жанрового определения произведений, создававшихся в одно и то же время, восходивших к общему замыслу.

Жанр у Достоевского — содержательная категория. Система жанров иерархична. Иерархию жанров не следует понимать как иерархию эстетических (или художественных) ценностей: среди шедевров Достоевского есть такие рассказы, как «Бобок», «Кроткая», «Сон смешного человека», такие повести, как «Двойник», «Записки из подполья». Жанры иерархичны потому, что у каждого из них свои потенциальные возможности художественного освоения действительности. Но не только поэтому. Как писал Достоевский брату еще в декабре 1846 года: «Мне все кажется, что я завел процесс со всею нашей литературою, журналами и критиками и тремя частями романа моего в «Отечественных записках» устанавливаю и на этот год мое первенство назло недоброжелателям моим»<sup>5</sup>. В литературном соперничестве Достоевский прежде всего возлагал надежды на роман. В этом смысле его художественное мышление было «романоцентричным».

Проблема дифференциации жанров, и без того не простая, у Достоевского осложнена характерной особенностью его стиля — пристрастием к «каламбурам в жизни и в литературе». Многозначность слова была для Достоевского живой стихией языка, и он сознательно обыгрывал ее, в частности, активно употребляя жанровые дефиниции в нежанровых значениях, намеренно сближая их в одном тексте. Например, в предисловии к «Братьям Карамазовым»: «роман мой разбился сам собою на два рассказа «при существовании единстве целого»: познакомившись с первым рассказом, читатель уже сам определит: стоит ли ему приниматься за второй? Конечно, никто ничем не связан; можно бросить книгу и с двух страниц первого рассказа, с тем чтоб и не раскрывать более. Но ведь есть такие деликатные читатели, которые непременно захотят дочитать до конца, чтобы не ошибиться в беспристрастном суждении; таковы, например, все русские критики. Так вот перед такими-то всетаки сердцу легче: несмотря на всю их аккуратность и добросовестность, все-таки даю им самый законный предлог бросить рассказ на первом эпизоде романа» (14,6)<sup>6</sup>. И таких примеров, когда в одном контексте оказываются роман и рассказ, рассказ и повесть, повесть и роман, можно привести много. Резюмируя значения этих слов, можно сказать: роман у Достоевского — не только жанр, но и любовные отношения, иногда «художественный» вымысел героев (так, сочиняют «романы» о Мите про-

<sup>5</sup> Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 104.

<sup>6</sup> Ссылки на произведения Достоевского с указанием тома, страницы даются в тексте статьи по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т., т. 1—24. Л.: Наука, 1972—1982.

курор и адвокат в «Братьях Карамазовых»); повесть и рассказ, помимо жанровых значений, — разные типы речевого сообщения. Особенно широкий диапазон нежанровых значений у слова «повесть». Повестями могли быть названы романы, поэмы, рассказы, произведения других жанров. Это выражение исконного значения слова «повесть» в русском языке (повесть как весть о том, что было, что случилось). Например, в публицистике 60—70-х годов Достоевский не раз называл роман «Бедные люди» повестью (иначе: вестью о «бедных людях»), не пересматривая, впрочем, жанровое определение своего произведения при переизданиях. Кроме того, есть у Достоевского произведение, жанровая природа которых недостаточно определена. В таком случае принципиальное значение приобретают окончательные жанровые дефиниции писателя. Включенные обычно в заглавие произведения, они являются элементом художественной структуры текста, несут в себе, как правило, дополнительный художественный смысл: ведь жанр — это еще и указание автора, как читать, по каким законам судить произведение.

Первый рассказ Достоевского — «Господин Прохарчин». В момент работы над ним писатель называл рассказ «повестью». По глубине и масштабу поставленных социально-психологических проблем рассказ вполне мог стать повестью, но не стал: окончательный выбор жанрового определения произведения — рассказ. Содержание и художественный эффект поставленных проблем отчасти редуцированы формой повествования: обо всем рассказано, но мало что показано — все эпизоды рассказа, кроме одного, не разработаны в сценах; вместо изображения событий дано сообщение о них в рассказе от автора, точнее — «повествовательном сказе», как определил подобный тип повествования В. В. Виноградов<sup>7</sup>.

Изначально рассказ изустен. Извечный жанр речевого общения, он сравнительно поздно был осознан в русской литературе как полноценный художественный жанр — лишь в двадцатые годы XIX века (до этого рассказ обычно входил в состав других жанров: летописей, житий, повестей, романов и т. п.). Происхождение жанра со всей определенностью выразилось в традиционной форме рассказа. Ю. Н. Тынянов был прав, когда в двадцатые годы уже XX века писал о рассказчике как «жанровом рудименте старого жанра»<sup>8</sup>. Правда, у Достоевского рассказчик — еще не «жанровый рудимент», а полноценный герой жанра. Большинство рассказов Достоевского сохранило традиционную жанровую форму. Так, не только характер рас-

<sup>7</sup> Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976, с. 128.

<sup>8</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977, с. 275.

сказчика, но и сам процесс рассказывания изображены в рассказах «Ползунков», «Честный вор», «Маленький герой», (2,455—458), в рассказах, входящих в жанровую структуру других произведений (рассказ Катерины в «Хозяйке», рассказ Баклушина и рассказ «Акулькин муж» в «Записках из Мертвого дома», многочисленные рассказы в романах, «Кроткая» и «Сон смешного человека» в «Дневнике писателя»). В «Господине Прохарчине» рассказчик — это «биограф», лично знавший героя; в рассказах «Елка и свадьба», «Бобок» он — очевидец и в некотором смысле сам участник события.

Основная форма повествования в этих произведениях — сказ. Это и достоинство, и ограничение потенциальных возможностей жанра, поэтому сказ не мог быть ведущей формой повествования, например, в романах и повестях Достоевского с их разнообразными и композиционно развитыми формами повествования.

Традиционная форма рассказа не была единственной у Достоевского. Эволюция этого жанра нашла свое выражение и в развитии рассказа у писателя: есть у Достоевского и драматизация рассказа (сценки «Чужая жена и муж под кроватью», рассказ «Бобок») и его «романизация»<sup>9</sup> (рассказ «Вечный муж»).

Рассказы «Чужая жена и муж под кроватью» и особенно пространственный «Вечный муж» устанавливают своего рода тематический «потолок» этого жанра у Достоевского: он не писал повести и романы о неверных женах, «вечных» мужьях и обманувшихся любовниках — на эти семейные истории он писал рассказы<sup>10</sup>.

«Случай очень простой», «уличная сценка», «приключение», «происшествие», «история самая комическая» — так автор и его герои представляют читателю событие, составляющее содержание рассказа. Каждая такая история (а в «Скверном анекдоте» она вынесена в заглавие) раскрывает социальные типы и человеческие характеры, нередко сокровенные основы бытия и самосознания человека.

У Достоевского шесть повестей, причем одна из них, «Крокодил», — незаконченная. Каждая из повестей имела разное значение в творчестве писателя, лишь две — исключительное: именно в «Двойнике» в сороковые годы и в «Записках из подполья» в шестидесятые годы состоялись важные художествен-

<sup>9</sup> О «романизации» жанров новой литературы см.: Бахтин М. М. Эпос и роман. — Вопросы литературы, 1970, № 1, с. 95—122; Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. М.: Просвещение, 1972, с. 190—252.

<sup>10</sup> Исключение — шуточный «Роман в 9 письмах», но он на то и шуточный, чтобы быть исключенным. К тому же он может рассматриваться как автопародия — пародия на собственные приемы эпистолярного повествования. «Роман» же он постольку, поскольку пародия (или «шутка») имеет отношение к жанру пародируемого произведения.

ные открытия, во многом предопределившие творческое развитие писателя в эти периоды. Заметно выделяются эти повести и по социально-философской и психологической проблематике, вызванной появлением нового героя в литературе — «человека из подполья».

Общий идейно-тематический комплекс характеризует не только эти, но и другие повести писателя. В двух других повестях, написанных одна за другой, Достоевский разрабатывал важный для него тип героя «слабого сердца»: в народной среде — Катерина (повесть «Хозяйка») и чиновничьей — Вася Шумков (повесть «Слабое сердце»).

Своя концепция комического присуща повестям «Дядюшкин сон» и «Крокодил». Похоже, у Достоевского была жанровая градация комического: в рассказах «Ползунков» и «Чужая жена и муж под кроватью» — это комические характеры в разных «историях»; в романе «Село Степанчиково и его обитатели» — характеры в трагикомических обстоятельствах; в повестях — характеры в комических положениях (в отличие от романтических «обстоятельств», «положения» в значительной мере условны, статичны, отчасти водевильны). В повести «Дядюшкин сон» комические положения возникают из-за несоответствия одряхлевшего князя той роли «жениха», которую ему пытались навязать. В незаконченной повести «Крокодил» исходное фантастическое условие («как один господин, известных лет и известной наружности, пассажным крокодилом был проглочен живьем, весь без остатка, и что из этого вышло») стало поводом пародийного обличения газетной «злобы дня».

Интерес повести и рассказа к действительности, как правило, избирателен. Эта избирательность освящена традицией. В этом смысле повесть и рассказ имеют свои условленные пределы. Их не имеет роман.

Роман у Достоевского — универсальный эпический жанр, не ограниченный в потенциальных возможностях художественного освоения действительности. Этим роман привлекал Достоевского, для которого он стал основной формой художественного мышления. Даже в количественном исчислении у Достоевского больше романов, чем рассказов или повестей. Как писатель, Достоевский — прежде всего романист, именно в этом жанре полнее всего выразилось то новое, что внес Достоевский в художественный опыт русской и мировой литературы.

Концепция романа не оставалась неизменной у Достоевского. Две группы романов характеризуют две стадии эволюции жанра: первая — от «Бедных людей» (1845) до «Игрока» (1866), вторая — от «Преступления и наказания» (1866) до «Братьев Карамазовых» (1880). Водораздел — «Преступление и наказание», ознаменовавшее появление романа нового типа — романа Достоевского.

Этому открытию предшествовал двадцатилетний период развития романа Достоевского.

В. Г. Белинский, не без влияния Гегеля, назвал роман «эпопеей нашего времени». Содержанием жанра стала, по его неоднократным разъяснениям, «частная жизнь»<sup>11</sup>. Романы первого цикла в своих существенных чертах соответствуют этой концепции жанра и имеют характерные подзаголовки: «Из записок мечтателя», «История одной женщины», «Из записок неизвестного», «Из записок молодого человека» (не имеют таких подзаголовков «Бедные люди» и «Униженные и оскорбленные», но здесь все сказано уже в заглавии). «Бедные люди», «мечтатель», «одна женщина», «неизвестный», «обитатели Степанчикова», «униженные и оскорбленные», «молодой человек» — об их жизни поведал роман Достоевского первого цикла.

Жанровая форма романов Достоевского этого периода внешне традиционна в мировой литературе: эпистолярный роман («Бедные люди»), сентиментальный роман («Белые ночи»), роман воспитания («Неточка Незванова»), нравоописательный семейный роман («Село Степанчиково и его обитатели»), социальный роман-фельетон («Униженные и оскорбленные»), роман страстей («Игрок»). Но не случайно В. Г. Белинский, по словам Достоевского, увидел в «Бедных людях» *«доказательство перед публикою и оправдание мнений своих»*,<sup>12</sup> а по воспоминаниям П. В. Анненкова — «первую попытку у нас социального романа»<sup>13</sup>.

Достоевский ввел в «частную жизнь» своих героев максимум социального содержания. У героев Достоевского нет веками выжитых семейных форм частной жизни. Любовь и созидание домашнего очага, этот «вечный двигатель» семейного романа, потерял свое значение в произведениях Достоевского. Любовь в изображении Достоевского — редко взаимное чувство, и играет оно в его романах зачастую не созидательную, а разрушительную роль в судьбе героя. Чаще всего его герои безродны, не имеют семьи, а если у них и есть семья, то их родственные отношения, как правило, обезчеловечены социальными (в большинстве случаев — имущественными) отношениями.

Это качество художественного анализа действительности сохранилось в дальнейшем развитии жанра, но о содержании пяти последних романов Достоевского мало сказать «частная жизнь». Изменение социально-экономических условий не всегда находит прямое выражение в эволюции жанра и жанровой системы. У Достоевского был прямой, а не опосредованный пере-

<sup>11</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1954, т. 5, с. 39 и след. Ср. также: т. 1, с. 261—263, 271 данного изд.

<sup>12</sup> Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 82.

<sup>13</sup> Анненков П. В. Литературные воспоминания. М.: Художественная литература, 1960, с. 282.

ход нового исторического содержания (действительность пореформенной России) в новую жанровую форму — поздний роман Достоевского. Это было следствием установки творческого метода Достоевского на углубленное познание действительности: поиски форм воплощения нового исторического содержания текущей действительности после реформы 1861 года привели к открытию в 1865 году новой формы романа.

Новый роман Достоевского стоит в одном ряду художественных открытий этого жанра в поэтике русского реализма. Очень четко новая концепция романа в России изложена Пушкиным, который, вслед за своим лицейским учителем А. И. Галичем,<sup>14</sup> так писал в 1830 году: «В наше время под словом *роман* разумеем историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании»<sup>15</sup>. Такими романами, воплотившими «историческую эпоху в вымышленном повествовании», были «Евгений Онегин» Пушкина, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Мертвые души» Гоголя, поздние — начиная с середины шестидесятых годов — романы Толстого и Достоевского.

Безграничное расширение сферы романической действительности вызвало и новаторское преобразование традиционной поэтики жанра. Новый роман Достоевского — сложное единство, в котором было принципиально возможно и происходило на деле смешение любых художественных и нехудожественных жанров, литературных родов<sup>16</sup>. Так, например, в жанровую структуру «Преступления и наказания» входят «физиологические» описания Петербурга и искусно поставленные драматические сцены, рассказы Мармеладова и Свидригайлова, протоколы допросов и философские споры, письмо матери и записка Лужина, тексты евангелия и мещанских песен («рифмованной лакейщины») и т. д. В жанровую структуру романа «Идиот» включены бесчисленные рассказы Лебедева, Мышкина, генерала Иволгина, Рогожина, Фердыщенко, Тоцкого, генерала Епанчина, «статья» Ипполита Терентьева и «диссертация» Лебедева с толкованием апокалипсиса, газетная заметка и скандальная статья из «юмористического» издания, критическое истолкование Аглаей стихотворения Пушкина, текст пушкинского шедевра

---

<sup>14</sup> В 1825 году А. И. Галич писал: «Роман есть эпопея, в которой, однако, не изображается отдельное происшествие, а начертывается целая характеристическая история человечества в известном веке и на известной степени образования.» — Галич А. И. Опыт науки изящного. — В сб.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М.: Искусство, 1974, т. II, с. 274.

<sup>15</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т. Л.: Наука, 1978, т. 7, с. 72.

<sup>16</sup> О смешении жанров в романах Достоевского см., например: Гроссман Л. Творчество Достоевского. М.: Современные проблемы, 1928, с. 321—328; Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979, с. 17—21; Турбин В. Герои Достоевского. — Дружба народов, 1971, № 11, с. 252—265.

и снова «рифмованная лакейщина», трактаты Мышкина и речь Евгения Павловича о русском либерализме, биографическая справка Гани Иволгина о Павлищеве и речь Мышкина о русском христианстве, беседы, исповеди, диспуты, письма Настасьи Филипповны, записки Гани, князя, Аглаи, Бурдовского и т. д.

Эволюция жанровой системы Достоевского выразилась не только в развитии романа, но и в создании новых жанров.

У Достоевского есть произведения, жанр которых трудно определить в традиционных дефинициях. Это «Записки из Мертвого дома», «Зимние заметки о летних впечатлениях», «Дневник писателя»<sup>17</sup>. Это не очерки, не циклы очерков и статей, а, как и роман, более сложное единство разнородных элементов, способное к «поглощению» любого жанра. Так, в жанровую структуру «Записок из Мертвого дома» входят очерки и сцены острожного быта и нравов,<sup>18</sup> рассказы «Лучка», «Рассказ Баклушина», «Акулькин муж», арестантские легенды, народные и каторжные песни, пословицы и поговорки, «театральная» рецензия, философский трактат о преступлении и наказании и т. д.; «Зимних заметок о летних впечатлениях» — критическая статья

---

<sup>17</sup> О жанрах «Записок из Мертвого дома» и «Дневника писателя» существует своя научная литература. Обзор критики о проблеме жанра «Записок» см.: Туниманов В. А. Творчество Достоевского (1854—1862). Л.: Наука, 1980, с. 73—83. Среди различных концепций жанра «Записок» (роман, документальный роман, книга очерков, художественные мемуары, этнографическое исследование) отсутствует, пожалуй, лишь концепция Ю. В. Лебедева — очерковый цикл: Лебедев Ю. У истоков эпоса. Ярославль, 1975, с. 3—14, 130—152. В последнее время появилась еще одна точка зрения — «очерковая повесть»: Акелькина Е. А. Некоторые особенности повествования в «Записках из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского. — В сб.: Проблемы метода и жанра, вып. 7. Томск, 1980, с. 100. Такие попытки определения жанра можно продолжить — например, фельетонная повесть (или повесть-фельетон), но будет ли это определением жанровой сущности произведения? Обзор критической литературы о жанре «Дневника писателя» см.: Захарова Т. В. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского как художественно-документальное произведение. — В сб.: О художественно-документальной литературе. Иваново, 1972, с. 89—91; Волгин И. Л. Достоевский-журналист («Дневник писателя» и русская общественность). М.: Изд-во МГУ, 1982, с. 18—20, 65—66. О жанровой традиции, восходящей к «Дневнику писателя» Достоевского, см.: Захарова Т. В. К вопросу о жанровой природе «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского. — В сб.: Жанровое новаторство русской литературы конца XVIII—XIX вв. Л., 1974, с. 165—168.

<sup>18</sup> Популярный в научной литературе тезис об очерковости «Записок из Мертвого дома» нуждается в уточнении. Очерк как жанр предполагает фактическую достоверность. У Достоевского достоверность художественная: многочисленные случаи отступления писателем от фактической во имя художественной достоверности отмечали Б. В. Федоренко и И. Д. Якубович (4, 279—288). Поэтому уместнее говорить об очерковости «Записок» как о черте поэтики, но не жанровой сущности произведения. Ср. у Достоевского: «Говорили, что я изображал гром настоящий, дождь настоящий, как на сцене. Где же? Неужели Раскольников, Степан Трофимович (главные герои моих романов) подадут к этому толку? Или в «Записках из Мертвого дома» Акулькин муж, например» (16, 329).

(гл. 2), историко-публицистический трактат о «русской Европе» (гл. 3), сатирические очерки о «европейской Европе» (начиная с 4 гл.), в том числе художественно-философский «опыт о буржуа»: его идеологии (гл. 6), общественной (гл. 7) и семейной (гл. 8) жизни; в каждом произведении особо выделена ключевая глава, создающая символический образ в повествовании: в «записках» — «Мертвый дом», в «зимних заметках» — «Ваал». Очевидна жанровая энциклопедичность «Дневника писателя».

Генетически эти произведения восходят у Достоевского к фельетону. Отдельными статьями, обозреваемыми различными сторонами острожной жизни, публиковались главы «Записок из Мертвого дома». «Фельетоном за все лето» были названы «Зимние заметки о летних впечатлениях» в подзаголовке журнальной публикации «Времени». В редакторских фельетонах 1873 года, объединенных в «Гражданине» общей рубрикой, сформировалась жанровая концепция «Дневника писателя». Интересна мысль И. Волгина, объясняющего происхождение жанра «Дневника писателя» проникновением «романа» в «фельетон»<sup>19</sup>.

Действительно, Достоевский придал фельетону самое серьезное значение, писатель сплошь и рядом поднимал в фельетоне такие темы и проблемы, на постановку которых не рискнул бы «всегдашний фельетонист»; его романическое мышление постоянно ломало традиционные жанровые каноны. Свое понимание значения фельетона как жанра Достоевский изложил в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе»: «Ужели фельетон есть только перечень животрепещущих городских новостей? Кажется бы, на все можно взглянуть своим собственным взглядом, скрепить свою собственную мыслью, сказать свое слово, *новое слово*. [...] фельетон в наш век — это... это почти главное дело. Вольтер всю жизнь писал только одни фельетоны...» (19, 67—68). В «снятом виде» эта концепция фельетона — программа выходящих тогда «Записок из Мертвого дома», будущих «Зимних заметок о летних впечатлениях», «Дневника писателя».

Жанр каждого из этих произведений оригинален и в конечном счете индивидуален, но есть у них и общая черта — это художественный универсализм личности автора, устремленного своим знанием и пониманием действительности к читателю.

В этих оригинальных по жанру произведениях ставились и решались нетрадиционные художественные задачи: открывалась новая, не освоенная прежними жанрами сфера действительности (подробное изображение каторги в «Записках из Мертвого дома»), ставилась глобальная, но «нежанровая» в художественной литературе проблема (Россия и Европа в «Зим-

<sup>19</sup> Волгин И. Л. Достоевский-журналист («Дневник писателя» и русская общественность), с. 66.

них заметках о летних впечатлениях»), устанавливалось такое задание, исполнение которого оказывалось невозможным в других жанрах (изучение действительности в «подробностях текущего» — личного и общественного). Это новые формы художественного освоения действительности. В иерархии жанров Достоевского этот тип произведений занимал то же место, что и роман.

Достоевский не только преображал традиционные, но и создавал новые жанры.

Жанровая система Достоевского по-своему логична, глубоко продумана писателем и заслуживает того, чтобы с ней считались исследователи.

## ПРИНЦИП «СНИЖЕНИЯ» В ПОЭТИКЕ ДОСТОЕВСКОГО (РОМАН «ИДИОТ»)

Слово «снижение», употребляемое применительно к произведению, в котором Достоевский стремился создать образ «положительно прекрасного человека», может показаться не совсем уместным. В примечаниях к роману Н. Н. Соломина пишет: «<...> почти во всех случаях «осмеяния» героя острейшее сочувствие к нему испытывают — одновременно с читателем — и действующие лица романа (чаще всего Епанчины). Их экспрессивные высказывания способствуют раскрытию духовного облика князя и оберегают образ от снижения»<sup>1</sup>. Однако отношение к Мышкину тех же Епанчиных невозможно охарактеризовать однозначно. На протяжении всего романа оно колеблется: насмешливое ожидание, изумление, родственное принятие, сомнение, испытание (вплоть до мучительства), осмеяние (со стороны Аглан — см. VIII, 430; IX, 282), болезненное сострадание — все это далеко от «сглаживающей» функции, которой наделяет Епанчиных исследовательница. Напряженность в отношении этих героев к Мышкину сказывается и в том, что защита князя с их стороны, как правило, принимает характер вызова другим (и друг другу).

Соглашаясь с мыслью Н. Н. Соломиной о «многозначности заглавия» романа (IX, 394), нельзя все же не заметить, что уничижительный смысл слова «идиот» дает о себе знать в произведении очень сильно. В подготовительных материалах к роману Достоевский подчеркивает: «В князе — *идиотизм!*» (IX, 280). Планируемый вначале традиционный трагический исход — «<...> Князь умирает» (XI, 227) — заменен впоследствии другим: Мышкин впадает в идиотизм. Причем это не «безумие»<sup>2</sup> (само слово здесь вызывает «романтические» ассоциации), а именно **идиотизм**: «Лизавета Прокофьевна, увидав князя

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30-ти т. Л., 1974, т. IX, с. 401. В дальнейшем произведения Достоевского цитируются по этому изданию с указанием в скобках римской цифрой — тома, арабской — страницы.

<sup>2</sup> А именно так часто определяют конец Мышкина. См., напр.: Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. Л., 1964, с. 276.

в его больном и униженном состоянии, заплакала от всего сердца» (VIII, 509). «Плачевность» состояния Мышкина подчеркивается предполагаемой реакцией его бывшего (и будущего) врача: «И если бы сам Шнейдер явился теперь из Швейцарии взглянуть на своего бывшего ученика и пациента, то он, припомнив то состояние, в котором бывал иногда князь в первый год лечения своего в Швейцарии, махнул бы теперь рукой и сказал бы, как тогда: „Идиот!“» (VIII, 507).

Восприятие идиотизма может быть двойственным (оно определяется воспоминаниями о прежнем облике больного, а также тем, кто его наблюдает). Но сам по себе идиотизм — зрелище подчеркнуто неэстетичное, безвидное. При созерцании его возможны слезы, но не исключен и смех. Именно насмешка проглядывает, например, в тоне хроникера из «Бесов», когда он говорит о «тронувшемся» фон Лембке: «Я почти положительно знаю, что вот с этого-то рокового утра и начались первые явные следы того состояния, которое и привело, говорят, бедного Андрея Антоновича в то известное особое заведение в Швейцарии, где он будто бы теперь собирается с новыми силами» (X, 337). Кажется странным, что идиотизмом Достоевский как бы уравнивает «положительно прекрасного человека» Мышкина и бесполого администратора из русских «немцев». И пройти мимо этой загадки нельзя.

Вот еще один факт, свидетельствующий о том, что «снижение» является полноправным ингредиентом авторского замысла. Как известно, образ Дон Кихота присутствовал в сознании Достоевского во время работы над романом «Идиот». Но обычно не обращают внимания на то, что русский писатель почти буквально воспроизводит оксюморонность имени героя Сервантеса. «Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский» вполне соответствует тому, как представлен нам герой Достоевского: князь Лев Мышкин происходит из однодворцев. Испанский «идалго» — это мелкопоместный дворянин, что-то вроде русского «однодворца», в то время как приставка «дон» говорит о принадлежности к высшей знати (ср. с княжеством Мышкина). Сервантес дает своему герою очень прозаическое имя: «el quijote» — набедренник, одна из составных частей рыцарского одеяния (бросается в глаза связь с малопочтенной частью тела — бедром, ляжкой), но и фамилия «Мышкин» способна вызвать не лучшие ассоциации<sup>3</sup>. А вот другого героя (которого один исследователь характеризует как «грязного человека», «приспособленца»<sup>4</sup>) Достоевский почему-то называет Лебедевым (ср. с Лебядкиным из романа «Бесы»).

<sup>3</sup> Об оксюморонности заглавия романа Сервантеса см. в кн.: Державин К. Н. Сервантес. М., 1958, с. 221—223.

<sup>4</sup> Опитц Р. Человечность Достоевского (роман «Идиот»). — В сб.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980, вып. 4, с. 80.

Указанные моменты способствуют сложности, неоднозначности восприятия образа кн. Мышкина. Сразу же оговоримся, что мы далеки от мысли считать это проявлением «недостатка чувства художественной меры»<sup>5</sup>, что часто приписывалось Достоевскому.

Возникает вопрос, что же считать «художественной мерой»? Действительно, если при оценке замысла Достоевского (попытке создать образ «положительно прекрасного человека») руководствоваться привычными канонами, то может показаться, что замысел и исполнение в данном случае очень далеки друг от друга. А. П. Белик так и пишет: «<...> ни цельности, ни жизненной полноты, ни завершенности, ничего твердого и неизблеваемого нет в этом трагическом образе, положительно прекрасно-го типа не вышло из обаятельного Мышкина, хотя он и не смешон»<sup>6</sup>. И подобная точка зрения не единична и имеет свою традицию<sup>7</sup>.

Нельзя, на наш взгляд, рассматривать «снижение» и в ряду тех фактов, с помощью которых Достоевский, якобы, развенчивал своего героя. Так, Г. М. Фридлиндер считает, что «аскетические идеалы Мышкина опровергаются в самом романе»; «слабые стороны любимого героя Достоевского не могли укрыться от взора самого писателя»; «Достоевский заставляет Мышкина испытать моральное поражение, и поражение это — результат не только физической, но и моральной слабости героя»; «настойчивое сближение в романе образа князя Мышкина с образом пушкинского «рыцаря бедного» подчеркивает высокую нравственную чистоту Мышкина и вместе с тем его бессилие, трагикомические черты князя, порожденные разрывом между аскетическим идеалом и жизнью»<sup>8</sup>. Уже цитировавшийся Р. Опитц называет вечер в гостиной Епанчиных («смотрины» Мышкина) «одним из тех позорных поражений, которые суждено пережить Мышкину в последней части романа, и оно тем мучительнее, что неизбежность его более всего очевидна»<sup>9</sup>.

Перечисленные точки зрения базируются, как правило, на мысли о том, что Мышкин — носитель аскетических идеалов, воплощение «болезненно-неземной кротости»<sup>10</sup>, существо, сла-

<sup>5</sup> См., напр.: Мотылева Т. Л. Достоевский и мировая литература.— В сб.: Творчество Достоевского. М., 1959, с. 27.

<sup>6</sup> Белик А. П. Художественные образы Ф. М. Достоевского. М., 1974, с. 139.

<sup>7</sup> См., напр.: «Князь Мышкин не смешон и не прекрасен». (Заславский Д. О. Заметки о юморе и сатире в произведениях Достоевского.— В сб.: Творчество Достоевского, с. 459).

<sup>8</sup> Фридлиндер Г. М. Указ. соч., с. 253.

<sup>9</sup> Опитц Р. Указ. соч., с. 82.

<sup>10</sup> Мотылева Т. Л. Указ. соч., с. 27.

бость которого — в его идеальности. В соответствии с таким взглядом утрированная возвышенность Мышкина приводит к нежизнеспособности героя (в качестве положительной альтернативы выступают обычно Аглая, Настасья Филипповна)<sup>11</sup>. В таком отношении исследователей к Мышкину существуют оттенки. Они намечаются в вопросе о том, как сам Достоевский организует образ своего героя. По мнению одних, автор при создании образа Мышкина шел по пути максимального его возвышения над действительностью — и образ получился излишне очищенным, рафинированным. Факты, которые приводятся в начале статьи, не позволяют с этим согласиться. Вторая точка зрения заключается в том, что реалист Достоевский, следуя логике действительности, вынужден был в какой-то мере развенчать своего героя — может быть, вопреки первоначальному замыслу. Последнее соображение мы рассмотрим в дальнейшем.

Существует и иной подход к проблеме. Он начинается с предположения, согласно которому реальный Мышкин не противоречит установкам автора, с самого начала ориентировавшегося на создание неоднозначного образа. Так, М. Джоунс замечает: «Кажется странным, что литературоведы уделяют так много внимания светлым сторонам внутренних переживаний Мышкина и так мало его мрачным переживаниям или считают его психологические противоречия только результатом столкновения с враждебным и безжалостным петербургским обществом»<sup>12</sup>. К числу «мрачных переживаний», которыми автор наделяет героя и которые препятствуют однобокому восприятию Мышкина как кроткого существа, «агнца» (жстати, в романе употребляется сниженный вариант этого слова — «овца» — VIII, 99), исследователь относит следующие: «<...> Мышкин, как часто указывается в романе, постепенно подпадает под влияние «двойных мыслей» (VIII, 258) и искушений своего «демона» (VIII, 193)». Во влечении князя к Настасье Филипповне М. Джоунс усматривает «сочетание страдания <...> и восхищения ее красотой, с одной стороны, и влечения к страданию, смерти и безумию — с другой». Мышкин «чувствует свое отчуждение и от окружающего общества, и от мира природы и в конце концов снова впадает в состояние «идиотизма». Все это не вполне соответствует концепции прекрасного человека — „Князя Христа”».

В своей статье М. Джоунс не ставит задачи как-то истолковать присутствие указанных моментов в образе Мышкина. Правда, исследователь намечает путь разрешения этой загадки, напоминая, что уяснение характера героя находится в прямой

<sup>11</sup> Ср.: Фридлендер Г. М. Указ. соч., с. 253.

<sup>12</sup> Джоунс М. К пониманию образа князя Мышкина. — В сб.: Достоевский. Материалы и исследования, Л., 1976, вып. 2, с. 112.

связи с адекватным представлением «о структуре самой жизни, как писатель ее понимал»<sup>13</sup>. Но вопрос все-таки остается открытым.

Н. М. Чирков тоже полагал, что неоднозначность главного героя романа «Идиот» всецело соответствует авторским установкам: «В образе Мышкина снова возвращается коренная для Достоевского проблема многосторонности ощущений, совмещения противоположностей». Однако интерпретировал он эту особенность поэтики Достоевского, как нам кажется, слишком узко: «Комическое в Мышкине — необходимое условие выявления в нем трагически возвышенного, высокопатетического». Недостаточна и идейная мотивировка: «Достоевский ясно осознавал, что в современном ему мире этот человек не может быть полностью гармоничным, известная ущербность является для него неизбежной»<sup>14</sup>.

Видение сложности, проблематичности образа кн. Мышкина (что свойственно, например, М. Джоунсу) — это, безусловно, шаг вперед на пути к истинной оценке замысла и его исполнения у Достоевского. Но нерешенность вопроса о том, чем объясняется эта сложность образа Мышкина, может навести на мысль об этическом релятивизме героя, да и — чего не бывает? — самого автора. Примеры подобного истолкования есть. Даже такой проницательный художник, как Герман Гессе, писал в 1919 году («Мысли об „Идиоте“ Достоевского»):

«Величайшая реальность в смысле человеческой культуры — вот что такое есть <...> подразделение мира на свет и тьму, благо и зло, разрешенное и запретное. А высшая реальность для Мышкина — это магическое переживание обратимости любых установлений, равноправности противоположных полюсов»<sup>15</sup>.

У зарубежных авторов в ходу положение о «моральной двойственности» Достоевского. Его отстаивает, например, американский исследователь Эдвард Васиолек. Сложность поэтики русского писателя дает, как представляется этому литературоведу, возможность говорить об относительности всех ценностей в мире Достоевского. Так, он пишет: «Читатель постоянно побуждается Достоевским переоценивать то, что он уже признал»<sup>16</sup>. Достоевский действительно побуждает читателя к переоценке общепринятых, устоявшихся, кажущихся аксиомами

<sup>13</sup> Джоунс М. Указ. соч., с. 106, 111, 112.

<sup>14</sup> Чирков Н. М. О стиле Достоевского. Проблематика, идеи, образы. М., 1967, с. 142, 144.

<sup>15</sup> Герман Гессе: «Начало всякого искусства есть любовь». — Вопросы литературы, 1978, № 9, с. 213.

<sup>16</sup> Wasiolek Edward. Dostoevsky. The Major Fiction. Cambridge, Massachusetts, [1964], p. 69.

положений, но этот процесс для него не уходит в «дурную бесконечность».

Отстаивающий концепцию Э. Васиолека англичанин Р. М. Дэвидсон идет еще дальше. По его мнению, «<...> Достоевский дает философское проникновение в мир, где ценностями является то, что мы делаем ими». Приводя релятивистскую установку Э. Васиолека («Разум есть всегда что-то умствование»), Дэвидсон добавляет — опять же применительно к миру Достоевского, что там «нет ценностей, а есть только те, кто оценивает».

Дэвидсон вводит в свои рассуждения продуктивную, на наш взгляд, идею о том, что у Достоевского «значения и ценности являются *суперструктурами*» (подчеркнуто мною. — А. К.). Из этого, казалось бы, следует, что значение тех или иных фактов, свойств, действий может быть понято только в том случае, если мы рассматриваем их в контексте идейно-художественной концепции Достоевского. Но брошенная вскользь мысль сводится на нет таким примечанием: «Достоевский вряд ли может быть представлен как логический позитивист, хотя его взгляд тесно связан со следующим положением Витгенштейна: «<...> причиной всего, что происходит и существует, является случай».

После разговоров о «моральной двойственности» совершенно естественным выглядит тот факт, что Достоевский у английского исследователя превращается в беллетриста-прагматика, для которого главное — не «мысль разрешить», а любой ценой завладеть вниманием читателя. «Моральная двойственность» у Достоевского; поясняет Дэвидсон, «это не чисто философский феномен. Это такой же литературный прием, как и „занимательность“, так прекрасно исследованная Мочульским <...> Если нет моральной двойственности и если все вещи неотъемлемо и очевидно хороши или плохи, тогда не стало бы спорящих оценок и не было бы романов»<sup>17</sup>.

\* \* \*

Сложность образа князя Мышкина становится особенно заметной во время второго, а то и третьего чтения. Первое знакомство с романом как раз и вызывает обычно представление о «болезненно-неземной кротости» героя.

Но вот, имея готовый «имидж», открываешь книгу снова, и бросаются в глаза детали, которые явно ему противоречат. То, что во взгляде Мышкина «было что-то тихое», — понятно, однако тут же следует: «но тяжелое <...>» (VIII, 6)<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Davidson R. M. «Moral Ambiguity» in Dostoevski.— Slavic Review, vol. XXVII, № 2, June 1968, p. 314, 315, 316.

<sup>18</sup> На эту деталь обращает внимание и Ю. И. Селезнев.— См.: Селезнев Ю. И. В мире Достоевского. М., 1980, с. 185.

Казалось бы, объяснение рядом,— процитируем это место полностью: «Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь». «Тяжелое» во взгляде Мышкина объясняется его болезнью, но и такое — естественное — объяснение не способно уничтожить впечатления необычайной смелости, с которой Достоевский строит образ положительного героя.

Вместо того, чтобы подкрепить непорочность Мышкина соответствующей родословной (бедные, но честные родители), Достоевский наделяет его отцом, который умер под судом (VIII, 82). Какие обвинения были выдвинуты против отца Мышкина, читатель так и не узнает: вопрос остается открытым. И хотя могут появиться некоторые «благородные» ассоциации (вроде истории старшего Дубровского), в романе они ничем не подкрепляются. Вместо этого Достоевский дает разговоры об отце Мышкина в явно сниженных контекстах, заставляя героя выслушивать по этому поводу то комическое вранье генерала Иволгина (VIII, 82—83), то домыслы Келлера о растрате ротной суммы или о засеченном солдате (VIII, 218).

Мышкин рассказывает Епанчиным историю о Мари. Надо ли говорить, какое значение имеет этот эпизод для создания образа возвышенного существа, «Князя Христа». И вдруг Мышкин «меркантильничает», выказывая, на первый взгляд, не свойственное ему познание «низкой» действительности. По поводу проданной им торговцу бриллиантовой булавки герой говорит: «Он мне дал восемь франков, а она стоила верных сорок» (VIII, 60). Зачем Достоевскому потребовалось вкладывать в уста Мышкину такое замечание, да еще в очень неподходящий, вроде бы, момент? Видимо, для того, чтобы углубить представление о герое, не вызвать в сознании читателя плоский, одномерный образ существа «не от мира сего».

После романа «Преступление и наказание», где бонапартистская идея была полностью дискредитирована, кажется немислимым, чтобы Достоевский хоть как-то сближал своего «положительно прекрасного человека» с Наполеоном. Но тем не менее это так. Аглая спрашивает князя: «<...> вы-то об чем еще думаете про себя, когда один мечтаете? Может, фельдмаршалом себя воображаете и что Наполеона разбили?». И Мышкин, смеясь, отвечает: «Ну вот честное слово, я об этом думаю, особенно когда засыпаю <...> только я не Наполеона, а все австрийцев разбиваю» (VIII, 354). В романе есть упоминание и о «худшем издании» Бонапарта — «маленьком» Наполеоне III. Вот каким изображается Ганя Иволгин: «Это был очень красивый молодой человек, тоже лет двадцати восьми, стройный блондин, средневысокого роста, с маленькою, наполесновскою

бородкой, с умным и очень красивым лицом <...> взгляд, не смотря на всю веселость и видимое простодушие его, был что-то уж слишком пристален и испытующ» (VIII, 21).

Употребляемое Достоевским при указании на возраст Гани слово «тоже» отсылает нас к Мышкину. Ему тоже лет двадцать шесть или двадцать семь, он **тоже** средневысокого роста («роста немного повыше среднего»), **тоже** блондин («очень белокур»), а борода у него **тоже**, видимо, «а la Наполеон» — «легонькая, востренькая», глаза у Мышкина «большие, голубые» и **тоже** — «пристальные»; вспомним еще, что «во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое» (VIII, 6).

И этим — портретным — сходством не исчерпываются «взаимоотражения» Мышкина и Гани Иволгина. Так же, как и князь, Ганя оказывается связанным с Настасьей Филипповной и Аглаей. У Гаврилы Ардалионовича «детский смех есть» (VIII, 104; надо помнить, какое значение имеет эта черта в мире Достоевского). Больше того, Ганя, оказывается, «ребячески» мечтает «иногда про себя свести концы и примирить все противоположности» (VIII, 90). А не в этом ли видит свою миссию пришедший в мир князь Мышкин?<sup>19</sup>

Безусловно, князь Мышкин не только самый добрый, но и самый умный человек в романе. Другие идеологи — Ипполит, Евгений Павлович Радомский — уступают князю в интеллектуальном отношении, причем не столько количественно, сколько качественно. И кажется удивительным, что единственное лицо, которое способно здесь почти на равных конкурировать с Мышкиным, — это «грязный» человек Лебедев. Не случайно в подготовительных материалах к «Идиоту» есть такая запись: «Лебедев — гениальная фигура» (IX, 252). Можно возразить, что Лебедев этой стадии работы над романом — еще не законченный образ. Но и в окончательном тексте произведения Лебедев выступает как необычайно значительное лицо. Правда, значительность эта, как и всегда у Достоевского, не равнозначна однолинейной авторитетности. Значительность Лебедева носит оксюморонный характер (следует вспомнить прямое значение слова охутогоп — остроумно-глупое). Люди типа Евгения Павловича или Ипполита прямо заявляют свои права на «значительность», но эта номинальная значительность не имеет, как правило, необходимого обеспечения. Наоборот, значительность Лебедева маскируется, проступая под наслоениями «низости», в которой сам герой первым готов сознаться (VIII, 198, 241). Лебедев

<sup>19</sup> В качестве «фона» приведем справедливую, в общем, характеристику Гани, принадлежащую А. П. Скафтымову: «Его искусственно подогреваемый аморализм лишен духовной незаинтересованности и выливается в мелкий, подловатый, трусливый авантюризм». (Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот». — В сб.: Творческий путь Достоевского. Л., 1924, с. 160).

хлопочет, интригует (в том числе против Мышкина), унижается, лебезит, паясничает, кривляется. Но вот в день рождения князя заходит речь о том, что Лебедев (как и Мышкин) считает темами высшей серьезности, и герой не на шутку пугается, что темы эти будут профанированы, даже если участниками или свидетелями разговора станут Ипполит, Евгений Павлович, Рогожин, Птицын, Ганя: «Нет-с, позвольте-с, так нельзя-с! — закричал Лебедев, вскакивая и махая руками, как будто желая остановить начинавшийся всеобщий смех, — позвольте-с! С этими господами... эти все господа, — обернулся он вдруг к князю, — ведь это, в известных пунктах, вот что-с... — и он без церемонии постукал два раза по столу, отчего смех еще более усилился». Далее поясняется, что «Лебедев был хотя и в обыкновенном «вечернем» состоянии своем, но на этот раз он был слишком уж возбужден и раздражен предшествовавшим долгим «ученым» спором, а в таких случаях к оппонентам своим он относился с бесконечным и в высшей степени откровенным презрением» (VIII, 309).

Лебедев, как и Мышкин, обладает даром эмпатии: он способен уловить тончайшие нюансы чужих переживаний. Поэтому он, как и князь, говорит об ужасах, которые творит с человеческой душой смертная казнь (VIII, 164). По этой же причине Лебедев, несмотря ни на что, в генерале Иволгине «замечательнейшего человека» различает (VIII, 198). Этот герой может оценить князя так, как это способны сделать далеко не все в романе: пытавшийся изолировать Мышкина от «низких» знакомств, он тем не менее «чрезвычайно доволен», когда князь требует пускать к нему всех. Подобно Мышкину, Лебедев является поклонником Пушкина (ср.: VIII, 212 и 457—458).

Еще один момент, позволяющий говорить о коррелятивности образов Лебедева и Мышкина, — отношение к ним других персонажей романа. И тот и другой, несмотря на всю значительность высказываемых ими взглядов, не соответствуют обычному представлению о пророке, учителе — они для этого недостаточно «импозантны» (используем слово, которым характеризует Мышкина А. П. Скафтымов<sup>20</sup>). «<...> Не бывает пророк без чести, разве только в отечестве своем, и у сродников и в доме своем», — говорится в Евангелии от Марка (гл. VI, ст. 4). И действительно, живущий в доме Лебедева генерал Иволгин (кстати: «Иволгин» — это тоже не «Мышкин») не устает обличать этого толкователя Апокалипсиса в самозванстве (VIII, 202—203). Выясняется, что такое мнение генерала вызвано именно недостатком внешней значительности у Лебедева: «Я видел настоящего толкователя Апокалипсиса <...> покойного Григория Семеновича Бурмистрова: тот, так сказать, про-

<sup>20</sup> Скафтымов А. П. Указ. соч., с. 177.

жигал сердца. И во-первых, надевал очки, развешивал большую старинную книгу в черном кожаном переплете, ну, и при этом седая борода, две медали за пожертвования. Начи-нал сурово и строго, перед ним склонялись генералы, а дамы в обморок падали, ну — а этот заключает закуской! Ни на что не похоже!» (VIII, 316).

Видя сложность образа Лебедева, невозможность однознач-но его охарактеризовать как «грязного» человека, не следует, конечно, впадать в другую крайность — т. е. стремиться к пол-ной реабилитации его. Текст романа не дает для этого оснований. Герой признается князю: «<...> и слова, и дело, и ложь, и правда — все у меня вместе, и совершенно искренно. Правда и дело состоят у меня в истинном раскаянии, верьте не верьте, вот поклянусь, а слова и ложь состоят в адской (и всег-да присущей) мысли, как бы и тут уловить человека, как бы и чрез слезы раскаяния выиграть!» (VIII, 259). Понятно, что и в таком признании кроме раскаяния содержится и еще кое-что: верный себе, Лебедев как бы поддразнивает собеседника, заставляя его теряться в догадках, не содержится ли и здесь желания «чрез слезы раскаяния выиграть».

Можно заметить, что двойственность Лебедева — это не эти-ческий релятивизм лужинского типа, развязывающий руки дельцу, — Лебедеву не хватает практичной целенаправленности, умения не отвлекаться (ср.: «<...> некоторая тупость ума, кажется, есть почти необходимое качество если не всякого деятеля, то, по крайней мере, всякого серьезного наживателя денег» — VIII, 271). Двойственность Лебедева с ее игрой смыс-лами имеет в себе нечто от художественной природы (что, конеч-но же, не делает ее менее опасной в социальном плане): «<...> расчеты этого человека всегда зарождались как бы по вдохно-вению и от излишнего жару усложнялись, разветвлялись и уда-лялись от первоначального пункта во все стороны; вот почему ему мало что и удавалось в его жизни» (VIII, 487).

В «Новом Завете» — книге, к которой часто обращался До-стоевский, — сказано: «Человек с двоящимися мыслями не тверд во всех путях своих» (Посл. Иакова, I, 8).

Автор романа «Идиот», видимо, не мог не обратить внима-ния на эти слова. Но вот что говорит его положительный герой Келлеру, которого в известном смысле можно считать двойни-ком Лебедева: «Две мысли вместе сошлись, это очень часто случается. Со мной беспрерывно. Я, впрочем, думаю, что это нехорошо, и знаете, Келлер, я в этом всего больше укоряю себя. Вы мне точно меня самого теперь рассказали. Мне даже случалось иногда думать <...> что и все люди так, так что я начал было и одобрять себя, потому что с этими *двойными* мыслями ужасно трудно бороться; я испытал. Бог знает, как они прихо-дят и зарождаются. Но вот вы же называете это прямо низо-

стью! Теперь и я опять начну этих мыслей бояться. Во всяком случае, я вам не судья. Но все-таки, по-моему, нельзя назвать это прямо низостью, как вы думаете?» (VIII, 258).

На наш взгляд, это высказывание Мышкина отнюдь не свидетельствует о «моральной двойственности» героя. Достоевскому, как нам кажется, важно было не допустить представления о вознесенности «положительно прекрасного человека» над миром. Мышкину свойственно не ханжеское морализаторство с высот своей «чистоты», а учет человеческой реальности, стремление не возвыситься над людьми, а разделить их судьбу. Но для этого необходимо, чтобы при всей инаковости своей герой имел точки соприкосновения (вернее будет сказать — проникновения) с другими персонажами. Поэтому-то Мышкин и соотносится в романе с Ганей Иволгиным, Лебедевым — героями, которых нельзя признать «положительными».

Установке к «снижению» образа положительного героя, которая присуща, на наш взгляд, поэтике Достоевского, соответствуют «таланты» Мышкина. Во-первых, это его каллиграфические способности. С одной стороны, — это «талант» («Вот в этом у меня, пожалуй, и талант <...>» — говорит Мышкин — VIII, 25; «<...> каков талант!» — восклицает генерал Епанчин — VIII, 29; это его первая реакция, удостоверяющая истинность способностей Мышкина). С другой стороны, в «таланте» этом есть что-то смешное, недостаточно серьезное, мизерное для Епанчина (вторая реакция) и его секретаря Гаврилы Ардалионовича Иволгина: «Ого! да в какие вы тонкости заходите, — смеялся генерал, — да вы, батюшка, не просто каллиграф, вы артист, а? Ганя? — Удивительно, — сказал Ганя, — и даже с сознанием своего назначения, — прибавил он, смеясь насмешливо. — Смейся, смейся, а ведь тут карьера, — сказал генерал. — Вы знаете, князь, к какому лицу мы теперь вам бумаги писать дадим? Да вам прямо можно тридцать пять рублей в месяц положить, с первого шагу» (VIII, 30).

Для переписчика Макара Алексеевича Девушкина «тридцать пять рублей в месяц» — это, может быть, и «карьера» (ср.: I, 17), но для переписчика Васи Шумкова (у которого «в иной год, в хороший, даже семьсот наберется» — см. II, 20) этого уже явно недостаточно.

И в то же время каллиграфический дар Мышкина — это именно талант, искусство, проявление творческой природы князя, факт, свидетельствующий о приобщенности его к сфере прекрасного. Достоевский и здесь маскирует значительность своего героя, наделяя его этим архаическим талантом. В современной ему иерархии ценностей каллиграфия — ремесло, способное доставить чин четырнадцатого класса, не более (практическая ценность этих способностей в «век девятнадцатый, железный» невелика). Но так было не всегда: «<...>

психологическая атмосфера вокруг грамотности, умонастроение прилежного «писца», грамотея-переписчика, проявляющиеся вдруг и в самом вдохновенном поэте, и в самом глубоком мыслителе,— это общие черты всего средневековья»<sup>21</sup>.

Мышкин, воспроизведя «средневековым русским шрифтом фразу: „Смиранный игумен Пафнутий руку приложил”», с «чрезвычайным удовольствием и одушевлением» разъясняет: «<...> это собственная подпись игумена Пафнутия, со снимка четырнадцатого столетия. Они превосходно подписывались, все эти наши старые игумены и митрополиты, и с каким иногда вкусом, с каким старанием!» (VIII, 29). На взгляд человека XIX столетия, когда индивидуализм часто становится доминантой жизнеотношения, любовное воспроизведение чужой подписи (добро бы еще игуменской, а то один из шрифтов князь у «французского путешествующего комми заимствовал!»— VIII, 29) кажется в лучшем случае чертой комической.

Интересно отметить и такую деталь, которая, на первый взгляд, может показаться неважной. Оправданием нам послужит предположение, что у большого художника ничего «неважного» быть не должно. Речь пойдет о картах. Выясняется, что если «в шахматы князь и ступить не умеет», то он же «...оказался в дураки такой силы, как ... как профессор; играл мастерски, уж Аглая и плутовала, и карты подменяла, и в глазах у него же взятки воровала, а все-таки он каждый раз оставлял ее в дурах; раз пять сряду» (VIII, 423). Здесь мы еще раз встречаемся со сложностью ценностных представлений в романе Достоевского. Казалось бы, если уж хочет автор наделить своего идеального героя способностью к какой-то игре, то это должны быть скорее шахматы, чем карты (например, Диккенс однажды показывает, как сплеховал Пиквик в игре с тремя искусными игроками женского пола — см. гл. XXXV «Посмертный записок Пиквикского клуба»). Однако шахматы слишком «теоретическая», «отвлеченная» игра, и «дурачок» Мышкин оказывается сильным именно в игре в карты — и именно «в дураки» (а не в какой-нибудь более «благородной», салонной игре). И здесь он оставляет «в дурах» не кого-нибудь, а «божественную девушку» Аглаю (так называет ее Евгений Павлович Радомский — VIII, 482)<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. с. 208.

<sup>22</sup> Конечно же, автор не делает Мышкина азартным игроком. Мы видим его играющим однажды, но успешно. Эту деталь можно считать автобиографической для Достоевского. Так, жена писателя вспоминает: «Кстати о картах: в том обществе (преимущественно литературном), где вращался Федор Михайлович, не было обыкновения играть в карты. За всю нашу 14-летнюю совместную жизнь муж всего один раз играл в преферанс у моих родственников и, несмотря на то, что не брал в руки карт более 10 лет, играл пре-

Ю. И. Селезнев указывает, что в образе Мышкина происходит соединение двух стилевых планов — обыденного и высокого. «Он — идиот — дурак — дурачок, уродик, юродивый, большой человек, человек странный, чудака, безответственный, пен-тюх, овца, агнец, — младенец, — дитя. Он же — утопист, идеолог, славянофил, — рыцарь бедный, — Дон-Кихот, Христос»<sup>23</sup>.

Каким же образом осуществляется соединение этих двух планов в романе Достоевского? Проще всего было бы считать, что уничижительные характеристики Мышкина принадлежат заблуждающимся героям, а возвышенное представление о князе — всеведущему автору. На самом деле все гораздо сложнее. Например, для Аглаи Мышкин не только «уродик» и «идиот», но и «рыцарь бедный» (вернее будет сказать иначе: сначала читатель узнает о том, что Аглая сблизжает образ князя с «рыцарем бедным» — см. VIII, 206, — но потом выясняется, что ей же принадлежат такие определения, как «уродик» и «идиот» — см. VIII, 264).

Однако сложно не только отношение героев романа к Мышкину. Сам «идеальный», «положительно прекрасный человек» восклицает про себя: «Да, я идиот, истинный идиот!» (VIII, 230). Действия положительного героя характеризуются автором с помощью глаголов «проямлил», «бормотал», «поплелся», «лепечет» и т. п. (VIII, 417, 435, 468, 479, 500; кроме князя, «мямлит» и «бормочет» в романе старичок сановник — см. VIII, 450, 456). А вот как передается реакция князя на упоминание о том, что одна из воспитательниц часто секла его, когда он был ребенком: «Она была строга, но... ведь нельзя же было не потерять терпение... с таким идиотом, каким я тогда был (хи-хи!). Ведь я был тогда совсем идиот, вы не поверите (ха-ха!)» (VIII, 448).

Выше уже говорилось о том, что Достоевскому при построении образа положительного героя не свойственно торопли-

---

восходно и даже обыграл партнеров на несколько рублей, чем был очень сконфужен». (Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1971, с. 273).

Вопрос об умении играть в карты (которое рассматривалось, разумеется, в общем контексте размышлений о жизнеспособности положительного героя) имеет в русской литературе свою историю. В статье «Асмодей нашего времени» (1862) М. А. Антонович, в частности, ставит в вину Тургеневу то, что он, стремясь дискредитировать Базарова, изображает его неудачливым картежником (см.: Антонович М. А. Литературно-критические статьи. М. — Л., 1961, с. 38—39; ср.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 28-ти т. М. — Л., 1964, т. VIII, с. 280—281, 330—331): Именно полемическими соображениями, видимо, объясняется тот факт, что Лопухов в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?», заканчивающий Медико-хирургическую академию — «классическое учреждение по части карт», где «уровень искусства игроков выше, чем в Английском клубе, — «сильно» игравший в свое время, чувствует себя и в этом отношении достаточно сильным (ср.: Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: В 15-ти т. М., 1939, т. XI, с. 51).

<sup>23</sup> Селезнев Ю. И. Указ, соч., с. 227, 228.

вое стремление возвысить его за счет других персонажей. Мышкин соотносится с героями, которых нельзя признать «положительными». К их числу относится Ипполит. Есть нечто общее в том, как изображает автор поведение двух героев в очень ответственные для них моменты. «Хи-хи!» и «ха-ха!» князя в гостиной Епанчиных соответствует смех Ипполита на террасе у Мышкина: «Вы, князь, я знаю, послали потихоньку денег, с Ганечкой, матери Бурдовского, и вот об заклад же побьюсь (хи-хи-хи! — истерически хохотал он), об заклад побьюсь, что Бурдовский же и обвинит вас теперь в неделекатности форм и в неуважении к его матери, ей-богу так, ха-ха-ха!» (VIII, 244). Отношение окружающих к героям в этих эпизодах может быть условно названо «амбивалентным». В реакции большинства присутствующих отрицательный момент преобладает. Отношению старухи Белоконской к Мышкину соответствует отношение Лизаветы Прокофьевны Епанчиной к Ипполиту: здесь то же сочетание жалости и неприятия (ср.: VIII, 455—459 и 242—250).

Косвенным образом князь оказывается соотнесенным даже с генералом Епанчиным и Фердыщенко. Эта связь покажется слабой и чисто внешней, но она есть и может быть обозначена как композиционное снижение. На вечере у Настасьи Филипповны Фердыщенко «успокаивает» генерала Епанчина, который очень недоволен своим соседством с этим «сальным шутком»: «Не беспокойтесь, ваше превосходительство, я свое место знаю: если я и сказал, что мы с вами Лев да Осел из Крылова басни, то роль Осла я, уж конечно, беру на себя, а ваше превосходительство — Лев, как и в басне Крылова сказано:

Могучий Лев, гроза лесов,  
От старости лишился силы.

А я, ваше превосходительство, — Осел.

— С последним я согласен, — неосторожно вырвалось у генерала» (VIII, 117).

Поясничанье Фердыщенко, в котором ему, сам того не желая, подыгрывает генерал Иван Федорович, способно воскресить в памяти другой эпизод. Во время первой встречи с Епанчинными князь упоминает о своей симпатии к ослам. Лизавета Прокофьевна замечает: «Все это очень странно, но об осле можно и пропустить; перейдемте на другую тему. Чего ты все смеешься, Аглая? И ты, Аделаида? Князь прекрасно рассказал об осле. Он сам его видел, а ты что видела? Ты не была за границей?»

— Я осла видела, шапап, — сказала Аделаида.

— А я слышала, — подхватила Аглая. Все три опять засмеялись. Князь засмеялся вместе с ними» (VIII, 48—49).

«Осел» Мышкина не идентичен «басенному», однозначному

о нем представлению. Но хотя с «ослом» все так же не просто, как и с «переписчиком»<sup>24</sup>, все-таки уничижительный смысл в сравнении Льва Мышкина с ослом присутствует и подкрепляется в дальнейшем паясничаньем Фердыщенко. И это, конечно же, происходит не без ведома автора.

С подобной — «случайной» — накладкой мы встречаемся еще в одном эпизоде. О княгине Белоконской (у нее тоже «говорящая» фамилия: белый конь — атрибут победителя) Лизавета Прокофьевна говорит: «<...> вдобавок глупа, как баран, стала от старости» (VIII, 265). Спорить с такой характеристикой Белоконской читатель, может быть, и не станет (хотя и заметит, что сама Лизавета Прокофьевна очень считается с мнением этой «старухи»). Но не обратить внимания на идному «глупа, как баран» просто невозможно, если мы припомним, что одна из характеристик Мышкина в романе — «овца», а близкая ему Настасья Филипповна получает фамилию «Барашкова». Подчеркивая высокий смысл в представлении об «агнце», автор не позволяет забывать и смысла низменного, уничижительного.

\* \* \*

До сих пор речь шла о взаимоотражениях образов князя и персонажей, которых нельзя признать «положительными». Рассмотрим теперь, как соотносится Мышкин с Аглаей: образ этой героини в интерпретациях исследователей нередко выступает как идеал, бросающий ответ на весь мир романа, как точка отсчета в романной иерархии ценностей.

Подтверждением этому служат, вроде бы, факты. Приводятся высказывания князя, свидетельствующие о том, что «мотив света, «новой зари», «новой жизни» постоянно сопутствует Аглае». «Само имя героини (от греч. *aglaos* — блистающий) означает «сияющая», «светоносная», — указывается в комментарии к роману Н. Н. Соломиной (IX, 453).

Все это так. Но выше уже была сделана попытка показать, что применительно к миру Достоевского можно говорить об обратной семантике, о «перевернутой» топике: руководствуясь

---

<sup>24</sup> Вяч. Иванов в работе «Свобода и трагическая жизнь. Исследование о Достоевском» отмечает: «Первой любовью Мышкина, когда он пробудился в Швейцарии от темного бесчувствия и впервые взглянул на окрестный мир, — был, как он сам говорит, осел. Между этим ослом и им самим фактически существует двойная связь: не только репутация глупости, какую человеческая несправедливость присвоила им обоим, но и бескорыстный, упорный героизм той терпеливой выносливости, что рождается из любви к жизни — из любви к жизни, отличающей мученика. Возможно, именно поэтому в древних оргиастических обрядах осел пользовался совершенно особым почитанием». — Цит. по кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980, вып. 4, с. 227—228.

обычными представлениями о «верхе» и «ниже», «возвышенном» и «банальном», мы рискуем ошибиться, абсолютизирував значение одних фактов в его романах и недооценив другие.

Принимая упрощенную трактовку образа Аглаи как «света», до которого, якобы, так и не дотянулся кн. Мышкин, читатель становится на точку зрения Евгения Павловича Радомского. Этот герой раскладывает все, что произошло в романе, по полочкам, подходя ко всему с позиций «здорового смысла» (именно к «здоровому смыслу» призывает он вернуться князя, увещевая его — см. VIII, 482). В толковании Евгения Павловича выстраивается определенная иерархия ценностей. В ней образ Аглаи соответствует верхнему полюсу («божественная девушка»), а образ Настасьи Филипповны — нижнему («фантастическая, демоническая красота», «бесовская гордость», «наглый <...> алчный <...> эгоизм» — см. VIII, 482). В отношении князя к Настасье Филипповне Радомский видит «нечто *условно-демократическое* <...> обаяние „женского вопроса“» (VIII, 481), т. е. что-то отвлеченное, нежизненное. В этой связи Мышкину противопоставляется Аглая, которая «любила как женщина, как человек, а не как ...отвлеченный дух» (VIII, 484). Все просто и ясно. Очень соблазнительно принять такую стройную концепцию.

Однако в обладательнице необыкновенной, «фантастической» красоты князь (а вместе с ним и читатель) вдруг начинает видеть «жалкого и больного ребенка» (VIII, 489). Очень сложно обстоит дело и с Аглаей.

Во взгляде «светоносной» героини чем дальше, тем больше начинает проступать «мрак» (см. VIII, 431, 434, 437).

Как же тогда быть с мышкинским восприятием Аглаи? Что это, от блаженного неведения? Как нам кажется, нет.

Во-первых, созданный Мышкиным «светозарный» образ Аглаи призван помочь князю утвердиться в вере, что «светлое» существует реально, уже сейчас, а не только в идеале, — и это в очень трудное для него время, когда он борется за Настасью Филипповну. Отвечая на вопрос Аглаи, как он мог ее полюбить, увидев только раз, князь отвечает: «Я не знаю как. В моем тогдашнем мраке мне мечталась... мерещилась, может быть, новая заря. Я не знаю, как подумал я о вас об первой. Я правду вам тогда написал, что не знаю. Все это была только мечта, от тогдашнего ужаса...» (VIII, 363).

Во-вторых, отношение Мышкина к людям не является таким уж простодушно-непосредственным. Это не значит, конечно, что князь преследует какие-то узко-корыстные цели. Главная его цель — воздействовать на лучшее в человеке, способствовать тому, чтобы это лучшее стало доминантой в отношении человека к жизни, пробудить в человеке представление о самом себе как о добром существе. Это суггестивно-воспитатель-

ная функция. Мышкин чувствует ответственность свою за судьбу каждого, с кем сводит его жизнь, в том числе и за судьбу Аглаи. «<...> Что вам делать в этом мраке»,— говорит он Аглае, стремясь удержать ее от падения (VIII, 363). «О, конечно, и он замечал иногда что-то как бы мрачное и нетерпеливое во взглядах Аглаи; но он более верил чему-то другому, и мрак исчезал сам собой. Раз уверовав, он уже не мог поколебаться ничем» (VIII, 431). Вера князя в Аглаю должна стать опорой для нее в искушении гордыней. Но сама героиня опасности этого искушения не сознает: ее с Мышкиным мысли и чувства характеризуются, так сказать, полярными векторами.

«Вы слишком мрачно стали иногда смотреть, Аглая, как никогда не смотрели прежде»,— замечает князь (VIII, 437). И «мраку» этому так и не суждено развеяться. «Озарится» он разве что «ярким и сухим блеском» ненависти (VIII, 467; не отсюда ли «блистающее» имя Аглаи?) к «жалкому и больному ребенку», к которому Аглая испытывает «отвращение» и страх «замараться» (VIII, 468).

Ненависть Аглаи к Настасье Филипповне объясняется не просто ревностью, как принято думать. Следует внимательнее присмотреться к тому, как организует автор образ младшей Епанчиной.

Отношение Аглаи к Мышкину нельзя определить однозначно как «любовь». В этом отношении — и горделивый вызов среде, и стремление пожертвовать собой ради чего-то «высокого». Однако для этой цели Мышкин не подходит — он слишком безвиден, его страдание недостаточно красиво, а скорее смешно: он «идиот», «уродик», «очень жалок» (VIII, 430). Поэтому желание выйти замуж за Мышкина (в котором она никогда полностью не утверждается) выглядит уклонением с пути для Аглаи. Гораздо более соответствует ее взглядам будущий избранник — польский эмигрант-граф. Об их отношениях автор с иронией говорит: «Пленил он Аглаю необычайным благородством своей истерзавшейся страданиями по отчизне души <...>» (VIII, 509). Хотя впоследствии выясняется, что «этот граф даже и не граф, а если эмигрант действительно, то с какою-то темною и двусмысленною историей» (там же), это не повлияло на отношение Аглаи к мужу. Для нее важно то, что он умеет играть роль возвышенного, непонятого, пострадавшего героя и выглядит несравненно «эстетичнее», чем Мышкин.

Не случаен интерес Аглаи к Ипполиту — еще одной «истерзавшейся страданиями душе». Правда, страдания Ипполита не столь «высокого» происхождения, как у графа-эмигранта, и это, видимо, препятствует полному взаимопониманию героев. Но у них есть много общего.

Для Аглаи, как и для Ипполита, чуть ли не главная опасность заключается в возможности выглядеть смешной. Вызы-

вающий тон Ипполита, когда он обращается к людям,— это и средство предвосхитить возможное осмеяние, попытка встать на недосыгаемую для смеха других высоту. Однако свидетельством того, что герой так и не смог утвердиться в сознании собственного неприступного величия, служат его постоянные «предвосхищающие» вопросы: «Вы, конечно, смеетесь?» (VIII, 244; ср.: VIII, 432, 465).

Страх осмеяния присущ и Аглае. В романе об этом говорится так: «В каждой гневливой выходке Аглаи (а она гневалась очень часто) почти каждый раз, несмотря на всю видимую ее серьезность и неумолимость, проглядывало столько еще чего-то детского, нетерпеливо школьного и плохо припрятанного, что не было возможности иногда, глядя на нее, не засмеяться, к чрезвычайной, впрочем, досаде Аглаи, не понимавшей, чему смеются и „как могут, как смеют они смеяться”» (VIII, 205). Необходимо обратить внимание на то, что раздражение Аглаи в данном случае вызывает не отрицательное к ней отношение (смех, как показывает автор, сопровождается добрым, положительным к ней отношением), а именно **смех** по поводу ее выходок. Аглае кажется, что тем самым окружающие отказывают ей в значительности, серьезности. Отрицательное отношение, несогласие с ней, даже ненависть, но без смеха, но удостоверяющие ее значительность (пусть негативно), видимо, скорее устроили бы Аглаю. Когда в ее присутствии над князем смеялись и он смеялся над собой вместе с другими, «Аглая вдруг гневно прошептала про себя: „Идиот!”» (VIII, 287).

Здесь ее взгляды в корне противоположны тем, которые присущи Мышкину. Обращаясь к людям, для которых *tomber dans le ridicule* (выставить себя в смешном свете) — чуть ли не главная беда в жизни, князь говорит: «Знаете, по-моему, быть смешным даже иногда хорошо, да и лучше: скорее простить можно друг другу, скорее смириться; не все же понимать сразу, не прямо же начинать с совершенства! Чтобы достичь совершенства, надо прежде многого не понимать! А слишком скоро пойдем, так, пожалуй, и не хорошо пойдем <...> вы ведь не сердитесь, что вам такие слова говорит такой мальчик?» (VIII, 458).

В том, что князь называет себя «мальчиком», заключается еще один пункт расхождений его с Аглаей, которую как раз и беспокоит, чтобы ее не посчитали ребенком. Само это беспокойство свидетельствует, вроде бы, о «детскости» героини и способно вызвать улыбку. Однако и здесь проявляется тот же страх выглядеть недостаточно серьезной, значительной, боязнь показаться смешной: «Я не хочу, чтобы надо мной дома смеялись, я не хочу, чтобы меня считали за маленькую дуру; я не хочу, чтобы меня дразнили... <...> Я не хочу, не хочу, чтобы там

вечно заставляли меня краснеть. Я не хочу краснеть ни пред ними <...> ни перед кем <...> » (VIII, 356). А князь в способности краснеть видит «черту прекрасного сердца» (VIII, 282).

Аглае стыдно получить записку от князя из рук Коли Иволгина. Тем самым князь как бы уравнивает ее с этим «мальчишкой»: смешно вместе с ним оказаться в роли единственных корреспондентов князя здесь, в Петербурге (см. VIII, 158). На переписку с «серьезными», «значительными» людьми князь, вроде бы, не способен.

В системе представлений, которыми в данном случае руководствуется Аглая, «детскость» занимает место отрицательного полюса, а «взрослость» — положительного. Действительно, с одной стороны, быть связанным с детьми, сохранять в себе какие-то черты ребенка в возрасте Аглаи — значит, оказаться в роли существа неполноценного. Например, Д. И. Писарев в статье «Базаров» (1862) как о вещах естественных, само собой разумеющихся и потому способных послужить наглядным примером, говорит: «Посадите взрослого человека в одну комнату с дюжиной ребят, и вы, вероятно, не найдете удивительным, если этот взрослый не станет говорить с своими товарищами по месту жительства о своих человеческих, гражданских и научных убеждениях. Базаров не важничает перед другими, не считает себя гениальным человеком, непонятым для своих современников; он просто вынужден смотреть на своих знакомых сверху вниз, потому что эти знакомые приходится ему по колено; что же ему делать? Ведь не садиться же ему на пол для того, чтобы сравняться с ними в росте? Не прикидываться же ребенком для того, чтобы делить с ребятами их недозрелые мысленки?»<sup>25</sup>.

Такому — обычному, в общем, — представлению в романе противопоставлено другое. Мышкин высказывается по этому поводу: «Ребенку все можно говорить, — все <...> Большие не знают, что ребенок в самом трудном деле может дать чрезвычайно важный совет» (VIII, 58).

Таким образом, и здесь выявляется расхождение между ценностными представлениями Мышкина и Аглаи, причем точка зрения князя гораздо ближе автору (ср.: «Пяти-шестилетний ребенок <...> знает о боге, может быть, уже столько же, сколько и вы, а о добре и зле и о том, что стыдно и что похвально, может быть, даже и гораздо более вас <...>» — XXIII, 22).

Не случайно, видимо, в связи с Аглаей звучит в романе слово «арифметика». «Арифметикой заниматься хотят», — говорит Ипполит о готовящейся встрече Аглаи и Настасьи Филипповны

<sup>25</sup> Писарев Д. И. Сочинения: В 4-х т. М., 1955, т. 2, с. 30.

(VIII, 466; инициатором этой встречи является Аглая). Обыденный смысл фразы: героини собираются делить князя. На языке Достоевского слово «арифметика» имеет и другое значение: упрощенное, однолинейное представление о жизни, сплющивающее ее многомерность, явно недостаточное, чтобы о ней судить (и, как показывает опыт Раскольников, таящее в себе большую опасность).

\* \* \*

Возникает вопрос о происхождении той особенности поэтики Достоевского, которая проявляется при создании образа положительного героя и которую мы условно обозначили как «снижение».

В письме С. А. Ивановой от 1(13) января 1868 г. Достоевский указывает, что «единственно положительно прекрасное лицо» для него Христос. Присутствие этого образа в сознании автора романа сказывается не только в деятельной доброте и кротости Мышкина. Осмеяние, от которого не стремится оберегать своего героя Достоевский, имеет аналогии в истории «богочеловека». Распятие Христа сопровождается глумлением толпы, сама смерть на кресте считается в это время унижительной, позорной (ср.: «проклят всяк висящий на дереве» — Второзаконие, XXI, 23). Но после воскресения Христа происходит изменение ценностных представлений. «Отныне Христос стал hegos'ом нового мира, низшее стало наивысшим, крест — знак глубочайшего позора — превратился в знак завоевания мира»<sup>26</sup>. В сознании Достоевского отношение к Христу в его дни продолжает оставаться напряженным (в подготовительных материалах к «Преступлению и наказанию» Мармеладов говорит о Христе: «<...> и смеялись над ним, и смеются, „и ругаются сему“» — VII, 87).

Однако «снижение», с которым мы встречаемся в поэтике Достоевского, не идентично тому, что имеет место в религиозной литературе. В последнем случае, как указывает С. С. Аверинцев, «несоответствие между достоинством смысла и недостатком знака нарочно допускается, чтобы напомнить о различии между знаком и означаемым»<sup>27</sup>, т. е. земным образом и божественным первообразом.

В этой связи следует вспомнить: ортодоксальные христиане неоднократно упрекали Достоевского в том, что он рисует прельстительность земной жизни вместо того, чтобы воспитывать в своих читателях отвращение к ней и побуждать к упова-

---

<sup>26</sup> Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966, с. 125.

<sup>27</sup> Аверинцев С. С. Указ. соч., с. 121.

нию на жизнь потустороннюю<sup>28</sup>. Поэтому вряд ли можно прямо возводить происхождение указанной особенности поэтики Достоевского к ортодоксальной христианской литературе.

О расхождении с этой литературой поэтических принципов Достоевского свидетельствует и другой факт. Выше уже говорилось о том, какое значение придается в мире Достоевского отношению того или иного героя к смеху (в дополнение можно привести слова странника Макара Долгорукого, сказанные им одному из своих собеседников: «Ты-то безбожник? Нет, ты — не безбожник <...> нет, слава богу! <...> ты — человек веселый». — «Подросток» — XIII, 301). Напротив, как отмечает А. М. Панченко, «<...> в православии всегда преобладала линия, которая считала смех греховным. Еще Иоанн Златоуст заметил, что в Евангелии Христос никогда не смеется. В XVI—XVIII вв., в эпоху расцвета юродства, официальная культура отрицала смех, запрещала его как нечто недостойное христианина». Подобно Христу, не смеются, как правило, и житийные герои. «Исключение из этого правила делается редко; но оно всегда делается для юродивых». Однако и смех юродивых, которые, вроде бы, выбиваются из традиции, не самоценен, а носит назидательный характер (побуждает помнить о кричащем несоответствии между образом и первообразом): «Рыдать над смешным — вот благой эффект, к которому стремится юродивый»<sup>29</sup>.

Занимавшиеся изучением поэтики Достоевского исследователи (например, Н. М. Чирков, З. С. Ефимова<sup>30</sup>) склонялись к тому, чтобы функцией комического в произведениях писателя считать заострение трагического. Однако, как показывает роман «Идиот» (и другие произведения этого автора), отношение к смеху у Достоевского гораздо сложнее. Смех носит в его произведениях и жизнеутверждающий характер. Противореча официальному христианству, Достоевский в романе «Братья Карамазовы» показывает смеющимся житийного героя Зосиму и даже Христа — улыбающимся (глава «Кана Галилейская» — см. XIV, 326—327). Сохраняет способность смеяться в самые трудные минуты своей жизни Мышкин (VIII, 489, 492). Смех, таким образом, заостряет не только трагическое, но и оптимистическое: «В жизни бесконечное число шансов <...>», — гово-

---

<sup>28</sup> См.: Леонтьев К. О всемирной любви. Речь Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике. — В кн.: Леонтьев К. Восток, Россия и славянство. Сб. статей. М., 1886, т. 2, с. 298 и др.; Опочинин Е. Н. Беседы о Достоевском. — В кн.: Звенья. М. — Л., 1936, т. VI, с. 470.

<sup>29</sup> Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976, с. 104, 146, 147.

<sup>30</sup> См.: Ефимова З. С. Проблема гротеска в творчестве Достоевского. — Наукові записки науково-дослідчої кафедри історії європейської культури. II. Історія і література. Днепропетровск, 1927, с. 150.

рит Достоевский в том же письме С. А. Ивановой, в котором он делится с нею своим замыслом создать образ «положительно прекрасного человека».

Принцип «снижения» в поэтике Достоевского в корне отличается и от внешне схожего с ним принципа романтической иронии<sup>31</sup>.

Фридрих Шлегель, обосновавший принцип романтической иронии, писал, что «в ней содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания». В произведениях, проникнутых духом иронии, «царит настроение, которое с высоты оглядывает все вещи, бесконечно возвышаясь над всем обусловленным, включая сюда и собственное свое искусство и добродетель и гениальность»<sup>32</sup>.

К чему приводит на практике этот взгляд с высоты на все обусловленное (т. е. земное, преходящее), показал в «Лекциях по эстетике» Гегель. «<...> Человек, живущий как художник, хотя и завязывает отношения с другими людьми, имеет друзей, возлюбленных и т. д., однако для него как гения это отношение к окружающей его действительности, к своим частным поступкам и к себе и для себя всеобщему содержанию является ничтожным, и он относится к этому иронически.

Таков общий смысл этой гениальной божественной иронии как той концентрации «я» внутри себя, когда для него распались все узы и оно может жить лишь в блаженном состоянии наслаждения собой»<sup>33</sup>.

Но и блаженное состояние наслаждения собой, протекающее из сознания собственного возвышения над миром, не является окончательным для художника, исповедующего принцип романтической иронии. Для него, как явствует из приведенного высказывания Фр. Шлегеля, ничего окончательного, неизбежного вообще быть не может. Вслед за сознанием собственного возвышения, позволяющим на первых порах хотя бы в теории почувствовать себя почти божественным существом, которое противится всякому конечному определению и тем самым противостоит любому предмету, лицу, явлению, о которых можно что-то сказать и, значит, определить их место в общем ряду земных вещей,—вслед за этим гордым сознанием приходит другое. Жить в горних сферах солипсизма, оказывается, очень неуютно. Но все попытки спуститься на землю, воплотиться за-

<sup>31</sup> Об использовании Достоевским романтического принципа иронии писал В. Комарович в работе: «Роман «Подросток», как художественное единство» (Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. II. Л.—М., 1924, с. 42—43).

<sup>32</sup> Литературная теория немецкого романтизма. Л., [1934], с. 176, 177.

<sup>33</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1968, т. 1, с. 71—72.

ранее обречены на неудачу — из-за убеждения, что противоречие между безусловным и обусловленным — неразрешимо и, значит, высказаться (т. е. воплотить свое представление об идеале) невозможно.

Поэтому, как указывал Гегель, ирония «кончает голой тоской души по идеалу, вместо того, чтобы действовать и осуществлять его. Так, например, одну из благороднейших душ, стоявших на этой точке зрения, Новалис, она привела к отсутствию определенных интересов, к страху перед действительностью, взвинтила его до того, что он дошел, так сказать, до сухотки духа. Это — томление, которое не хочет унизиться до реальных действий и реального созидания, боясь замарать себя соприкосновением с конечностью, хотя оно и носит внутри себя чувство неудовлетворенности этой абстракцией»<sup>34</sup>.

О трудностях «воплощения» знает и князь Мышкин: «Есть такие идеи, есть высокие идеи, о которых я не должен начинать говорить, потому что я непременно всех насмешу <...> У меня нет жеста приличного, чувства меры нет; у меня слова другие, а не соответственные мысли, а унижение для этих мыслей. И поэтому я не имею права <...>» (VIII, 283; см. также VIII, 456—457). Но сознание своего несоответствия идеалу, отсутствие «жеста» не приводят князя к «голоу тоске души по идеалу, вместо того чтобы действовать и осуществлять его». И здесь, как это часто происходит у Достоевского, слабость обнаруживается силой.

Во-первых, это отсутствие жеста, классической пластичности является для писателя, по-видимому, чертой глубоко национальной. Так, он считал, что русский народ «никогда, даже в самые торжественные минуты его истории, не имеет <...> гордого и торжествующего вида <...>. Наивно торжественного довольства собою в русском человеке совсем даже нет, даже в глупом» (XXI, 36). Во-вторых, это свидетельствует о принципиальной незавершенности идеи князя — открытой для свободного, критического к ней отношения. Даже в роли идеолога князь подвергается снижению (хотя само по себе амплуа «идеолога» обычно вызывает представление о чем-то возвышенном, значительном). Мышкин, обращающийся со страстным словом убеждения к представителям высшего общества в гостиной Епанчиных, чем-то похож на Чацкого, когда тот проповедует перед гостями Фамусова (действие III, явл. 22, монолог «В той комнате незначущая встреча...»). Оба героя наталкиваются на подчеркнутое нежелание понять их (в «Горе от ума» Чацкий оглядывается и видит, что «все в вальсе кружится с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам»). Хоть каким-то утешением для Чацкого может послу-

<sup>34</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. I, с. 168—169.

жить сознание, что его не презирают, а боятся, что и он «прóслывет у них мечтателем! опасным!». Этим, по крайней мере, удостоверяется значительность его. Автор романа «Идиот» не «помогает» своему герою и здесь. Так, один из гостей Епанчиных «выразился, между прочим, что «молодой человек славнофил или в этом роде, но что, впрочем, это неопасно» (VIII, 459).

Князю — идеологу не присуще то «откровенное презрение» к оппонентам, которое отличает идеолога Лебедева. Наоборот, его идеи не носят эзотерического характера, они, по мысли Мышкина, должны быть понятны людям, и если этого не происходит, то виноват в том он сам и никто другой.

Это еще раз свидетельствует о том, что для князя не «распались все узы». Образ Мышкина, как было показано, с помощью системы взаимоотражений связан со многими героями романа. Связь эта носит зачастую сложный, опосредствованный характер, часто она едва уловима, но не заметить ее нельзя. Мышкин не замкнут в самом себе. Главное его качество — открытость, способность к пониманию и сопереживанию, проникновению, при котором, по словам Вяч. Иванова, «возможным становится воспринимать чужое я не как объект, а как другой субъект»<sup>35</sup>. Не зря, видимо, Рогожин обращается к нему однажды: «Князь, душа ты моя <...>» (VIII, 99). Действительно, Мышкин как будто носит в себе и душу Рогожина; душа эта не выдерживает содеянного (убийства Настасьи Филипповны) и неизлечимо заболевает: князь плачет за Рогожина («слезы текли из его глаз на щеки Рогожина» — VIII, 507) и даже в идиотизм впадает и за Рогожина, тем самым спасая от этого своего крестного брата Парфена (Рогожин находится «в полном беспамятстве и горячке», от которых один шаг до сумасшествия; дотрагиваясь до головы Рогожина, когда тот «начинал вскрикивать и смеяться», Мышкин как будто переносит в себя приближающуюся душевную болезнь убийцы; не случайно, наверное, после этого «он сам опять начинал дрожать <...>» — см. VIII, 506—507).

Итак, с помощью «снижения» образа Мышкина автор формирует представление о причастности «положительно прекрасного человека» миру с его болью, унижением и пошлостью. Движение, направленное в противоположную сторону — вверх, ведет, по мысли Достоевского, к разрыву связей с людьми, а не к возможности хоть как-то помочь им. (В статье уже отмечалась соотносительность портретов князя и Гани Иволгина. Однако при схожести отдельных черт они рознятся общим выражением — отличаются качественно. Ганя «очень», «слишком» кра-

<sup>35</sup> Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия.— В кн.: Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916, с. 34.

сив — его лицо превращается в красивую и непроницаемую маску, сквозь которую трудно пробиться к живой душе. Сугубая «серьезность» Гани, знаменующая его стремление к обособлению, угадывается Мышкиным уже при первом взгляде на героя: «"Он, должно быть, когда один, совсем не так смотрит, и, может быть, никогда не смеется", — почувствовалось как-то князю» — VIII, 21).

С другой стороны, и к самому положительному герою у Достоевского читатель сохраняет свободное отношение (см. тезис М. М. Бахтина о «художественном завершении как разновидности насилия»<sup>36</sup>). Достоевский сознавал, что на любой предмет можно посмотреть с двух точек зрения — серьезной и комической (см. например: «<...> можно все в смешное оборотить» — XI, 47). Автор дает читателю такую возможность и в случае с Мышкиным. Эта «незавершенность» является заданной, следовательно, вряд ли допустимо видеть в «противоречивости» героя проявление авторских попыток развенчать его — вопреки первоначальному замыслу. В то же время можно с полной уверенностью сказать, что такая «незавершенность» образа героя способствует проявлению его земной человечности, открытости для суда других, принципиальной антиавторитарности. Все это делает Мышкина уязвимым, но и наделяет его образ огромной силой внушения.

Слова Н. Вильмонта, сказанные о Зосиме, вполне применимы к образу «положительно прекрасного человека»: Мышкин тоже «<...> написан широкой кистью русского художника — реалиста, в обычной для Достоевского „заземленной“ манере»<sup>37</sup>. Слово «заземление» действительно достаточно точно раскрывает природу «снижения» у Достоевского<sup>38</sup>. «Земля» и «народ» — понятия, неразрывно связанные в его сознании. Именно поэтому заслуживает, видимо, пристального внимания связь, которая существует между поэтическими принципами писателя и культурой народной — с ее свободным, недогматическим отношением к самым серьезным предметам, жизнеутверждающим смехом, ощущением причастности незавершенному целому мира.

---

<sup>36</sup> Бахтин М. М. <План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского»>. — В сб.: Контекст — 1976. М., 1977, с. 305.

<sup>37</sup> Вильмонт Н. Великие спутники. М., 1966, с. 285.

<sup>38</sup> «Заземление» не следует понимать в смысле натуралистического обывления образа. О глубине понятия «земля» в художественных произведениях и публицистике писателя говорится в статье Б. М. Энгельгардта «Идеологический роман Достоевского» (В сб.: Достоевский Ф. М. Статьи и материалы. Сб. II. Л.—М., 1924, с. 93).

## ПОВЕСТЬ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ХОЗЯЙКА»

### 1

Вряд ли какое другое произведение раннего Достоевского, исключая, быть может, «Двойника», возбуждает сегодня столь противоречивые толки, как повесть «Хозяйка» (1847). Суровый приговор «неистового Виссариона», произнесенный им по выходе повести, наложил отпечаток на ее последующие отрицательные оценки не только в русской дореволюционной, но и советской критике<sup>1</sup>.

Если оценивать современное состояние изучения повести, то его можно свести к двум взаимоисключающим положениям. «Вряд ли требуется оспаривать мнение, что «Хозяйка» — неудача Достоевского»<sup>2</sup>, — заявляет В. А. Свительский, полагая, что повесть выпадает из художественной системы раннего творчества писателя. По сути шагом назад считает произведение Достоевского Е. П. Порошенков: «В «Хозяйке» мы видим движение вспять к романтической традиции. Употребление романтических штампов освобождало от необходимости детального анализа внутреннего мира героев и приводило Достоевского к избитым словесным штампам и синтаксическим конструкциям»<sup>3</sup>. Сравнение изобразительных средств «Хозяйки» и повестей А. Бестужева-Марлинского, проведенное исследователем, вольно или невольно приводит его к выводу, что повесть Достоевского представляет собой чуть ли не сколок с романтической поэтики Марлинского.

---

<sup>1</sup> Подробно судьба «Хозяйки» в русской критике рассмотрена в статье Ануфриева Г. Ф. «Повесть Ф. М. Достоевского «Хозяйка» в русской критике». — Научные труды Свердловского пед. института, Ишимского пед. института. Свердловск, 1973, сб. 187, с. 3—24. Мы поддерживаем основной пафос статьи, направленный на переоценку традиционного восприятия «Хозяйки» как отхода от основных творческих поисков писателя в 1840-е годы.

<sup>2</sup> Свительский В. А. Романтическая повесть Достоевского «Хозяйка». — В кн.: Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. Воронеж, 1978, с. 46.

<sup>3</sup> Порошенков Е. П. Язык и стиль повести Достоевского «Хозяйка». — Ученые записки Московского пед. института, 1968, № 288. Вопросы русской литературы, с. 196.

По мысли же Л. П. Гроссмана, Достоевский в «Хозяйке» «прорывается к своему будущему жанру — роману страстей, моральных исканий, острой психологической борьбы и грандиозных «вековых» типов — «великого грешника», «прекрасного человека», «кающейся Магдалины»<sup>4</sup>. Но и для Л. П. Гроссмана повесть, в целом, остается все же «романтической» («Это неистовый романтизм, но в четкой оправе петербургского очерка натуральной школы»). Вокруг этих полюсов в той или иной мере группируются практически все интерпретации «Хозяйки».

Вообще для современных исследований повести весьма характерен сравнительно-исторический подход. В различных соотношениях «Хозяйка» Достоевского сопоставляется с романтическими повестями Гоголя («Страшная месть»), Марлинского («Ревельский турнир» и др.), М. Погодина («Суженый»), с неоконченной повестью М. Ю. Лермонтова («Штосс»), с западноевропейской литературной традицией («Луи Ламберт» Бальзака, повести Гофмана). В принципе это не вызывает возражения. Но подобные сравнения, расширяющие наши представления о культурно-исторической традиции, мало что дают для понимания творческой оригинальности и самобытности самого произведения Достоевского, его типологической связи с предшествующими и последующими творениями. Как правило, затрагиваются лишь внешний стилистический слой, либо сходство сюжета и отдельных деталей и приемов, которые у разных художников действительно могут совпадать. Однако в поисках литературных параллелей нередко упускается глубокое своеобразие сравниваемых произведений.

Думается, прав Б. Г. Рензов, заявляя в ответ на утверждение английского ученого В. Ледербарроу о «гибридности» «Хозяйки» Достоевского, что «ни влияния, ни увлечения, ни «чудовищное соединение нескольких литературных направлений»... в данном случае ничего объяснить не могут»<sup>5</sup>. Как нам представляется, «голоса» культурно-исторической традиции в «строптивой» повести Достоевского (в данном случае сентиментализм и романтизм) образуют не эклектическое, а синтетическое целое, составляющее очередную ступень в поисках писателем «особого», реалистического пути в литературе. Действительно, культура — естественное окружение всякого человека, она «обладает мощной мускулатурой», обращающей его в свою веру. В этом смысле не является исключением и Достоевский. Идеи сентиментализма, утопического социализма, натуральной школы, древнерусская и европейская культурологическая традиция синтезируются в единой точке его авторского самосознания. Генезис этого процесса сложный, он не однозначен арифмети-

<sup>4</sup> Гроссман Л. П. Достоевский, М.: Худ. литература, 1965, с. 95.

<sup>5</sup> Рензов Б. Г.: «Хозяйка» Ф. М. Достоевского (К проблеме жанра). — Русская литература, 1976, № 1, с. 146.

ческой сумме входящих в него культурно-исторических «блоков», а представляет сложное органическое целое, выработанное на основе творческих возможностей художника.

Большой, оригинально мыслящий писатель всегда стремится выйти за рамки культурологической традиции, преодолеть ее идеологию, ввести в традиционный диалог собственную художественную концепцию. Однако полностью освободиться от влияния традиции художник не в состоянии. Это влияние чаще всего проявляется в виде бессознательных сюжетных и стилистических реликтов.

Творческое своеобразие раннего Достоевского составляла художественная концепция отчужденной личности с раздвоенным, расщепленным сознанием, наиболее полно выразившаяся в его мечтателях. Именно с «Хозяйки» писатель обращается к новому социальному типу — мечтателю, имеющему вполне определенные социальные координаты. В фельетоне «Петербургских летописей» от 15 июня 1847 года Достоевский высвечивает социальную природу мечтателя и набор его характерологических качеств:

«Тогда в характерах, жадных деятельности, жадных непосредственной жизни, жадных действительности, но слабых, женственных, нежных, мало-помалу зарождается то, что называется мечтательностью, и человек делается наконец не человеком, а каким-то странным существом среднего рода — мечтателем»<sup>6</sup>. Внешней приметой мечтателя является его болезненная тяга к уединению, изолированному от всего мира углу, где герой хотел бы чувствовать себя независимым и свободным:

«Селятся они большей частью в глубоком уединении, по неприступным углам, как будто таясь в них от людей и от света» (18, 33), — пишет Достоевский. Стремление оборвать все нити, связывающие с обществом, приводит мечтателя к полному одиночеству, потере социального «кода». Это стремление обусловлено враждебностью среды, ее обесценивающим воздействием на личность, не способствующим проявлению ее духовных возможностей. Бытие внутреннего сознания мечтателя становится для него истинным бытием («бытием в себе»), в котором создается вымышленный мир, замещающий мечтателю мир реальный. В реальной жизни мечтатель — песчинка, затерянная среди миллионов подобных, затворник «петербургского угла», в выдуманной — он личность, центр бытия. Вот почему он мечтает запоем, самозабвенно, так, что даже для себя стирает границу действительного и иллюзорного бытия.

Отчужденное сознание мечтателей Достоевского (в данном случае Ордынова) близко соприкасается с нравственной позици-

<sup>6</sup> Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30-ти т. М.: Наука, т. 18, с. 32. В дальнейшем ссылки на это собрание с указанием в тексте тома (первая цифра) и страницы (вторая) непосредственно после цитаты.

ей романтических героев, утративших смысл жизни и стремящихся к уходу в свой внутренний мир. Но отчужденная личность Достоевского и отчужденный герой романтиков — явления неадекватные. Их отличие состоит в разноаспектной функциональной значимости:

1. Взаимоотношение «Я» и среды. Внутренний мир личности и мир среды у романтиков изолированы, отделены непроницаемой стеной. Уход в себя, бегство от обыденности мира для романтика — жизненная позиция, волевое самоопределение. Иное у Достоевского, у которого конфликт личности и среды всегда имеет социальную окраску. Уход героя в себя — не волевое самоопределение, а социальная закономерность:

«В то время, как романтические мечтатели, например, Ансельм в сказке Гофмана «Золотой горшок», могут навсегда удалиться в фантастический блаженный мир, герои Достоевского остаются в состоянии медленного разложения в реальной жизни, которая и духовно пуста, и физически отвратительна», — справедливо замечает В. Террас<sup>7</sup>.

Кроме того, необходимо различать само отчужденное состояние мечтателей (Ордынова, в частности) от их романтико-иллюзорных мечтаний. По существу эти два плана у Достоевского несовместимы, в отличие от романтиков, а существуют в параллельных пространственно-временных измерениях. Отчужденная личность, с ее разорванным, расщепленным, склонным к мечтательности сознанием, имеет четко ориентированный социальный адресат, являясь производным капитализирующейся российской действительности 1840-х годов. Мечтания же отчужденного героя вполне отвечают романтическим канонам. Эта неопределенность и трудноразличимость реалистического статуса героя «Хозяйки» и его романтических мечтаний явилась причиной противоречивой оценки повести.

Мечтатель Достоевского сознает иллюзорность своих вымыслов, стремится прорваться к живой действительности. За один глоток «эликсира жизни» он готов отдать всего себя целиком, вместе с выдуманым, иллюзорным миром мечты. Достоевский, по справедливому замечанию М. М. Бахтина, «утверждает невозможность одиночества», которое противостоит самой природе человека:

«Само бытие человека (и внешнее и внутреннее) есть глубочайшее общение. Быть — значит общаться»<sup>8</sup>.

Обостренная тяга мечтателя к действительной полнокровной жизни выливается у него в болезненное желание исповедаться, разрядить напряжение внутреннего мира мечты. Ему

<sup>7</sup> Terras Victor. The young Dostoevsky (1846—1849). A critical study. The Hague — Paris, 1969, p. 69. (Перевод мой. — Л. М.).

<sup>8</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979, с. 312.

обязательно нужен другой человек, но не как самостоятельная суверенная личность, а как благодарный слушатель его исповедальных излияний. Мечтатель красноречив, у него все «как по книге» потому главным образом, что в бесконечных диалогических спорах им все было продумано, осмыслено, выстроено в логическую систему, и теперь остается только «озвучить» ее на слушателя.

2. Герой Достоевского, в отличие от романтиков,— герой идеолог по преимуществу. Уже в раннем творчестве писателя проявляется такая особенность его характера, как подверженность героя идее, под воздействием которой совершается вполне сознательный ее эксперимент. В этом смысле Ордын в «Хозяйке» — герой-идеолог. Он весь в поисках формы, которая могла бы вместить в себя хаос бытия, придать ему стройность и законченность.

3. Для романтиков характерна и такая особенность, как слияние авторского сознания с мирознанием своего героя,— между ними не может быть идеологических разногласий. Даже при наличии повествователя (а он в романтическом произведении вполне правомочная фигура) дистанции между автором и героем не возникает. Авторский взгляд и оценка им мира формируют мироотношение героя. Не то у Достоевского. Автор дистанционирует своего героя, вводя фигуру повествователя, «физиономия» которого может быть многоликой, обладающей разнообразными функциональными оттенками. Это и позиция «объективного» повествователя, стоящего как бы над событием, и позиция «объективно-субъективная», когда повествователь то отдалается от героя, то сливается с ним. Наряду с иронической оценкой происходящего и героя, это — непрменный атрибут реалистического искусства.

Воссоздав в общих чертах теоретическую модель мечтателя — основной фигуры последнего цикла повестей раннего Достоевского, обратимся к его художественной интерпретации в повести «Хозяйка». Центральный герой повести Василий Ордын полностью отвечает канонам отчужденного человека и воссоздан по законам реалистического искусства. В социальной среде он чувствует себя чужим и ненужным. Одновременно внешний мир — обязательная необходимость, постоянно напоминающая о себе: нужно искать квартиру, нужно как можно экономичней распределить «шепотку денег», полученную по наследству.

Как и другие герои Достоевского, Ордын также ощущает свою нравственную ущербность: он изгой, помеченный печатью раздвоения. Вынужденно оторгнутый от мира, Ордын внутри себя создает свою микровселенную — иллюзорную копию реального бытия, в котором «все позволено», в котором отсутствуют законы пространства — времени, и мысль перебирает,

как четки, космические миры и эпохи. От трагического сознания иллюзорности вымышленного бытия героя спасает его идея-страсть — страсть к познанию, научному осмыслению мира. Однако эта идея-страсть Ордынова слишком неопределенна, не имеет «порядка и системы». Это скорее творческий восторг, «горячка художника», стремящегося охватить, систематизировать и отразить мир.

Стремление Ордынова определить «формулу бытия» не покажется надуманным, если учесть, что мир этот представляется герою в трансцендентальном хаотическом беспорядке и алогизме, воплощенных в «бесконечную иронию»: «...все мысли и мечты его, все, что он выжил жизнью, все, что вычитал в книгах, все, об чем и забыл давно, все одушевлялось, все складывалось, воплощалось, вставало перед ним в колоссальных формах и образах, ходило, роилось кругом него; видел, как раскидывались перед ним волшебные роскошные сады, как слагались и разрушались в глазах его целые племена и народы, как воплощалась, наконец, теперь, вокруг болезненного одра его, каждая мысль его, каждая бесплотная греза... как, наконец, он мыслил не бесплотными идеями, а целыми мирами, целыми созданиями, как он носился, подобно былинке, во всем этом бесконечном, странном невыходимом мире и как вся эта жизнь, свою мятежной независимостью, давит, гнетет его и преследует его вечной, бесконечной иронией» (1, 279—280).

Эта фраза является ключевой в понимании философского плана повести и его реалистического решения. Космическое роение мыслей Ордынова — это не изолированное, существующее «в себе» романтическое пространство, а сколок с мира реального, взятого в своих высших проявлениях. Грандиозная идея — осмысление мироздания в его целостности и исторической эволюции — являет собой попытку Ордынова систематизировать реальный исторический опыт человечества, в котором нашли бы объяснение и целые цивилизации, и народы, и отдельные личности. Не случайно идея Ордынова связана с историей церкви — могучим организующим началом общественного развития на протяжении десятка веков. В качестве героя, осмысляющего мир «острой, как бритва, диалектикой», Ордынов весьма близок героям-теоретикам великого пятикнижия: Родиону Раскольникову, Ипполиту Терентьеву, Ивану Карамазову:

«В иступленной страсти Ордынова к науке — прообраз одержимости идеей позднейших героев философского романа», — пишет Н. М. Чирков<sup>9</sup>.

Превратить Хаос в гармонию, в осмысленность — таков нравственный императив героя. От идеала Содомского к идеа-

<sup>9</sup> Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М.: Наука, 1967, с. 6.

ду Мадонны — ориентированный путь его духовных поисков. Но задача постижения субстанциональных начал мира для Ордынова заведомо невыполнима, она по плечу лишь романтическим титанам, а не человеку «слабого сердца». Как творец романтических форм герой несостоятелен. Его интеллект оказывается бессильным в борьбе с иррациональной стихией бытия. И в то же время Ордынов уже не в силах остановить мысль в ее познавательном, систематизирующем развитии. Возникает космическое единоборство Хаоса и Разума, Рока и Сознания:

«Казалось, все эти образы нарочно выросли гигантами в его представлениях, чтобы смеяться над бессилием его, их же творца. Ему приходило в грустную минуту сравнение самого себя с тем хвастливым учеником колдуна, который украл слово учителя, приказал метле наносить воду и захлебнулся в ней, забыв, как сказать „перестань“» (1, 318).

Ученик чародея Разума Ордынов, породив в душе своей противоборство «светлого» и «темного» начала, «захлебывается», не в силах ни разрушить, ни остановить его. Важно подчеркнуть, что борьба противоположных начал в душе героя — «шепотливая длинная сказка» — началась задолго до встречи с Катериной и Муриным, с того момента, как «определилась» его «исключительность». Это не болезненный бред и кошмарные видения героя, а нескончаемая работа его усиленно мыслящего сознания. И неведомый злой старик, в котором он готов признать впоследствии Мурина, старик, подготовивший «грехопадение» Ордынова, следовал за ним давно, еще с детства, «квивая ему головой из-под каждого куста и гримасничая... Он отогнал рои светлых духов.., отвел от него навсегда его бедную мать и стал по целым ночам нашептывать ему длинную дивную сказку, невнятную для сердца дитяти, но терзавшую, волновавшую его ужасом и недетской страстью» (1, 279). Старик, явившийся мальчику, — это разбуженный демон теоретизированного познания, оторванного от реальной человеческой практики, а потому бессмысленного в своем конечном развитии... Это символ скептической неудовлетворенности человека, лишаящий его непосредственности и цельности мировосприятия.

Следовательно, идейный смысл образа Ордынова состоит не в изображении пафоса романтического созидания, а в критике беспочвенности и несостоятельности его романтических мечтаний, его неспособности выстроить эти мечтания в законченную систему. Этим объясняется неформленность и экспрессивность стиля повести, точно передающего трагическую коллизию сознания героя. Заслуживает внимания интересная мысль английского ученого В. Леттербарроу о том, что «именно Ордынов не способен реализовать свое творческое вообра-

жение. «Хозяйка» — безуспешный поиск художественной формы, но поиск и отсутствие успеха — это неудача Ордынова, а не автора»<sup>10</sup>.

Таким представляется нам Ордынов в момент встречи с Катериной в церкви, положившей начало перелому в его душе.

«Он глухо чувствовал, что вся его жизнь как будто переломлена пополам: одно стремление, одно ожидание овладело им» (1, 273). «Перелом» объясняется тем, что герой «вдруг» (вспомним повышенную идейно-семантическую нагрузку этого ударного слова) обостренно почувствовал родство своих идейных исканий с душевным смятением случайно встреченной им женщины. Коллизии иллюзорного мира сознания героя неожиданно повторились в мире реальном. Вопреки всем законам, параллельные прямые пересеклись. И вот здесь возникает принципиальный для нас вопрос: действительно ли таковы Катерина и Мурин, какими они представляются герою, или это мистифицированное воображение Ордынова, пребывающего большей частью в состоянии полусна-полубреда? Еще в двадцатые годы А. Л. Бем предположил, что загадочные фигуры Мурина и Катерины — плод болезненного воображения Ордынова<sup>11</sup>. В наше время эту идею поддержал и развил Е. П. Порошенков:

«Исключительность, загадочность и таинственность Мурина и Катерины — плод мечтательного воображения Ордынова... Характеры Мурина и его «хозяйки» не соответствуют их фантастической сущности, эти характеры созданы пылким воображением Ордынова»<sup>12</sup>. По его мнению, между реальным обликом героев и их мистифицированной маской существуют прямые стилистические несоответствия: «Пышное многословие» и «изысканный язык» особенно неуместны в устах «мужички», «бабы немойтой» (Катерины.— П. М.), как о ней отзывается Мурин<sup>13</sup>.

Само по себе предположение исследователей внешне как бы «объясняет» фантазмагорическую запутанность повести, вроде бы придает рассуждениям логическую определенность. Но все дело в том, что это противоречит художественному контек-

---

<sup>10</sup> W. J. Leatherbarrow. Dostoevsky's treatment of the theme of romantic dreaming in «Khozyayka» and «Belye Nochi». — «Modern Language Review», 1974, July, № 3, p. 592. (Перевод мой. — П. М.).

<sup>11</sup> Бем А. Л. Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского). — В сб.: О Достоевском / Под ред. А. Л. Бема. Прага: Петрополис, 1929, т. 1, с. 77—124.

<sup>12</sup> Порошенков Е. П. Указ. соч., с. 184.

<sup>13</sup> Там же, с. 198. Критика этой концепции фантастического как противоречащей поэтике повести предпринята в статье: Захаров В. Н. Концепция фантастического в эстетике Ф. М. Достоевского. — В сб.: Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск, 1974, с. 114—115.

сту повести. Загадочным и странным Мурин и его Хозяйка представляются не только восторженному Ордынову, но и крайне прозаическому и «правильному» Ярославу Ильичу и татарину-дворнику. Не кто иной, как частный пристав сообщает герою, что Мурин до «невероятности странный и занимательный человек», что он «вдруг выказал себя» со «странной, неожиданной точки зрения», что он «чрезвычайно начитанный», «мистик», «имеет ужасное влияние на приходивших к нему людей». Ярослав Ильич рассказывает Ордынову и историю корнета, судьбу которого предсказал Мурин. Четырежды в его характеристике употребляется слово «странный». Зная семантическую значимость этого слова, нагнетающего определенное впечатление, с уверенностью можно говорить о реальной, а не иллюзорной таинственности Мурина и Катерины. Нелишне отметить, что и татарин-дворник характеризует Мурина как «умного» человека.

«Он умный человек. Она все знает, книжка много читала» (1, 282). В таком освещении вполне естественными в хозяйской камере будут и старые священные книги, и «старинный образ с горящей лампадкой». И, конечно, нельзя понимать в буквальном смысле слова Мурина о Катерине. В сцене с Ярославом Ильичем Мурин откровенно юродствует и «ломает» шута. Шутство Мурина в финале повести, так же, как и шутство Ползункова, имеет своим источником западноевропейскую и древнерусскую шутовскую традицию, использует ее принципы и стереотипные приемы. Шутовской стереотип отчетливо наблюдается во всем его поведении: и в жесте героя (Мурин постоянно кланяется и утирает рукавом бороду), и в буфонировании своего противника (трижды обращенное к Ордынову «ваше сиятельство»), и в преднамеренном искажении слов («ейново», «обиждаете», «хи-хир-руг-гичкой»), и в нарочитом самоунижении («я — мужик», «мы — люди темные», «роптать не роптаем») и т. д.

Мурин и его Хозяйка — объективно необычные и странные люди. Гипнотические способности Мурина еще не дают повода для романтической трактовки его образа. Мурин вполне реалистический персонаж. Ведь никто, по-видимому, не воспринимает образ Чипполо и в целом новеллу Т. Манна «Марко и волшебник» как романтическую только на том основании, что герой ее — гипнотизер, «представляющей публике загадочные и ошеломляющие феномены». Рассказ Катерины реален, это действительно ее необычная судьба, поведенная герою в народнопоэтических тонах. Но эта необычная история, найдя отклик в душе Ордынова, домысливается им до символического обобщения. Она оказалась созвучной с собственной борьбой полярных начал в душе Ордынова. Это и породило в нем чувство органической близости и родства с судьбой героини.

Чувство Ордынова к Катерине не вмещается в традиционные представления о любви, меньше всего отвечает классическим стереотипам. Это борьба героя за идеал Мадонны против идеала Содомского в душе Катерины. Одновременно это и любовь-экстаз, и любовь-сочувствие, и любовь-жалость. «Спознать сестрицу» для Ордынова — значит прикоснуться к высшему смыслу жизни, вырваться из тяготивших пут отчуждения, освободить сознание от Хаоса и прийти к духовной просветленности. Высшее состояние духа: «Жизнь ее стала его жизнью» (1, 294). Но в Катерине происходит борьба тех же сил, что и в сознании Ордынова. Мотив душевной расщепленности, трагического звучания противоречивых голосов наглядно проявляется в песне Катерины, в которой «то слышался... последний стон безвыходно замершего в страсти сердца, то радость воли и духа, разбившего цепи свои.., то слышалась первая клятва любовницы.., то желание вакханки» (1, 303).

Но если духовные искания Ордынова заключены в сферу метафизически-вымышленного мира, то в Катерине они воплотились в народнопоэтическую стихию «лихих разбойников», «удалого молодца», «веселых пьяниц», «самого Стеньки Разина». Этим во многом объясняется и народнопоэтическая стихия, связанная с образами Катерины и Мурина, олицетворяющими два полюса в народном начале: его чистоту, устремленность к прекрасному, порывистость и глубинновековую темную и косную силу, принуждающую личность к покорности и смирению. Противоречиво сплетены они в самом народе. Невозможно изъять светлое народное начало и слиться с ним тоскующему по народной «почве» интеллигенту без учета этой косной магнетической муриной силы. Думается нам, что проблема отчуждения интеллигенции и народа, остро поставленная в «Записках из Мертвого дома», была уже впервые намечена в «Хозяйке».

Борьба в сердце героини персонифицируется в одновременном ее влечении и к Ордынову, и к Мурину: «Один все отдать хочет, взять нечего, другой ничего не сулит, да за ним идет сердце послушное» (1, 306). Ордынов предлагает Катерине «слабое сердце» — лишенный цельности и упорядоченности мир своего сознания. Но взять у того действительно нечего: у героини точно такое же «слабое сердце».

Реальной силой, которая «ничего не сулит», но за которой «идет сердце послушное», является Мурин, олицетворяющий разгул темной иррациональной стихии. Есть в нем нечто такое, что притягивает Катерину, находит отклик в ее душе. Это отклик вакхического начала в человеке. Символический «змеи-искуситель» из детства Ордынова, хохочущий над попытками разбуженного сознания осмыслить сложность бытия, неожиданно смыкается с реальным «колдуном» Муриным, когда тот хо-

хочет над трагической беспомощностью «слабого сердца» помочь другому обрести свободу:

«Вдруг ему показалось, что все лицо старика засмеялось, и что дьявольский, убивающий, леденящий хохот раздался наконец по комнате... Обман, расчет, холодное ревнивое тиранство и ужас над бедным разорванным сердцем — вот что понял он в этом бесстыдно не таившемся более смехе» (1, 310—311).

В борьбе за Катерину (а в конечном счете, в борьбе с самим собой) Ордынов терпит поражение. Для соперничества с Муриным у него недоставало главного — душевной успокоенности, а следовательно, воли и силы. Самое большее, на что хватило Ордынова, — это занести над Муриным нож, который тут же бессильно опускается. «Нож, который выпал из рук Ордынова, — говорит Б. Г. Реизов, — имеет символический смысл: этим ножом старик завоевал Катерину, но Ордынов не мог ответить ударом на тот удар... Убийца поборол мечтателя»<sup>14</sup>. И все-таки следует отметить становящийся активным протест героя против метафизически разлитого в мире зла. Пока нож не опускается, подобно топору Раскольникова, но внутренне герой уже подготовлен к этому. В этом смысле протест Ордынова типологически связан с непоследовательной и крайне противоречивой «амбицией» Девушкина и Голядкина.

Подведем итоги сказанному. Основная идея повести была светлая и большая. Образом Ордынова Достоевский предупреждал о трагизме «усиленно сознающего» отчужденного сознания, раздираемого противоречивыми стремлениями. Писатель показывает его «ретортность», неспособность выступить не только против реально существующего в мире зла, но и против собственной духовной расщепленности. «Слишком сознающее сознание» без нравственно-ориентированной направленности приводит личность к страданию и, в конечном счете, к нравственной деградации. Приговором герою являются слова Мурина в финале повести, характеризующие, по сути, не только Катерину, но и самого Ордынова:

«Сознай, барин: слабому человеку одному не сдержаться! Только дай ему все, он сам же придет, все назад отдаст, дай ему полцарства земного в обладание, попробуй — ты думаешь, что? Он тебе тут же в башмак тотчас спрячется, так умалится. Дай ему волюшку, слабому человеку, — сам ее свяжет, назад принесет» (1, 317).

Человек должен быть цельным — эту мысль Достоевский осознает уже в свои ранние годы. Внешнее (социальное) и внутреннее (духовное) содержание должны быть уравновешены. В письме к брату М. М. Достоевскому он скажет: «Конечно, страшен диссонанс, страшно неравновесие, которое пред-

<sup>14</sup> Реизов Б. Г. Указ. соч., с. 147.

ставляет нам общество. Вне должно быть уравновешено с внутренним. Иначе с отсутствием внешних явлений внутреннее возьмет слишком опасный верх. Нервы и фантазия займут очень много места в существе»<sup>15</sup>.

В этих словах — ключ к пониманию реалистического характера слишком сознающего, но слабого человека — типичного продукта дисгармоничных общественных отношений.

## 2

Изображение страстей героев на грани человеческих возможностей требовало демонстративно-заостренных стилистических средств. Сходный предмет изображения (человек и его внутренние движения души) сближал Достоевского с культурно-исторической традицией романтиков. Однако в данном случае совпадает лишь внешняя оболочка, но никак не содержание. Обратимся к анализу.

«Хозяйку» часто сравнивают с повестями Марлинского («Ревельский турнир», «Страшное гадание», «Лейтенант Белозор»), находя в образе Катерины стилистические приемы, сближающие ее с Минной, Полиной и другими женскими образами Марлинского, а в образе Мурина — черты колдуна из «Страшного гадания». Делается вывод об адекватности изобразительных средств и приемов двух художников: «Портреты женщин Марлинского и Катерины составлены из общих мест, передано впечатление от женской красоты, но не дан индивидуальный внешний облик «земной женщины»<sup>16</sup>, — пишет Е. П. Порошенков. Так ли это? Вначале о самом методе сравнения. Из контекста произведений вырывается словесно-метафорическая оболочка, характеризующая внешние качества героя, и выстраивается в сравнительно-сопоставительный ряд. Сходство действительно возникает большое. Иначе говоря, отмечается факт наличия, присутствия средств изобразительности, но никак не их рабочие функции. А между тем у Достоевского они органически вплетаются в основной смысловой контекст повести.

Отдельное у Достоевского неразрывно связано со всем художественным строем произведения. Поэтому вырвать отдельное — в значительной мере разрушить целое. Это происходит потому, что наряду с сюжетной динамикой для героев Достоевского характерно и движение психологическое, постоянная изменчивость, импрессионистичность их облика. Это свойство не только позднего, но и раннего Достоевского. Чтобы убедиться в иной эстетической функциональности романтической сти-

<sup>15</sup> Достоевский Ф. М. Письма: В 4-х т./Под ред. А. С. Долинина. М., 1928, т. 1, с. 106.

<sup>16</sup> Порошенков Е. П. Указ. соч., с. 191.

листки у Достоевского, по сравнению с Марлинским, сопоставим набор синонимических характеристик отдельных элементов портрета Катерины и Минны у Марлинского, помня при этом об условности подобного сравнения. Рядом расположим портретные «детали» Настасьи Филипповны:

| Катерина                                                                                                                                                                           | Минна                                     | Настасья Филипповна                                                                                                                           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Глаза:</b><br>темные,<br>синие,<br>большие ясные голубые,<br>детски-удивленные,<br>чудно-ясные, как бирюзовый нескончаемый купол неба,<br>страстные,<br>сверкнули,<br>блеснули, | голубые                                   | темные,<br>большие,<br>черные,<br>горевшие,<br>сверкавшие,<br>заблиставшие,<br>сверкали и т. д.                                               |
| <b>Взгляд:</b><br>светлый,<br>долгий,<br>удивленный,<br>знойный,<br>огневой,<br>сверкающий,<br>пронзающий,<br>терзающий,<br>воспаленный,<br>леденящий                              | кроткий,<br>робкий,<br>нежно-укорительный | странный,<br>пристальный,<br>удивленный,<br>огненный,<br>сверкавший,<br>высокомерный,<br>насмешливый,<br>беспокойный,<br>озлобившийся и т. д. |

Можно было бы выписать стилистические характеристики голоса, лица, улыбки героев — суть дела от этого не меняется. С одной стороны, в контексте «Хозяйки» Достоевского мы действительно встречаем метафорические эпитеты-штампы и сравнения из арсенала «страстного слога» романтиков: «поражен, как громом», «бледный, как платок», «огневой взгляд» и т. д. С другой стороны, несомненно, что изобразительные средства Достоевского (и это наглядно представлено в таблице) неизмеримо шире, разнообразнее и богаче романтической традиции. За внешними романтическими одеждами у героев Достоевского всегда скрывается хаос душевных переживаний, напряженнейшая психологическая работа сознания, в то время как у Марлинского — это стереотип, внешне схваченное движение. Там, где у Достоевского стихия огня, огромный внутренний пожар,

у Марлинского в лучшем случае — бенгальская вспышка. Внутренняя стихия героев Достоевского в «Хозяйке» значительно богаче внешнего стилистического оформления. Она не вмещается в изобразительные рамки, перехлестывает через край и частично окаменеет в условно-романтических штампах.

И еще. В описании Катерины наблюдается даже большее сходство с Настасьей Филипповной, нежели с героинями повестей Марлинского. Словесно — метафорический состав «Хозяйки» весьма близок, порой и тождествен со стилистикой портрета «гордой язычницы» романа Достоевского. Причем это сходство затрагивает не внешние формы, а сам принцип построения характера, когда важно не столько внешнее описание, сколько передача душевных движений героя. Слова Н. М. Чиркова о том, что у писателя «внешний портрет всегда является только средством передачи внутреннего мира действующего лица»<sup>17</sup> вполне применимы и к творческой манере Достоевского периода «Хозяйки». Чтобы придать образу Катерины подвижность, ежеминутную изменчивость и импрессионистичность, писатель вводит неопределенные характеристики: «чем-то взволнована», «какого-то страха», «как будто другая», «как будто очнувшись от забытья» и т. п. Характерно и оттеночное «многоцветие» глаз героини. В церкви они «темные», «синие», в другой раз она смотрит на Ордынова «большими ясными голубыми глазами», дальше — «чудно-ясные глаза»... Такая цветовая палитра, конечно, не просчет писателя, а складывающаяся реалистическая манера портретирования. Поражает также регистровыми оттенками голос Катерины, передающий борец светлого и темного начала в ее душе. Ничего подобного мы не найдем у Марлинского.

То же самое наблюдается при сравнении Мурина с колдуном из «Страшного гадания». Вырванные из контекста, внешние характеристики героев очень схожи между собой:

«То был стройный мужчина в распахнутой сибирке, под которой надет был бархатный комзол; такие же шаровары спускались на лаковые сапоги; цветной персидский платок два раза обвивал шею и в руках его была бобровая шапка с козырьком особого «вида».

«На нем был длинный, черный, очевидно праздничный кафтан на меху, надетый на распахку. Из-под кафтана виднелась какая-то другая длиннополая русская одежда, плотно застегнутая снизу до верха. Голая шея была небрежно повязана ярким крас-

<sup>17</sup> Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1963, с. 7.

Он был «или приказчик, или поверенный по откупам»<sup>18</sup>.

### **взгляд колдуна**

огнево́й, зло́й, насмешли́вый, коварный, насмешливо-пристальный, тусклый

### **брови**

хмурые, сведенные, нависшие

### **смех**

адский, дьявольский, леденящий, холодный, страшный хохот

ным платком, в руках меховая шапка... с вида его можно было принять за заезжего откуда-нибудь издалека купца» (1, 267—268).

### **взгляд Мурина**

огнево́й, желчны́й, насмешливый, лихорадочно-воспаленный, надменный, злобный, свинцовый, неподвижный, пронзающий, жадный, злой, обезумевший, холодно-презрительный

### **брови**

хмурые, нависшие, сжатые, черные, тяжело-сдавленные

### **смех**

дьявольский, леденящий, убивающий

Нам представляется, что сходство Мурина и колдуна из повести Марлинского — сходство, имеющее один источник, — народнопозитическую традицию. В данном случае прав К. К. Истомин, говоря, что в «...лице Мурина мы видим типичного русского колдуна»<sup>19</sup>. Действительно, в народном представлении колдун наделяется полным набором изобразительных средств, используемых обоими писателями:

«Говорят в народе, что самое выражение лица изобличает колдуна; и даже рассказывают следующие приметы: колдун имеет мутный взгляд, свинцово-серое лицо, сросшиеся и напущенные брови, злую улыбку, медленный с расстановкой голос, небрежную прическу, морщинистый лоб, взгляд свирепый исподлобья, сутуловатость, походку неторопливую и задумчивую, говорит вообще мало и хрипло, зато, как говорят, любит постоянно что-то ворчать, или шептать, всегда любит выпить»<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Бестужев-Марлинский А. Сочинения: В 2-х т. М.: Худ. литература, 1958, т. 1, с. 322.

<sup>19</sup> Истомин К. К. Из жизни и творчества Достоевского в молодости. Введение в изучение Достоевского. — В сб.: Творческий путь Достоевского / Под ред. Н. Л. Бродского. Л.: Сеятель, 1924, с. 34.

<sup>20</sup> Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия / Сост. Забылин. М., 1880, с. 213.

Некоторые детали одежды колдуна являются его обязательной принадлежностью и имеют символический характер. Таким символом служит яркий красный платок Мурина и цветной персидский платок колдуна из «Страшного гадания». Естественно поэтому предположить, что не Достоевский заимствовал художественные описания Марлинского, а оба писателя в своем изображении шли от народнопоэтической традиции. Что касается некоторого сходства в одежде героев, то оно обусловлено стремлением отобразить человека определенного сословия в его социальном качестве. «Сибирка», «бархатный комзол», «лаковые сапоги» — обязательная принадлежность щеголеватого преуспевающего приказчика. Более строгое одяние: длинный кафтан, длиннополая одежда, застегнутая снизу доверху, характерно для степенного и знающего себе цену купца. Но главное в том, что идейная значимость и символическое звучание образа Мурина гораздо сложнее и глубже таинственно-фантастического персонажа Марлинского и народного представления о колдуне.

Наши наблюдения позволяют утверждать, что традиционное представление о «Хозяйке», как произведении, близком или тождественном романтизму, и прежде всего Марлинскому, далеко не бесспорно. Повесть Достоевского является очередным и закономерным этапом в творческих поисках писателя конца 40-х годов, ведущихся в реалистическом русле. Центральный герой — Василий Михайлович Ордынцов продолжает типологический ряд отчужденного человека Достоевского. Но по сравнению с предшествующими ранними персонажами, духовный и интеллектуальный мир Ордынова неизмеримо выше, однако он ориентирован в сферу своего внутреннего «я». Поэтому значительное место в повести занимают описания духовных коллизий, противоречивой борьбы полярных начал, что сближает Достоевского с романтиками и приводит к определенному использованию романтической стилистики. Сближает, но не ставит в зависимость. Романтизм в повести — это часть того синтетического целого (реализма писателя), о котором достаточно точно сказал Г. М. Фридлендер: «Творения Достоевского... единственный в своем роде, предельно емкий, энциклопедический по охвату материала синтез разнообразных общественно-литературных и культурно-исторических традиций»<sup>21</sup>. Кроме того в «Хозяйке» Достоевский попытался осуществить труднейший жанровый эксперимент: создать обширное лирико-драматическое произведение, охватывающее первоосновы народной жизни в ее философско-символическом осмыслении и во взаи-

---

<sup>21</sup> Фридлендер Г. М. О некоторых очередных задачах и проблемах изучения Достоевского. — В сб.: Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1980, с. 18.

модействии с теоретизированным отчужденным сознанием. Вот почему жанровая специфика произведения достаточно сложна, так как замысел повести, структурная основа ее характеров, в принципе, предполагали систему равноправных диалогизированных отношений, тех самых отношений, которые явятся сюжетно-композиционной основой романов Достоевского. Но это будет потом. А пока писатель слишком «зачерпнул» в «Хозяйке», не рассчитав собственные силы. Мы бы определили это словами Беллинского «как неумение владеть и распоряжаться экономически избытком собственных сил»<sup>22</sup>. В «Хозяйке» проявились огромные творческие возможности Достоевского, его напряженные поиски своего, «особого» пути в литературе, своего, своеобразного подхода к тем глобальным проблемам, которые выдвигала русская действительность сороковых годов.

---

<sup>22</sup> Беллинский В. Г. Полное собрание сочинений. М.: Изд-во АН СССР, 1956, т. X, с. 40.

## МЕТОДИКА АНАЛИЗА СКАЗА

(На материале повести Н. С. Лескова «Очарованный странник»)

В последние годы заметно усилился интерес исследователей к проблеме сказа. Это не случайно; ведь к сказовой форме повествования обращались такие мастера слова как Н. Гоголь, Н. Лесков, П. Бажов, М. Зощенко, Л. Леонов.

По наблюдению авторов сборника «Поэтика сказа», конец 60-х — начало 70-х годов нашего века — время пристального внимания писателей к сказу<sup>1</sup>.

Таким образом, актуальностью проблемы объясняется ее постановка и разработка на практических занятиях в курсе «Русская литература второй половины XIX века».

Анализ сказовой формы повествования позволяет исследовать форму художественного произведения в единстве с его содержанием, увидеть своеобразие авторского стиля, творческой манеры писателя. Изучение сказа поможет студентам понять специфику развития литературы определенного периода<sup>2</sup>. Поэтому, анализируя сказ на практических занятиях в вузе, преподаватель может решить ряд задач, возникающих в процессе изучения литературного произведения.

Выбор для анализа повести Н. С. Лескова «Очарованный странник» продиктован тем, что это одно из наиболее ярких произведений со сказовой формой повествования, оно оригинально, самобытно и вместе с тем характерно для развития русской литературы пореформенного периода.

В литературоведении понятие «сказ» употребляется в двух смыслах: 1) жанр произведения, 2) форма повествования. Однако на практике эти две стороны понятия не всегда четко разграничиваются.

Изучение проблемы сказа имеет свою историю. Среди первых исследователей природы сказа следует назвать Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова и В. В. Виноградова. Они обратили

---

<sup>1</sup> Мущенко Е. Г. и др. Поэтика сказа. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1978, с. 7.

<sup>2</sup> См.: Войталовская Э. Л., Румянцева Э. М. Практические занятия по русской литературе XIX века. М.: Просвещение, 1975, с. 69.

внимание на то, что сказ ориентирован на монологическое повествование, «его письменная речь строится по законам устной, сохраняя голос и интонацию»<sup>3</sup>, «он адресован каждому читателю», который «не читает рассказ, а играет его»<sup>4</sup>. М. М. Бахтин также подчеркивает то, что «рассказ рассказчика... в формах устной речи — сказ в собственном смысле слова»<sup>5</sup>. Исследователи не разграничивали жанр литературного сказа и сказ — повествовательную форму.

В современном литературоведении дается уже устоявшееся определение фольклорного сказа и жанра литературного сказа: «устное прозаическое повествование о современности или недавнем прошлом»<sup>6</sup> и «форма художественной литературы, построенная в основном как монологическое повествование с использованием характерных особенностей разговорно-повествовательной речи»<sup>7</sup>.

Однако до сих пор не существует четкого определения сказовой повествовательной формы. Поэтому попытаемся выделить некоторые признаки этой формы повествования, для чего необходимо установить черты сходства и различия между литературным сказом и сказовой повествовательной манерой.

Общими признаками жанра литературного сказа и повествовательной сказовой манеры являются установка на устную речь, использование приемов разговорной речи, монологическое повествование. Общим признаком является и стилизация («Стилизация — это сознательное, последовательное и целенаправленное проведение художником характерных особенностей разговорного стиля, присущего какой-то общественно-политической или этнографической группе»<sup>8</sup>). Но, думается, в восприятии стилизации читателем можно уловить тонкое различие: в литературном сказе читатель не ощущает, что повествование здесь — сознательная установка на стилизацию; сказовую же форму повествования читатель воспринимает именно как «установку на чужую речь»<sup>9</sup>. Читатель, знакомясь с произведением со сказовой манерой изложения, прекрасно понимает, что «стилизатору важна совокупность приемов чужой речи, именно как выражение особой точки зрения»<sup>10</sup>.

С этим вопросом тесно связана проблема взаимоотношения объекта и субъекта речи и автора в сказе. В сказе рассказчик

<sup>3</sup> Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л.: Академия, 1924, с. 155.

<sup>4</sup> Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня.—Русский современник. Л.—М., 1924, кн. 1, с. 301.

<sup>5</sup> Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929, с. 113.

<sup>6</sup> Краткая литературная энциклопедия, т. 6, с. 875.

<sup>7</sup> Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974, с. 355.

<sup>8</sup> Троицкий В. Ю. Стилизация.—В кн.: Слово и образ. М., 1964, с. 169.

<sup>9</sup> Бахтин М. М. Указ соч., с. 115.

<sup>10</sup> Там же, с. 112.

не только субъект речи, но и объект ее<sup>11</sup>. При этом читатель воспринимает рассказчика одновременно и как автора. В произведении же со сказовой формой повествования автор не отождествляется с рассказчиком, «повествователь предстает как объект авторского исследования»<sup>12</sup>.

Некоторые различия между этими двумя сторонами понятия можно выделить, анализируя «проблему слушателя». «Необходимый компонент сказовой формы повествования — слушатель-собеседник, наделенный той или иной степенью активности»<sup>13</sup>. Поэтому если в литературном сказе слушатель, как правило, абстрактен, он лишь предполагается, то в произведении со сказовой формой повествования читатель знает о присутствии конкретного слушателя, он слышит его реплики, замечания, вопросы.

Различия между жанром литературного сказа и сказовой повествовательной формой проявляются в функциях, которые они выполняют в произведениях художественной литературы.

Первая функция сказа — жанрообразующая<sup>14</sup> (примером могут служить произведения П. Бажова).

Вторая функция сказа — стиливая. Сказ может являться одним из многих стилистических, повествовательных элементов (развернутый монолог, необходимый для самохарактеристики героя). Жанр такого произведения — образование более сложное и широкое, чем сказ, который в данном случае является лишь одной из форм повествования («Очарованный странник» Н. С. Лескова).

На основании сказанного сделаем вывод.

Сказовая форма повествования — это один из многих стилистических элементов в художественном произведении, в котором возникает, как правило, «двухголосое повествование, которое соотносит автора и рассказчика, стилизуется под устно произносимый, театрально импровизированный монолог человека, предполагающего сочувственно настроенную аудиторию»<sup>15</sup>.

Из этих теоретических выводов мы будем исходить при анализе повести Н. С. Лескова «Очарованный странник».

Для предварительной самостоятельной работы студентам предлагаются следующие вопросы и задания (которые в какой-то степени будут служить и планом практического занятия):

---

<sup>11</sup> См.: Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972, с. 20, 34, 42, 98.

<sup>12</sup> Мущенко Е. Г. и др. Указ. соч., с. 28.

<sup>13</sup> Там же, с. 30.

<sup>14</sup> Сказ — «единственная организующая сила сюжетно-композиционной структуры». — В кн.: Мущенко Е. Г. и др. Поэтика сказа, с. 166. Жанр такого произведения — литературный сказ. См. об этом: Федь Н. М. Зеленая ветвь литературы. Русский литературный сказ. М.: Современник, 1981.

<sup>15</sup> Мущенко Е. Г. и др. Указ. соч., с. 34.

1. В чем, на ваш взгляд, своеобразие жанра «Очарованного странника»?

2. Какие особенности сюжетно-композиционной структуры произведения вы можете выделить (кто является рассказчиком, в чем своеобразие сюжета произведения, какова функция сказа в образовании жанра)?

3. Чем отличается повествовательная манера автора от речи рассказчика?

4. Подберите примеры, наиболее ярко характеризующие речевую манеру Флягина.

5. Подберите примеры, характеризующие речь автора.

6. С какой целью автор доверил самому Флягину рассказ о своей жизни?

7. Каким вы увидели И. С. Флягина, главного героя лесковского произведения?

8. Какую функцию выполняет сказ в данном случае (в создании образа главного героя)?

9. Какие признаки сказовой формы повествования вы можете назвать?

Двум студентам можно предложить сделать небольшие реферативные сообщения по темам: «Возникновение сказовой формы повествования и ее развитие», «История изучения сказа».

При подготовке к занятию рекомендуется прочитать и конспектировать следующие исследования:

1. Мушченко Е. Г. и др. Поэтика сказа. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1978. Главы 1, 4.

2. Столярова И. В. В поисках идеала. (Творчество Н. С. Лескова). Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1978. Глава «Очарованный странник».

3. Троицкий В. Ю. Лесков — художник. М.: Наука, 1974. Главы «Эстетические принципы и художественное творчество Лескова», «Стиль».

4. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972.

Практическое занятие мы начинаем с рассказа об эволюции сказовой формы повествования, истории изучения сказа. Целесообразнее, если сообщение сделает преподаватель, так как оно должно быть предельно сжатым и вместе с тем насыщенным информационным материалом. Возможен и другой вариант: с сообщениями выступают студенты. В этом случае необходимо провести тщательную подготовительную работу: помочь отобрать и сконцентрировать материал, осмыслить его.

После краткого вступления выясняем, как студенты понимают термин «сказ». В ответах, как правило, отмечаются характерные признаки сказа: иллюзия устной разговорной, нели-

тературной речи, «речи импровизационной, заранее не обдуманной, творимой тут же, сейчас, в нашем присутствии»<sup>16</sup>; «импровизация актерского действия, установка на некий «жест»<sup>17</sup>; отмечается наличие рассказчика, носителя речи, который «выступает в качестве полномочного представителя целой группы себе подобных»<sup>18</sup>, «упор делается на демократическое происхождение» рассказчика<sup>19</sup>. Студенты отмечают также, что необходимый компонент сказа — слушатель, отмечают сложный характер взаимоотношений между автором и рассказчиком, указывают, что «рассказчик в сказе не только субъект речи, но и объект речи»<sup>20</sup>.

Преподаватель подводит итоги беседы, дает определение сказовой формы повествования, указывает на различие между жанром литературного сказа и сказовой формой повествования.

После вступительной теоретической части занятия переходим к непосредственному анализу повести Н. С. Лескова «Очарованный странник».

Задаем студентам вопрос: «В чем своеобразие жанра этого произведения?» (вопрос сложный, поэтому, в зависимости от степени подготовки студентов, его можно сделать итоговым).

«Очарованный странник» — повесть со сказовой формой повествования.

Предлагаем студентам доказать это.

Как отмечалось выше, в литературном сказе сказ является единственным жанрообразующим элементом. В лесковской повести сказ — не единственный элемент повествования (хотя он является основным). В произведении несколько стилистически различных пластов. Так, можно предположить, что вступление и заключение, некоторые отрывки в повести написаны от имени автора-повествователя, речь которого заметно отличается от речи сказителя (это правильная литературная речь). Неоднократно в произведении встречается особый стилистический пласт, представляющий собой пересечение, переплетение стилей и взглядов других слушателей — попутчиков Флягина. Например, диалог перед повествованием о «магнетизме»:

- Что же это такое за неподобная вещь вас обдержала?
- Магнетизм-с.
- Как? магнетизм?!
- Да-с, магнетическое влияние от одной особы.
- Как же вы чувствовали над собой ее влияние?<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> Мущенко Е. Г. и др. Указ. соч., с. 25.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же, с. 29.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Корман Б. О. Указ. соч., с. 34.

<sup>21</sup> Лесков Н. С. Очарованный странник.— Собрание сочинений: В 11-ти т.

Сказ в «Очарованном страннике» не является жанрообразующим. Поэтому жанр произведения нельзя определить как сказ.

Заметим, что вопрос о жанровой структуре этого произведения до сих пор изучен недостаточно полно. Существуют самые различные точки зрения, с которыми можно познакомить студентов.

М. П. Чередникова отмечает, что «рассказ об обмене мнений между пассажирами... написан в манере, традиционной для классической новеллы, где из числа людей, собравшихся вместе в силу определенных обстоятельств, выделяется рассказчик, от имени которого ведется повествование»<sup>22</sup>. Справедливо, однако, заметить, что «Очарованный странник» шире и по объему, и по содержанию, нежели новеллистическое произведение (это и отмечает исследовательница, называя «Очарованного странника» повестью).

Существует мнение, что лесковское произведение — роман. Так, В. В. Фадеев пишет: «Главное, что делает «Очарованный странник» романом... — это его скрытая, малозаметная на первый взгляд проблемность»<sup>23</sup>. Но автор статьи не учитывает, что помимо проблемности роман предполагает многолинейность сюжета, охватывающего целый ряд действующих лиц, многоголосие и достаточно большой объем произведения. В «Очарованном страннике» все внимание читателя, несмотря на значительное количество действующих лиц, сосредоточено на личности Ивана Северьяновича Флягина. Образ главного героя как бы вытягивает сюжет в одну линию. Думается, что это произведение Лескова едва ли можно назвать романом.

«Очарованный странник» — повесть со сказовой манерой повествования. Однако в ней переплетаются элементы различных жанров: сказа, легенды, жития, новеллы, сказки о бродягах и разбойниках, путевого очерка.

Анализ сказовой формы повествования включает изучение сюжетно-композиционной структуры произведения.

Студентам предлагается вопрос: «Как построена повесть?». Затруднений этот вопрос не вызывает. Учащиеся выделяют вступление — это экспозиция повести, которая знакомит читателя с местом действия: «Мы плыли по Ладожскому озеру...» (4, 385), с героями произведения. Затем следует основная часть — рассказ Флягина о своей жизни, написанный в свое-

---

М.: ГИХЛ, 1957, т. 4, с. 449 (в дальнейшем цитируется по этому изданию, первая цифра указывает номер тома, вторая — страницу).

<sup>22</sup> Чередникова М. П. О сюжетных мотивировках в повести Н. С. Лескова «Очарованный странник». — Русская литература, 1971, № 3, с. 114.

<sup>23</sup> Фадеев В. В. Жанровая и сюжетная функции сказа в «Очарованном страннике» Н. С. Лескова. — Уч. зап. Горьковского ун-та, 1972, вып. 132, с. 38.

образной повествовательной манере — сказовой. Завершается повесть кратким авторским заключением.

В ходе беседы необходимо убедить студентов в том, что такая композиция повести продиктована требованиями сказовой формы повествования.

Во вступлении читатель и слушатель знакомятся с одним из полутчиков, который в дальнейшем станет рассказчиком. Экспозиция мотивирует последовавший рассказ героя о жизни. Цель вступления и заключения — воссоздать реальную обстановку — ситуацию, в которой разворачивался монолог Флягина. Кроме того, благодаря вступлению и заключению, некоторым эпизодам повести возникает связь между рассказчиком и слушателями, без которых немислим сказ.

Таким образом, композиция повести — введение героя-рассказчика — обуславливает жанровую структуру повести.

Произведениям со сказовой формой повествования присуще также специфическое построение сюжета.

Задаем студентам вопрос: «В чем своеобразие сюжета повести «Очарованный странник»?».

В ходе беседы мы приходим к выводу о характерном построении сюжета в сказе. Студенты, как правило, замечают, что сюжет повести представляет собой ряд быстро сменяющихся друг друга историй-новелл из жизни героя.

Анализ сказовой формы повествования продолжим, обратившись к образу главного героя, рассказчика И. С. Флягина.

Основная мысль творчества Н. С. Лескова о том, что «важнейший критерий нравственной ценности человека — его близость к национальной стихии русской жизни и верность ее традициям, уходящим в далекое прошлое»<sup>24</sup>, воплотилась в образе «очарованного странника». Задача обращения к «национальной стихии русской жизни» диктует автору данного произведения обращение к сказовой манере повествования, которая играет огромную роль в создании образа Флягина.

Анализ образа рассказчика начнем с общей характеристики этого героя. Нам важно выяснить, что сумели разглядеть студенты в характере Флягина. Поэтому первый вопрос, обращенный к ним, носит общий характер: «Каким вы увидели Флягина, какие черты характера, наиболее типичные для него, вы заметили?».

Преподаватель должен найти такое направление в беседе, чтобы студенты пришли к выводу о том, что «герой повествования Иван Северьянович Флягин — это не просто удивительно

---

<sup>24</sup> Столярова И. В. В поисках идеала. (Творчество Н. С. Лескова). Л.: Изд-во ЛГУ, 1978, с. 118.

интересный человек, богато одаренная, неповторимая личность, а живое воплощение могучих физических и нравственных сил народа»<sup>25</sup>.

Целесообразно поэтому обратиться к первому портретному описанию Флягина, наводящему читателя именно на эту мысль. (Чтобы помочь студентам представить героя, предлагаем продемонстрировать картину В. П. Верещагина «Илья Муромец на пиру у князя Владимира», прочитать поэму А. К. Толстого «Илья Муромец»).

Вспоминая такие эпизоды из жизни Флягина, как убийство монаха-старика, усмирение коня, борьбу с татаринном, студенты отмечают, что герою повести присуще удивительное стремление жить полной жизнью, неумной силой богатырской дышит его облик. Но «безудержное молодечество и озорство Ивана Северьяновича важны Лескову не сами по себе: за ними видится смутное стремление к пределу, к богатырскому патриотическому подвигу, которое только в конце многотрудного пути нравственной эволюции героя станет осознанной потребностью его души»<sup>26</sup>.

Студенты замечают широту натуры Флягина, его благородство, чуткость, артистизм его души, стремление к самопожертвованию, патриотизм, активность и жизнедеятельность.

Н. С. Лесков создает яркий, самобытный национальный характер. Мы подошли к вопросу, как же автор создает такой характер.

Дальнейшую работу мы предлагаем провести по следующим «опорным» вопросам:

1. Почему рассказчик в сказовой повести является главным героем произведения?

2. Чем характеризуется речь Флягина?

3. В чем специфика создания образов других героев в произведении со сказовой формой повествования?

4. Каково своеобразие пейзажа в сказе и его роль в создании образа главного героя?

5. Как соотносятся образ автора-повествователя и образ рассказчика в повести?

Все эти вопросы направлены на раскрытие роли сказа в создании образа Ивана Северьяновича и предполагают большую работу с текстом произведения.

Главный герой в произведении, написанном в сказовой манере, как правило, рассказчик, ибо он привносит в произведение свою, отличную от авторской, манеру мыслить, говорить, изображать то, что видит, переживать. Все в произведении дано через призму восприятия героя-рассказчика. Необходимым

<sup>25</sup> Столярова И. В. В поисках идеала, с. 120.

<sup>26</sup> Там же, с. 121.

условием повествовательной сказовой формы является поэтому иллюзия самостоятельности героя.

В лесковской повести главный герой — Иван Северьянович Флягин, повествующий о своей бурной жизни. В этом рассказе находит самовыражение личность героя: «характер героя Лескова вырастает из событий перечувствованных и пережитых. И каждое новое событие в повествовании — это прежде всего событие в жизни героя: оно всегда выявляет ту или иную черту его характера»<sup>27</sup>.

Главным средством самовыражения Флягина является его речь. Она отражает социальное положение героя (бывший крепостной крестьянин, теперь — послушник), уровень его культурного развития (чуткий к красоте человек, с тонкой душой артиста, талантливый и одаренный природным умом), профессиональные и психологические особенности личности.

Вопрос «Чем характеризуется речь Флягина?» требует уточнения. В данном случае нам важно проследить, как Н. С. Лесков воспроизводит интонацию разговорной речи и в чем особый «колорит» речи героя (то есть какие изобразительно-выразительные средства использует герой, как они его характеризуют).

В своих ответах студенты должны использовать подобранные из текста произведения примеры.

Ориентировка сказа на устную речь влечет воспроизведение писателем особой разговорной интонации. Это отражается на построении фраз, применении своеобразных изобразительно-выразительных средств, профессиональных терминов, воспроизведении народной этимологии.

Н. С. Лесков мастерски воспроизводит устную речь. Приведем примеры:

1. «Повествуют так, что пишет будто бы раз один благочинный высокопреосвященному владыке, что будто бы, говорит, так и так, этот попик ужасная пьяница,— пьет вино и в приходе не годится. И оно, это донесение, по одной сущности было справедливо...» (4, 388).

2. «...И стал он от этого часу еще больше скорбеть. Ну, хорошо: скорбит он и скорбит, а владыко решили, что быть ему за его пьянство без места, и легли однажды после трапезы на диванчик с книжкой отдохнуть и заснули. Ну, хорошо: заснули они или этак только вздремали...» (4, 388).

Предлагаем студентам отметить обороты, восклицания, междометия, повторения, заимствованные автором именно из разговорной устной речи. Обращаем внимание, что, читая эти фразы, невольно представляешь интонацию, мимику, даже жесты героя. Здесь проявляется еще одна особенность сказовой

---

<sup>27</sup> Троицкий В. Ю. Лесков — художник. М.: Наука, 1974, с. 30.

формы повествования — сказ предполагает «театрально импровизированный монолог человека»<sup>28</sup>.

Сравнений, метафор, эпитетов не так уж много в речи Флягина. Но они отличаются меткостью и своеобразием. В них проявляется артистизм души рассказчика, ведь художественные тропы характеризуют не только сам предмет, но и того, кто о нем говорит, передают его отношение, его самобытное видение мира.

Свидетельством этого является рассказ «очарованного странника» о цыганке Груше. Ею Иван Северьянович восхищается, перед ней преклоняется, и не столько за красоту ее, сколько за ее замечательное искусство, за ее прекрасную, страстную и любящую душу. В средствах художественного выражения, которые находит Флягин, рассказывая о Груше, проявляется тонкость души самого героя, его взгляд художника:

«...И промежду всей этой публики цыганка ходит этакая... даже нельзя ее описать как женщину, а точно будто как яркая змея, на хвосте движет и вся станом гнется, а из черных глаз так и жжет огнем...» (4, 469);

«...ей-богу, вот этакие ресницы, длинные-предлинные, черные, и точно они сами по себе живые, и, как птицы какие, шевелятся...» (4, 470);

«... и поет ее голос, точно колокол малиновый» (4, 468).

Такие сравнения и метафоры могут появиться в речи только тогда, когда душа потрясена чем-то прекрасным, а человек способен воспринимать это прекрасное, чувствовать и понимать его.

Очень смело и довольно часто Флягин вводит в свой рассказ художественные тропы, обычные по своему номинативному значению, но по меткости и точности не уступающие другим в речи героя. В них отражается жизненный опыт странника, его наблюдательность, самобытный и выразительный народный язык:

«...тени перед ним в видении, как тощие гуси,плыли...» (4, 389);

«...лицо какое-то такое жалкое, как у старой бабы» (4, 398);

«... над моею барышнею кто-то стоит на песку на коленях, самого нежного вида, и река-рекой разливается-плачет» (4, 410);

«...по небу звезды как лампы навешаны, а понизу темнота такая густая, что словно в ней кто-то тебя шарит и трогает» (4, 463).

«Отсвет личности Ивана Северьяновича лежит на каждом слове его рассказа, сообщая ему особый колорит»<sup>29</sup>. В чем же

<sup>28</sup> Мущенко Е. Г. и др. Указ. соч., с. 34.

<sup>29</sup> Столярова И. В. Повесть Н. С. Лескова «Очарованный странник». — Уч. зап. Омского гос. пед. ин-та, 1963, вып. 21, с. 92.

этот «особый колорит»? Вероятно, в сочетании простоты и красоты: за простыми, порой совершенно невзрачными словами встает прекрасный мир, такой, каким понимает его и видит Флягин.

Таким образом, речь сказителя характеризуется особой разговорной интонацией, своеобразными художественно-изобразительными средствами.

Дополнительные черты характера Флягина можно выделить, попросив студентов отыскать в тексте примеры, отражающие социальное положение героя, его профессию, культурный уровень.

Образ рассказчика в сказе раскрывается и через отношение его к другим лицам, о которых он сам же и повествует.

Задаем студентам вопрос: «В чем специфика создания образов других героев в сказе?».

Как правило, студенты отмечают, что на образах, созданных рассказчиком, лежит отпечаток личности его самого. Всех действующих лиц сказа мы воспринимаем через субъективную позицию сказителя, которая проявляется в тоне повествования, выборе художественных средств, через прямую или косвенную характеристику персонажей.

Для подтверждения этой мысли можно проанализировать любые эпизоды из жизни Флягина (например, рассказ о Груше, в котором, как мы отмечали, раскрываются глубоко и полно чувствующая душа «очарованного странника», его благородство и артистизм).

Заметим, что и в рассказах об эпизодических героях проявляется характер Ивана Северьяновича.

Например, рассказ о полячке, у которого рассказчик нянчит ребенка. Флягин не дает развернутой характеристики героя. Однако его субъективное мнение о полячке проскальзывает в словах, словно случайно оброненных им: «Барин мой, отец его, из полячков был чиновник и никогда, прохвостик, дома не сидел» (4, 409). Уменьшительные суффиксы в словах «прохвостик» и «из полячков» создают впечатление одновременно презрительного и снисходительного отношения Флягина к этому человеку. Читатель же еще раз видит проявление лучших черт характера Флягина, который осуждает нечестные и, главное, неблагородные поступки своего хозяина. (Интересно провести сравнение этого эпизода с рассказом об улане-ремонтёре (4, 413—414), к которому Иван Северьянович проявляет удивительно-уважительное отношение, что выражается появлением в его речи также уменьшительных суффиксов).

Обычно вызывает интерес вопрос о том, как рассказчик воспроизводит речь героев, о которых повествует.

Мы обращаем внимание на то, что сказитель «передает

слова действующих лиц «сословным языком», носящим черты определенной общественной группы»<sup>30</sup>.

Воспроизведение сословного языка осуществляется в сказовом повествовании следующим образом: рассказчик «вставляет» в свою речь два-три слова, чаще других употребляемых персонажем, или воспроизводит характерную для этого героя интонацию. В основном же речь действующих лиц определяется речевой манерой рассказчика. Поэтому речь сказителя и переданная им речь других героев произведения — это, в сущности, одна речевая сфера. Тем более, что рассказчику часто важно передать лишь смысл фразы, поэтому он даже не пытается воспроизвести оригинальную речь своего героя.

Наглядно иллюстрирует эту особенность сказовой формы повествования переданный Флягиным разговор его с англичанином Рареем (4, 394). Никаких речевых, интонационных, стилистических особенностей речи Рарея в передаваемом диалоге не воспроизведено Иваном Северьяновичем, так как ему важен был самый смысл, суть разговора.

Однако речь Груши, например, в передаче Флягина отличается самобытным национальным характером. Чуткий рассказчик сумел передать плавный и мягкий, иногда страстный и злой разговор героини (4, 471, 482, 492).

Речевая характеристика героев играет важную роль в создании художественного образа. Но в сказе она субъективно окрашена, так как за героев говорит рассказчик. Поэтому переданная речь персонажей вбирает в себя стилистические особенности речи героя-рассказчика и в значительной степени «рекомендует» именно самого сказителя.

Яркие черты субъективного восприятия несет и пейзаж.

Вопрос о своеобразии пейзажа в сказовом повествовании и его роли в создании образа главного героя трудностей, как правило, не вызывает. Но нам важно, чтобы студенты, анализируя, учитывали, что пейзаж в сказе не только отражает эмоциональное состояние героя-рассказчика, но и его общее мироощущение.

Особенности восприятия пейзажа Флягиным, своеобразие созданного им словесного рисунка проявляются в рассказе о жизни в степи у татар: «Нет-с, домой хочется... тоска делалась. Особенно по вечерам, или даже когда среди дня стоит погода хорошая, жарынь, в стану тихо, вся татарва от зною попадает по шатрам... Знойный вид, жестокий; простор — краю нет; травы, буйство; ковыль белый, пушистый, как серебряное море, волнуется, и по ветерку запах несет: овцой пахнет, а солнце обливает, жжет, и степи, словно жизни тягостной, нигде конца не предвидится, и тут глубине тоски дна нет...

<sup>30</sup> Троицкий В. Ю. Лесков — художник, с. 184—185.

Зришь сам не знаешь куда, и вдруг пред тобой отколь ни возьмется обозначается монастырь или храм, и вспомнишь крещеную землю и заплачешь» (4, 434).

В этой пейзажной зарисовке ощущается и эмоциональное состояние героя: его глубокая тоска по родине, стремление вернуться домой, и проявляется главная черта его мировоззрения — вера в бога, религиозность.

При анализе этого отрывка обращаем внимание на особую интонацию, рассчитанную на внимание слушателей, глубоко народные, близкие к фольклорным, сравнения и метафоры («...простор — краю нет», «травы, буйство», «солнце обливает, жжет», «степи, словно жизни тягостной, нигде конца не предвидится», «глубине тоски дна нет»), которые усиливают колоритность картины.

Пейзажные зарисовки Флягина свидетельствуют о том, что без чувства родины нет настоящего человеческого характера и только тот, кто любит землю, родину, умеет видеть красоту ее в любых мелочах, чувствовать огромный интерес ко всяким ее проявлениям. Иван Северьянович именно такой человек, и это помогает ему словесно выразить свою любовь к родной земле, ее красоту.

Сложный вопрос представляют взаимоотношения героя и автора в сказовом повествовании.

Прежде всего обращаем внимание, что необходимым условием сказовой повествовательной формы является иллюзия самостоятельности героя-рассказчика, которая создается стилизацией речи сказителя.

«Соблюдено ли это условие в сказовой повести Н. С. Лескова?» — обращаемся к студентам. (Если ответ последует однозначный, то задаем следующий вопрос: «Чем отличается речь рассказчика от речи автора-повествователя?»). Ответ на этот вопрос должен содержать доказательства стилизации речи рассказчика. Студенты обращают внимание на правильную литературную речь автора-повествователя (приводят примеры из текста). Образ автора носит несколько абстрактный характер. Речь Флягина резко отличается своей ориентацией на устный язык, удивительным своеобразием, из чего ясно, что ее носитель — представитель вполне определенной социальной группы.

Чтобы вопрос о необходимости впечатления самостоятельности рассказчика в произведении со сказовой манерой повествования не вызывал сомнений, предлагаем сравнить повесть Лескова с «Записками охотника» И. С. Тургенева.

Обращаем внимание студентов на то, что это произведение тоже построено как повествование от первого лица. Но можно ли считать, что это произведение со сказовой формой повествования?

Предлагаем следующие вопросы для анализа:

1. Можно ли установить границы между авторским словом и словом рассказчика?

2. Является ли герой-рассказчик из произведения Тургенева главной фигурой повествования?

3. Можно ли считать, что повествование в «Записках охотника» написано в сказовой манере?

В «Записках охотника» И. С. Тургенева не ощущается стилистической разницы между речью автора и речью рассказчика. Здесь нет установки «на социально чужую манеру видеть и передавать виденное»<sup>31</sup>. Нет в этом произведении и установки на индивидуальную речевую манеру. Герой-рассказчик из «Записок охотника» не является главным героем, внимание читателя привлечено не к нему в первую очередь, а к персонажам, с которыми он знакомит. Для сказа это не характерно. Поэтому нельзя считать, что «Записки охотника» написаны в сказовой манере, хотя повествование ведется от первого лица.

Сложным представляется вопрос о проявлении авторских взглядов в произведении со сказовой формой повествования. Например, трудно уловить собственно авторское отношение к герою, ведь в произведении со сказовой формой повествования оно не проявляется непосредственно и открыто, а выражается опосредованно и в первую очередь через выбор автором героя своего произведения.

В повести Лескова выбор писателем героя-праведника, очарованного жизнью человека, полно отразил его взгляды в 60—70-е годы XIX века, в частности, «в его произведениях все более четко оформляется мысль о том, что важнейший критерий нравственной ценности человека — его близость к национальной стихии русской жизни и верность ее традициям»<sup>32</sup>.

Завершая работу с текстом произведения, подведем некоторые итоги. Предлагаем студентам вопрос, требующий обобщения и систематизации только что проанализированного материала: «Какова роль сказовых традиций в создании образа главного героя повести «Очарованный странник?»».

Сказ способствует созданию сложного психологического мира Ивана Северьяновича Флягина. Благодаря самовыражению героя проявляется яркий индивидуальный характер. Иными словами, одна из функций сказа в повести — индивидуализация героя.

Однако студенты часто не замечают второй существенной функции сказа — типизации образа героя-рассказчика. Иван Северьянович — представитель народной среды. Стиль его речи, художественные формы, употребляемые в сказе, обращение

<sup>31</sup> Бахтин М. М. Указ. соч., с. 114.

<sup>32</sup> Столярова И. В. В поисках идеала, с. 118.

к сокровищнице народной поэзии неразрывно связаны с художественным мышлением народа, с его идеалами, являются свидетельством его постоянной внутренней связи с духовной культурой своего народа<sup>33</sup>.

\* \* \*

В центре практического занятия мы поставили одну из актуальных научных проблем — проблему сказа. Исчерпывающего решения проблемы, конечно, нельзя ожидать. Нам важно проанализировать своеобразие творческой манеры Н. С. Лескова, путь создания удивительных образов героев-праведников из народа. Вместе с тем практические занятия по этой теме расширяют знания студентов-филологов об основных проблемах литературоведения.

В процессе изучения произведения студенты закрепляют и расширяют приобретенные ими навыки самостоятельного анализа художественного произведения. Разнообразные формы работы, практикуемые на занятии (краткие сообщения студентов, беседа, сравнительно-сопоставительный анализ), требуют хорошей подготовки к занятиям.

Завершить анализ повести Н. С. Лескова можно небольшой письменной домашней работой на одну из предложенных тем:

1. Тип героя-праведника в изображении Н. С. Лескова.
2. Свообразие пейзажных зарисовок в повести «Очарованный странник».
3. И. С. Флягин и Груша.
4. Свообразие речевой манеры Флягина (анализ одного отрывка из текста повести).
5. Автор и рассказчик в повести «Очарованный странник» Н. С. Лескова.

Работа над предложенными темами покажет, как студенты усвоили материал. Анализ письменных работ проводится на консультациях.

Творчество Н. С. Лескова не так давно стало предметом изучения в курсе «Русская литература XIX века». Практические занятия по произведениям этого автора помогут студентам глубже постигнуть как значение творчества Лескова в историко-литературном процессе в целом, так и жанровую природу и структуру отдельных его произведений.

---

<sup>33</sup> См.: Чередникова М. П. О фольклорной стилизации в повести Н. С. Лескова «Очарованный странник». — В кн.: Писатель и время. Ульяновск, 1975, с. 118.

## ТРАДИЦИИ ЖАНРА ИРОНИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

(Опыт типологического исследования: «Иванов» А. П. Чехова  
и «Утиная охота» А. Вампилова)

В современной теории жанров основными жанровыми определителями являются либо внешние структурно-содержательные компоненты художественного произведения (тип повествования, тип героя, конфликт, композиция и т. д.), либо метод художественного анализа (социальный, психологический, исторический и пр.). Эти характеристики оказываются недостаточными для жанровой дифференциации драмы, для которой в связи с ее театрално-исполнительской спецификой особенно существенной является внутренняя, идейно-эмоциональная сторона. В драматургии «каждый жанр,— писал Г. Н. Бояджиев,— имеет свою эмоциональную партитуру, свой тип переживаний, их качество и меру»<sup>1</sup>. Система драматических жанров, как правило, отражает и взаимообразно формирует систему нравственно-эстетических ориентаций в обществе той или другой эпохи. Не случайно в истории учений о драме трагическое, комическое, героическое, сатирическое и т. д. мыслились не только как эстетические, но и как нравственно-философские, общественно-политические категории.

Жанровое, то есть историческое и типологическое, бытие драматического произведения предполагает, во-первых, определенный эстетический тип героя (так называемый «жанровый» герой: трагический, комический, драматический, сатирический и пр.); во-вторых, эстетический (жанровый) тон пьесы, воссоздаваемый художественными средствами, нередко стабильными для того или другого жанра (например, комедийные приемы *qui pro quo* или перипетии от счастья к несчастью в трагедии), и организующий идейно-эмоциональную оценку изображаемого; в-третьих, эстетическое (жанровое) восприятие, в сфере которого происходят узнавание, понимание и соответствующая оценка «своего» героя. Подобный «эстетический комплекс» оказывается наиболее устойчивым и легко уловимым в «памяти»

<sup>1</sup> Бояджиев Г. Душа театра. М.: Молодая гвардия, 1974, с. 178.

искусства и потому нередко становится главным жанровым определителем драматического произведения. Возникновение же новой жанровой формы сопровождается обычно введением в драму нового «нежанрового» героя, формированием новой идейно-эмоциональной тональности и разрушением устоявшегося жанрового восприятия. При этом новая жанровая форма воспринимается в общественном сознании как «странная», герой непонятен, авторская позиция кажется неопределенной, «неправильной», — то есть «нежанровой». Именно так была воспринята в свое время пьеса А. П. Чехова «Иванов», с появлением которой впервые в русской драматургии было заявлено рождение нового типа драмы. Так же настороженно и противоречиво на фоне «устоявшихся» жанров советской драмы в настоящее время была встречена пьеса А. Вампилова «Утиная охота», в которой особенно явно воскресла традиция «странного» театра Чехова. Анализ этих пьес в свете понимания жанра как системы эстетических отношений в данной статье является еще одной попыткой найти жанровый «ключ» к драматургии А. П. Чехова, показать жизнеспособность созданной Чеховым жанровой формы в современной драматургии.

Поэтика драматургии А. П. Чехова складывалась в эпоху «идейного бездорожья, когда общественное разоружение интеллигентских масс выражалось в отказе от вопросов общественного переустройства и уход в сферу устройства личного благополучия»<sup>2</sup>.

Общественная переориентация русской интеллигенции повлекла за собой и эстетическую переориентацию по отношению к ней со стороны передовой демократической мысли России. Дегероизация вчерашних «лишних людей», донкихотствующих и гамлетизирующих, изображение «обыкновенного человека», размякшего под давлением необходимости решения сложнейших вопросов в условиях новой политической ситуации, поиск и в этом обыкновенном, но «живом», «несочиненном» герое духовных возможностей — все это потребовало от драматурга решительной полемики с эстетическими стереотипами литературного героя, сформированными традиционными, стабилизировавшимися в русской литературе XIX века жанрами социальной драмы, романа, бытовой и сатирической комедии.

Идейно-эмоциональное содержание образа Иванова — нового в русской драматургии героя, «обыкновеннейшего человека»: «не ангела, не подлеца, не шута» (Чехов) — формируется в пьесе художественным приемом «от противного», который заключается в ироническом пародировании и отрицании традиционных «жанровых» характеристик главного героя со стороны других

---

<sup>2</sup> Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972, с. 377.

персонажей. Так, Боркин, выступающий в амплуа дельца-буржуа, обвиняющего дворянство в неумении вести дела и идти в ногу со временем, называет Иванова «нюней и психопатом», у которого «не хватает жилки, взмаха»... (222)<sup>3</sup>. Но эта негативная характеристика Иванова иронически снимается несостоятельностью самого Боркина: его энергия и «взмах» — всего лишь шутовство, мошенничество, «кукуевщина». Доктор Львов оценивает характер и поведение Иванова в эстетической системе высокой сатиры, где Иванов — «подлец», «Тартюф», «возвышенный мошенник», а сам он поборник правды, суровый обличитель, мститель, но и это мнение оказывается в пьесе необъективным, несущественным. Во-первых, Львов не имеет возрастного права судить Иванова, который в молодости был таким же, как и Львов, следовательно, и во Львове возможен будущий Иванов. Во-вторых, суровый обличительный пафос Львова иронически снижен его нелепым донкихотством, сражениями «с мельницами». Саша «придумала» Иванова и свой роман с ним по шаблону социальной драмы: «Не ты виноват и не я, а обстоятельство» (267), Иванов «честный, порядочный человек», но «слабый и великодушный характер»... (241). Но и эта «жанровая» оценка отвергается: «... Общее, избитое место... — В жизни... не то, не то...» (267) и т. д.

И вся эта система своеобразной «эстетической аргументации» образа Иванова содержит скрытый диалог автора со зрителем, разрушающий его традиционное «жанровое» восприятие, настойчиво предупреждающий: Иванов тот и не тот.

Стереотипность, однолинейность отношения зрителя или читателя к новому герою исключается в драме А. П. Чехова также путем иронической дискредитации внешнего действия, поступка героя как способа объективной характеристики и оценки его. Каждый поступок, всякий жест Иванова освещается драматургом в различных взаимоисключающих «измерениях». Так, отношение Иванова к Анне Петровне самому герою представляется «ужасным», «ненормальным», Львову — «подлым и низким», Саше — естественным и необходимым, Зююшке и ее компании — анекдотически смешным. Попытку Иванова отказаться от женитьбы на Саше в самый день свадьбы Лебедев и Дудкин объясняют как вымогательство приданого, Саша — как «ребячество», «нытье, мучительство», а сам герой расценивает свой поступок как «апофеоз» великодушия и честности. Скептически отрицая возможность судить о человеке по внешнему поведению, Чехов акцентирует сюжетное развитие пьесы не в сфере внешнего событийного действия, а в сфере внутренней духовной коллизии героя, в сфере его сознания.

<sup>3</sup> Здесь и далее цитируется по изданию: Чехов А. П. Полное собрание сочинений. М.: Наука, 1978, т. 11. Страницы указаны в скобках.

Внешнее действие пьесы никак не обусловлено активностью главного героя, его «целями и намерениями». Всё его действие заключается в том, что он уступает обстоятельствам, целям и намерениям других. Напротив, его внутренняя жизнь активна и динамична. И именно в этом внутреннем действии Иванова формируется его объективная нравственно-эстетическая оценка. По ходу пьесы герой переживает духовную эволюцию от «нервной, сознательной жизни, которая не в ладу с покоем и личным счастьем»<sup>4</sup> к бессмысленной «растительной» жизни с ее пошловатой идиллией («То ли дело женатому... Сидишь у себя дома... тепло... лампа горит, какая-нибудь этакая жена ходит...» — 281) и «гармонией» («Все хорошо: нормально» — 285). Тем не менее до конца пьесы образ героя не выявляет прямо авторского отношения к внутреннему перелому героя: образ Иванова не героизируется как жертва обстоятельств, но и не утрируется в сатирическом разоблачении, сохраняя жизненные пропорции «обыкновеннейшего человека».

Изображение «живого» человека в «натуральную величину» (Чехов) вовсе не означало для драматурга отказ от активного выражения авторского отношения, а только от авторского вмешательства: от риторики, сентенций, карикатуры. «Когда я пишу,— говорил А. П. Чехов,— я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам»<sup>5</sup>. Следуя такой художественной установке, Чехов и в драме разрабатывает особую систему средств и приемов выражения авторской позиции, рассчитанных на сознательное и активное восприятие зрителя. Так, в рассматриваемой нами пьесе воссоздаются две культурно-бытовые среды: интеллигентская, дворянская и полубуржуазная, мещанская. Изображение каждой из них решено в определенной эмоциональной тональности: первая — в напряженно-драматической, воссоздаваемой декорацией летнего сада, вечерним освещением, аккомпанементом рояля и виолончели, криком совы, нервной напряженностью диалогов, внутренней силой и задушевностью монологов персонажей. Вторая — в сниженно-бытовой, комической, почти фарсовой: декорация здесь стеснена громоздкой мебелью, звуковой аккомпанемент — звон посуды, хохот, гром польки, сцены многонаселены, диалоги прерывисты, поверхностны, интонации речи вульгарные, злые или слащавые. Соответственно внутреннему тяготению и движению Иванова от культурной, интеллигентской среды, требовательной, взывающей к совести, чувству долга, воле героя, к среде бытовой ординарности изменяется, определяется идейно-эмоциональное содер-

<sup>4</sup> Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. М.: Гослитиздат, 1949, т. 8, с. 371.

<sup>5</sup> Там же, т. 15, с. 51.

жание образа, его эстетическая оценка. От драматизма душевной рефлексии «совестливого человека» — к комическому заблуждению в том, будто можно все забыть и во всем оправдаться, расписавшись в собственной заурядности и «моветонстве» («Все мы люди — человеки, все грешны, виноваты и под богом ходим» — 286). Таким образом, детальная эстетическая разработка фона, среды, окружающих героев является у Чехова способом его объективной оценки. Идейно-эмоциональное «звучание» фона становится камертоном внутреннего, душевного настроя героя.

Постоянная перебивка двух эмоциональных планов, в сфере которых действует герой, выражает ироническое отношение к его духовной жизни: всякий раз, когда Иванов принимает серьезную драматическую позу, переживает сильное одушевление или муку, автор немедленно низвергает его с котурнов героя драмы в комизм фарсовых или водевильных ситуаций, в пародийность шутовского дублирования его поведения Боркиным или Шабельским.

Наконец, нравственно-эстетическая характеристика Иванова косвенно определяется и еще в одном «измерении» — возрастном. В пьесе изображаются три поколения. Молодое — Львов, Саша, Марфа Егоровна, Дудкин, которых объединяют здоровая энергия, предприимчивость, целеустремленность, хотя цели различны: Львов ищет правды, Саша жаждет «спасти падшего», Марфутке нужен графский титул. Среднее поколение представляет Иванов. Мы застаем его в пьесе прошедшим через бури и ошибки молодости и вступившим в пору сознательной и деловой зрелости человека. Но его зрелость отравлена раскаяниями, ленью, душевной немощью, желанием покоя. И будущее его маячит в фигурах представителей старшего поколения Лебедева и Шабельского, «университетских людей», прокутивших имения, промотавших идеалы и доживающих свой век смешными и горькими нахлебниками. Другого варианта будущего в пьесе не дано. И смерть Иванова если не реабилитирует его, то, по крайней мере, «спасает»: он умирает обыкновенным человеком, но не шутом. Многозначительная символика фамилий: от львовых к лебедевым — также заявляет ироническое отношение к судьбе ивановых, исторически и психологически неспособных реализовать свои духовные возможности.

Итак, образ «обыкновенного, грешного человека» воссоздается Чеховым не в драматически-сочувственном тоне и не в сатирическом пафосе. Иванов — иронический образ, система художественных средств выражает объективно ироническое отношение автора, которое апеллирует к иронии зрителя. Этот «эстетический комплекс» позволяет определить жанр пьесы Чехова как ироническую драму, как разновидность комедии,

и мы, таким образом, не разойдемся с «авторским чувством» драматурга, которому он так просил «верить»<sup>6</sup>. Едва ли можно говорить в данном случае о трагикомедии, которая предполагает наличие в пьесе непосредственного трагического элемента. Но в «Иванове» собственно трагическое (смерть Анны Петровны) вынесено за рамки действия. Смерть же Иванова намеренно исключает трагический пафос.

Ироническая драма, явление необычайное в системе драматических жанров XIX века, не была понята «массой». Иванова судили либо с точки зрения Саши, либо с точки зрения Львова, а общее восприятие пьесы Чехов определил как «аплодисментошканье». Считаясь с мнением «массы», Чехов сделал новую редакцию пьесы.

Однако в дальнейшем найденная в первых драматических опытах жанровая форма интенсивно разрабатывается, совершенствуется, становится ведущей в драматургии Чехова.

Традиции чеховской драмы особенно явно воскресают в советском театре 60-х — 70-х годов, в котором, как пишет Т. К. Шах-Азизова, «очевидно постоянное присутствие Чехова. Это присутствие ощутимо не только в постановках чеховских пьес, но и в разнообразных мотивах, настроениях, формах... Классических героев решительно сводят с котурнов, лишают парадного блеска и даже тени романтизации и идеализации. В них ищут обыкновенных людей — не заурядных, но реальных, земных людей со всеми странностями и слабостями, с просвечивающей «диалектикой души»<sup>7</sup>. Усвоение чеховской традиции в советской драме чаще всего внешнее, на уровне темы, приемов, внутренне же она всегда отталкивается от чеховской драмы, своеобразно преломляя идейно-эмоциональное содержание последней. В драматургии А. Володина, В. Розова, А. Арбузова под «обыкновенностью» героя всегда скрыта драматическая положительность: талант, самоотверженность, благородство, — одним словом, духовное богатство и сила, и к «обыкновенному» герою всегда заявлено положительное, глубоко «серьезное» отношение автора. Поэтому жанр иронической драмы не получил развития. Есть психологическая драма, унаследовавшая чеховские приемы выявления внутреннего состояния, настроения героя в сценическом действии. Есть лирическая комедия, воспринявшая утонченный чеховский комизм, эмоционально насыщенную атмосферу действия. Собственно жанровая природа чеховской драмы выявила свою жизнеспособность, пожалуй, лишь в драматургии А. Вампилова. Обращение к Чехову продиктовано у Вампилова также интересом к обыкновен-

<sup>6</sup> Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. М.: Наука, 1976, т. 3. Письма, с. 114.

<sup>7</sup> Шах-Азизова Т. К. С точки зрения театра (Чехов в контексте русской классики): Чеховские чтения в Ялте. М., 1978, с. 147.

ному человеку, но в отношении к последнему у Вампилова нет пафоса реабилитации обыкновенности современника, а есть стремление взять его «живьем», заглянуть в самое нутро этого «обыкновеннейшего» типа, исследовать его духовные возможности. При этом герой пьесы «Утиная охота», самой «странной» и, пожалуй, самой чеховской в драматургии Вампилова, не дублирует образы «живых» людей театра Чехова. Образ «обыкновенного» интеллигента, разминувшегося со своим призванием, с большой жизнью, погрязшего в суетности «нормального» обыденного существования и мучающегося смутным сознанием собственной вины, получил довольно широкое гражданское, психологическое и эстетическое истолкование в прозе 1960-х — 1970-х годов. Для традиционной драмы, тяготеющей к острой, напряженной конфликтности, действенности, к определенности нравственно-эстетических характеристик, такой образ труден. И тем очевиднее творческая зрелость и смелость Вампилова, взявшего за этот материал и чутко уловившего в «памяти» искусства жанровую тональность, наиболее соответствующую избранному предмету. Вампилов не эпигонски наследует чеховскую традицию, развивая и обогащая ее.

Разрабатывая новый драматургический тип героя, «разрушая» стереотипно-жанровое его восприятие, Вампилов, подобно Чехову, выстраивает в пьесе ироническую, пародийную систему «двойников» Зилова — героев других жанров: Кузаков — благородный герой психологической драмы, «спасающий» падших, чета Саяпиных — персонажи бытовой комедии, официант, пародийно воплощающий деловитую корректность «производственника», под которой прячутся алчность и равнодушие, достойны сатиры. Образ Зилова не только отгалкивается от них, но и отражается в них, аккумулируя в себе их черты, как образ «живого» человека, в котором перемешано и смешное, и злое, и доброе. Так создается иронический комплекс взаимоутверждающих и взаимоотрицающих характеристик, оценок героя, исключающих любое категорическое однозначное определение его характера. Однако «массовый» стереотип восприятия драматического героя и в этот раз оказался весьма стойким. Критика судила Зилова, несмотря на все драматургические «ухищрения» Вампилова и чеховский авторитет, однозначно и безапелляционно: Зилов — человек конченный. Это «редкостный экземпляр рыцаря «до лампочки», его «растление такое глубокое, что оно затрагивает не только сферу общественного бытия Зилова, но и глубочайшие слои его личности, его природного, биологического существа... Это психологический тип, реализованный без остатка и до конца в определенной общественной ситуации»<sup>8</sup>. «Трупные пятна полезли по душе... траурный венюк

<sup>8</sup> Туровская М. Вампилов и его критики.— Сибирь, 1976, № 1, с. 113.

Зилу ко времени»<sup>9</sup>. А критик С. Боровиков прямо встал на позиции чеховского фон-Корена в яростном разоблачении «романтического паразита» и, подобно фон-Корену, явно хотел бы поставить Зилова к стенке в целях естественного уничтожения слабых и вырождающихся<sup>10</sup>.

Критика в пылу негодования не заметила, что подобное суждение о Зиле уже предупреждено и заявлено в пьесе самим Зиловым сначала в злобно-ироническом воображении лицемерного «действия» своих друзей, затем, пережив свои «воспоминания», он вновь «воображает» возможный суд над ним уже в серьезном драматическом тоне. И смертный приговор, который вынесли критики Зилову, тоже произнесен и почти приведен в исполнение самим героем. Так что оппоненты Вампилова судили его героя либо с точки зрения Кузакова или Веры, либо, в лучшем случае, с точки зрения самого Зилова, но отнюдь не с точки зрения автора. Причиной заблуждения и в этом случае является то, что читатель вершит свой суд и приговор на основании внешнего «состава преступлений» Зилова: пьет, изменяет жене, пренебрегает сыновним долгом, халтурит на работе, хамит товарищам. Почти такой же, комплекс «вины» и у чеховского Иванова, но так же, как в «Иванове», в пьесе Вампилова поступки героя не составляют главного ведущего содержания драматического действия. Хотя у Вампилова поступок, в отличие от чеховской эстетики, является вполне объективным и истинным критерием оценки человека, но не единственным, не решающим. Вампилов, подобно Чехову, стремится воспроизвести на сцене работу человеческого духа, движение сознания. Утиная охота является не концом драматической истории Зилова, как полагают некоторые критики, а отправной точкой, исходной ситуацией, завязкой внутреннего конфликта. Утиная охота не где-то в далекой перспективе, в которую стремится герой, как «чеховские сестры в Москву» (Вс. Сахаров)<sup>11</sup>, действие пьесы начинается в день охоты — «охоты» на себя, это день осознания героем своей жизни, день подведения итогов, день ожесточенной внутренней борьбы наедине с самим собой, со своей совестью. В таком контексте становится понятным образ Зилова, обвешанного деревянными утками-манками, мотив долгих сборов на охоту, которые до сих пор заканчивались ничем, потому что Зилов слишком «волновался»: ему не хватало мужества заглянуть в себя. На этот раз «охота» состоялась, так как «долгие сборы» были подкреплены и стимулированы неожиданными обстоятельствами: дождь отрезает пути к бегству «от себя», боль в челюсти от удара по-

<sup>9</sup> Лакшин В. Дни и годы героев Вампилова.— Юность, 1976, № 5, с. 62.

<sup>10</sup> Боровиков С. Драматургия Вампилова.— Наш современник, 1978, № 3.

<sup>11</sup> Сахаров В. Театр А. Вампилова.— Наш современник, 1976, № 3, с. 18?.

могает «раскручивать» нить воспоминаний о вчерашнем, о прошлом; и наконец, вручение похоронного венка от друзей, которые «пошутили и ушли», заставляет героя задуматься («эффекты» вампиловского театра — не просто средство занимательности, а, как правило, средство «гальванизации» омертвевшей, закостеневшей материи человеческого сознания). Драматизм действия возникает из столкновения беспощадной совести, которая беспоконит, «растравлялет» в воспоминаниях Зилова самые болевые точки, с малодушием, заставляющим героя извиняться, отвлекаться, прятаться от наступающего его итога и приговора. Зилов — не преступник, не злодей, а типическое явление жизни общества, и именно в выявлении и оценке духовных возможностей «обыкновеннейшего», слабого и грешного человека — основной пафос пьесы и связанный с ним выбор средств идейно-эмоциональной характеристики. Вампилов не использует обычного в драме способа характеристики героя другими персонажами, дискредитированного уже Чеховым как субъективный и несостоятельный. В событийном действии пьесы никто из персонажей не судит Зилова даже тогда, когда он провоцирует их на суд (сцена с Ириной после разоблачения его женой, скандал в кафе). В то же время подобное отношение героев к Зилову идейно мотивировано: индифферентность к откровенному и воинствующему пороку и составляет благоприятную среду его бытования. Это подобие той самой «бессознательной, растительной» жизни, где все люди, человеки, все грешны, виноваты и под богом ходят. Но если Иванов внутренне тяготеет и стремится к ней, то Зилов в иных общественных обстоятельствах рвется из нее. Динамика образа Зилова — в непростом, мучительном переходе от бессознательной жизни к осознанию и осмыслению ее. Поэтому в пьесе Вампилова нет той безысходности, безнадежности в изображении духовного содержания современника, какую мы находим в чеховском «Иванове». Хотя и Чехов во второй редакции, приведя героя к самоубийству и драматизировав таким образом его сущность, выразил надежду на его духовную силу. Для Вампилова важно привести героя не к самоубийству и «отпущению грехов» столь простым способом, а к самоанализу, и в таком решении образа героя Вампилов, пожалуй, беспощаднее к своему герою, нежели Чехов. Нравственно-эстетическая характеристика героя осуществляется, как и в чеховской пьесе, косвенными средствами, рассчитанными на сознательное восприятие зрителя. Это иронический музыкальный аккомпанемент, непосредственно выражающий внутреннее, рефлекслирующее состояние героя и включающий момент самоиронии. Это взаимодействие двух идейно-эмоциональных планов (драматического и комического) изображения внутреннего и внешнего действия героя, посредством чего, как и у Чехова, формируются ироническая оценка

и восприятие, исключаящие однозначно отрицательное или положительное утверждение. Динамически напряженная перебивка эмоциональных решений в финале пьесы так же иронически снимает и предупреждает любое готовое суждение: умер — не умер, воскрес — не воскрес, остался прежним или прозрел. Такое решение образа создает своеобразный эффект воздействия на сознание зрителя: ирония пьесы, «разворошив» стереотипное и отстраненное восприятие зрителя, стремится обратить его суд над героем в суд над самим собой.

Таким образом, жанровая форма иронической драмы Чехова получает в современной драматургии новую жизнь, помогает драматическому исследованию самых сложных и противоречивых явлений действительности.

## ИСТОРИЗМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ И СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА

(Повесть в стихах Я. Смелякова «Строгая любовь»)

Поэтический эпос 50—70-х годов богат в жанровом отношении. Здесь и стихотворные книги («За далью — даль» А. Твардовского и «Середина века» В. Луговского), и романы в стихах («Добровольцы» Е. Долматовского, «Колобовы» В. Саянова, «Седьмое небо» Вас. Федорова), и стихотворные повести («Любава» Б. Ручьева, «Строгая любовь» Я. Смелякова, «Василий Буслаев» С. Наровчатова), и поэмы с ярко выраженным новеллистическим сюжетом (Вас. Федорова, С. Наровчатова, А. Маркова, С. Викулова и др.). Причем эти произведения, как и многие другие, появились именно в то время, когда критика весьма активно развернула дискуссии о жанре поэмы сначала в «Литературной газете» (1965 г.), затем — в журнале «Литературное обозрение» (1973—1974 гг.).

Участники дискуссий горячо обсуждали судьбы поэмы, в пылу утверждений и отрицаний ссылались на известные лермонтовские строки: «Умчался век эпических поэм и повести в стихах пришли в упадок». В итоге же им не удалось канонизировать жанр поэмы, так же, как не удалось убедить в его кризисе. Однако в дискуссии 1973 года наметился шаг к более глубокому изучению поэтического эпоса. От констатации количественного накопления произведений, от наблюдений над преобладанием эпического или лирического начала в той или иной поэме критики достаточно робко еще обратились к исходной, казалось бы, в этом плане, но почти не проявившей себя ранее идее национально-исторической обусловленности развития жанра. Так, Е. Уманская писала, что эпическая природа поэмы предполагает «выход через любую форму к особому способу мышления, содержащему определенную историческую концепцию, определенный вариант центральных идей века»<sup>1</sup>.

Что касается произведений поэтического эпоса предыдущих столетий, то исследователями, в частности А. Н. Соколовым и И. Г. Неупокоевой<sup>2</sup>, весьма плодотворно выполнен их тща-

<sup>1</sup> Уманская Е. Зачем поэма? — Литературное обозрение, 1974, № 2, с. 50.

<sup>2</sup> Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955; Неупокоева И. Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. М.: Наука, 1971.

тельный анализ и убедительно показано, что русская поэма, например, рождалась «из потребности народа сохранить в памяти значительные события своей истории»<sup>3</sup>. Функциональная сущность принципа историзма в современном художественном поиске, тем более выборе жанровой модификации произведения художником, лишь в настоящее время становится объектом пристального внимания литературоведов.

Общеизвестно, что еще на I съезде советских писателей в выступлении А. М. Горького достаточно отчетливо прозвучала мысль о необходимости «правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии»<sup>4</sup>. Историзм изображения действительности был сознательно взят на вооружение молодой советской литературой, а в творческой деятельности современных писателей стал общеорганизующим началом. Как справедливо отметил П. С. Выходцев, «изменяющаяся действительность постоянно воздействует на все стороны развития жанра, можно сказать — диктует писателям и проблемно-тематическое содержание, и форму эпического повествования»<sup>5</sup>.

Как принцип мировоззренчески-эстетический историзм неизменно приводит современных писателей к вопросу о соотношении личности с историей, к осмыслению человека как части движущейся, развивающейся вместе с ним истории. Объемность авторского мироощущения, его многомерность обогащают современную поэму и влияют на дальнейшую эволюцию жанра. В связи с этим, с одной стороны, неуклонно возрастает роль лирического «я», что связано, в свою очередь, не только с живой, непосредственной реакцией художника на взволновавшие его в жизни явления, но прежде всего с глубоко личностной трактовкой этих явлений, а также с прямым воздействием его убеждений на души читателей.

Индивидуальное (жизненный опыт писателя, его биография) в современной эпической поэзии, как правило, есть выражение социально-исторического, общезначимого (жизнь страны, история народа, нации).

С другой стороны, в зависимости от стремления художников к всестороннему рассказу о диалектически развивающейся жизни возрастает их приверженность к эпическим принципам и формам воплощения действительности, осваивается опыт прозаических жанров, что приводит к появлению новых жанровых образований.

<sup>3</sup> Соколов А. Н. Указ. соч., с. 10.

<sup>4</sup> Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934, с. 716.

<sup>5</sup> Выходцев П. С. Закономерности развития жанра.— В его кн.: Новаторство, традиции, мастерство. Л.: Советский писатель, 1978, с. 103.

Поэзия Ярослава Смелякова, художника тонкого, чрезвычайно последовательного и в своих исканиях дарующего читателю все новые и новые поэтические откровения, является одним из самых значительных доказательств отмеченной выше тенденции в развитии поэтического эпоса 50—70-х годов.

Большинство своих крупных поэм (три из пяти) Я. Смеляков посвятил комсомольской молодости 30-х годов. Такие произведения, как «Искренность» (1932 г., известна в окончательном варианте как «Юношеская поэма»), повесть в стихах «Строгая любовь» (1955), комсомольская поэма «Молодые люди» (1968), отличает единство запечатленного времени, сходство тематическое и сродство социально-нравственной проблематики.

В «Строгой любви» наиболее глубоко и всеобъемлюще выражен жизненный опыт поэта и наиболее органично воплощена главная идея его творчества.

Через всю жизнь пронес поэт, как своеобразный жизненный эталон, память о юности — строительные будни первых пятилеток, крепнущую заботами и делами своих питомцев индустриальную мощь страны, окрыляющий пафос устремленного «вперед и выше» человека тридцатых годов, богатство, глубину, цельность его нравственного мира. Причем это была не просто память пережитого, а память историческая, память творческая, в течение длительного времени преобразующая факты былого в идейно-художественную концепцию трудных, переломных и героических лет.

Весьма характерно следующее высказывание Я. Смелякова: «Поэма на довоенную тему у меня не выходит именно потому, что нет у меня самого ощущения необходимости ее» (из письма А. Тарасенкову от 5 октября 1945 года)<sup>6</sup>. Но время пришло. «Строгая любовь» появилась в 1955 году в журнале «Октябрь» (№ 12). Сама жизнь через десятилетие мобилизовала память поэта, нашла созвучие настоящему в прошлом.

Наряду с конкретно-историческим значением повесть в стихах Я. Смелякова имеет качество, присущее по-настоящему зрелым и значительным работам, — в новое время она наполняется новым содержанием. Актуальность и непреходящее значение ее — в свежем, во многом полемическом для 50-х годов подходе к эпохе 30-х годов. Герои поэзий Я. Смелякова знаменательны не только как характерные люди своего времени — в характерном отчетливо проявляется то, что так или иначе остается идеалом и для 60-х и для последующих годов.

---

<sup>6</sup> Цит. по кн.: Дементьев В. Поэзия — моя отрада. М.: Современник, 1975, с. 210.

В личном усматривается общее, нравственный мир героев, их любовь поверяются нормами общественной морали.

Много говорит в связи с этим название повести, отражающее особенности смеляковской поэтики — контрастность, единство иронии и лиризма, своего рода «парадоксальные» (соединяющие, казалось бы, несоединимое) словосочетания и образы. «Строгая любовь» — это не только отношения между героями произведения Яшкой и Лизой, но и строгие границы проявления чувств, требование времени — требование максимальной отдачи не просто своей работе, но и строительству нового общества, то есть жизнь поколения подчинена революционно-суровым масштабным принципам. Но прежде всего название повести отражает авторское отношение к изображаемым событиям. Память о пережитом дорога поэту, но взгляд его на прошлое объективен. Глубокая симпатия к молодежи тридцатых годов и взвисательность прожитых лет определили достоверность изображаемого.

Возросший к 50—60-м годам жизненный и поэтический опыт Я. Смелякова обусловил зрелость его историзма и привел к особо внимательному освоению переломной эпохи 30-х годов, а подчас и пересмотру, уточнению юношеских поэтических впечатлений.

В 1933 году, когда Я. Смеляков был автором всего лишь десятка стихотворений, К. Зелинский писал: «Редко встретишь у него «играющий» сильный эпитет (как «районный Чемберлен»)....»<sup>7</sup>. Действительно, поэтической находкой прозвучало в те годы это выражение (стихотворение «Любовь»). В его парадоксальности — комизм и вновь приобретенный смысл, характерный для времени с его решительным пересмотром социальных, нравственных, эстетических представлений.

В «Юношеской поэме», написанной в те же годы, что и стихотворение «Любовь», прямолинейность выражения заменена образной картинкой, но не менее непосредственной и откровенной:

И только третья  
Как трахнет, как загремит по жести.  
Как вдарит. В монокль. И посыплется грохот,  
пойдет по бульвару, взлетит над домами,  
кусочком свинцовым проедет по небу,  
перелетит через все границы  
и даст отголоском в чужие окна.  
Да так откликнется этот выстрел,  
что даже всамделишному Чемберлену  
станет немножечко неприятно<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Зелинский К. Лирическая тетрадь.— Год шестнадцатый: Альманах I. М., 1933, с. 425.

<sup>8</sup> Смеляков Я. Избранные произведения в двух томах. М.: Художественная литература, 1970, т. 2, с. 260. Далее цитирую с указанием в тексте тома и страницы.

В «Строгой любви», появившейся через два десятилетия, герой произведения Яшка вновь вступает в районном тире в поединок с тем же неодоушевленным воплощением английского лорда. Яшка

...под низкие своды районного тира  
нес сердце свое и свои пятаки;  
...в победных зарницах войны отдыхала  
его оскорбленная жизнью душа (2, 179).

Временная дистанция помогла поэту избежать в повести прямолинейности ранних поэтических трактовок сцены в тире и образа Чемберлена. Поэт понял, что о поступке героя следует говорить с доброй улыбкой и, одновременно, с пониманием искренности, серьезности его побуждений. Смешон был перенос героем реальной действительности в мир плакатных абстракций и учебного тира, но по-настоящему искренним — его порыв, отразивший стремление молодежи тех лет служить Родине во всем, большом и малом. Реальное и естественное в 30-е годы по-новому осознается в 50-е, отслаивается поверхностное и ненужное, отчетливо обнажается смысл:

Печалась о бурях под небом спокойным,  
не знали парнишки, что нам суждены  
иные, большие и малые войны  
и Вечная слава Великой войны (2, 179).

Зрелость авторской мысли и чувства, соединяя прошлое с настоящим, образует не только интонации мягкого юмора, но и торжественный и суровый пафос трагедийности. Так удачно найденное в молодости выражение (районный Чемберлен) помогло поэту десятилетия спустя найти ему новое воплощение, ярче, полнее выразить значение.

В «Строгой любви», по сравнению с «Юношеской поэмой», существенные изменения претерпел сам характер рассказа об эпохе 30-х годов. Другим стал ракурс повествования: не пассивное описание увиденного, а глубинное осмысление признаков времени, запечатленных как в его исторических реалиях (Охматмлад, Мопр, Осоавиахим), так и в перипетиях сюжета.

Сюжетно-композиционная организация «Строгой любви» достаточно сложна, гибка и диалектична. Почти все исследователи творчества Я. Смелякова (В. Огнев, Л. Лавлинский, Б. Соловьев и др.) утверждали, что в основе ее композиции лежит контраст, однако трактовали его излишне схематично. В. Огнев заявлял, например, что в «Строгой любви» несколько прямолинейно сталкивается теза (суровые, пуританские черты и героичность героев) с антитезой (успокоившиеся, «оттаявшие» потомки)»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Огнев В. Большие ожидания.— Литературная газета, 1956, 22 июля.

В повести настоящее соединяется с прошедшим (в «Юношеской поэме» единственным ведущим временем было настоящее). Соединение и взаимодействие двух временных планов — результат стремления художника к всестороннему и целостному осмыслению жизни поколения. При этом один план непосредственно связан с описываемой в произведении действительностью и изображает прошлое как настоящее (коллизии, связанные с судьбами героев), другой включает в себя мысли, ассоциации, воспоминания о пережитом лирическим героем, нашим современником. Этим путем достигается сопряжение и взаимообогащение внутреннего и внешнего сюжетов.

Поэт не сразу, а неторопливо и заботливо вводит читателя в курс событий, уходящих в глубь десятилетий. Повесть начинается своеобразным зачином-воспоминанием, где перед рассказчиком возникают «в зыбком мареве кумача» школа имени Ильича, далекая первая пятилетка. Уже здесь автор сумел немногословно выразить волнующий его круг проблем: «с ильичевскою простотою», «с ильичевскою прямою» учила Родина в те годы жить своих детей. Далее следует пейзаж предракетной зимней столицы. Это уже — тридцатые годы, два десятилетия назад. Город безлюден, пуст, но не безжизнен. Пейзажную зарисовку одушевляет снежок, да не какой-нибудь, а «тех ударных дней». Казалось бы — ни намек на мотивы будущего повествования. Однако и в этой миниатюрной зарисовке поэту удалось передать черты нравственной атмосферы эпохи, в которой даже снег, явление неодушевленное, «беспокоится» о том, как бы поменьше хлопот доставить большевистскому райсовету, не оторвать от грандиозных социалистических преобразований. Именно этот вопрос — социально-нравственное в человеческой жизни — привлекает Смелякова, эта проблема станет предметом дальнейшего повествования, главным в разговоре о прошлом и настоящем.

Далее знакомство читателя с дорогим поэту прошлым углубляется. Автор вдохнул жизнь в произведение появлением сначала собирательного «мы», а затем и отдельных героев рассказа. Один за другим входят в повествование главные действующие лица: «шагает» Яшка, «появляется» Зинка, «возникает» Лизка. Тут происходит знакомство с ними, тут проступают контуры будущих образов-характеров.

Постепенному «погружению» читателя в прошлое способствует и незаметный переход в повествовании от настоящего времени к прошедшему (на рубеже первой и второй глав). Далее рассказ пойдет в основном в прошедшем времени. Смеляков поведает историю своих героев: расскажет о строгой любви Яшки и Лизы, детей комсомольской эпохи; посвятит читателя в тайну неожиданно свершившегося «преступления» удивительной девчонки Зинки и расследования этого «дела» ее друзья-

ми,— подробно охарактеризует мысли и чувства, порывы и поступки персонажей. Вокруг этих коллизий строится внешний сюжет произведения. Однако не он играет ведущую роль в повести. Повествование о событиях прошлого прерывается, дополняется, чередуется с авторскими отступлениями, включающими восприятие, понимание и оценку минувшего с позиций современности. Развитие внутренней сюжетной линии — движение мыслей и чувств автора-повествователя — является стержневым в «Строгой любви».

Сам же образ повествователя композиционно значим и многосложен. Помимо того, что он ведет рассказ-воспоминание, он еще становится посредником между читателем и событиями, происходящими много лет назад, и собеседником. С первых строк разговор приобретает характер доверительной беседы:

Так шагнем же туда с тобой  
через это двадцатилетье! (2, 174)

Ему принадлежат лирически проникновенные отступления, порой переходящие в откровенную публицистику (о современных проявлениях мещанства), ремарки, вносящие существенные поправки в восприятие безвозвратно уходящих лет, а также ощущение достоверности и драматизма.

Кроме того, автор-повествователь — еще и один из героев повести. Так появляется второе «я», «я» молодого человека, комсомольца 30-х годов, участника описываемых событий. Оно незаметно промелькнет всего лишь один раз в конце произведения, когда «Лизка, Яшка да с ними я — кавалерии легкой тройка» отправятся выяснять Зинкину социальную сущность. Но тем не менее от первых и до последних строк автор будет присутствовать в произведении в виде собирательного, переходного «мы». «Мы», «нас», «наше» — едва ли не самые употребимые в повести слова. Они выражают и непосредственную причастность поэта к описываемым событиям, и одновременно позволяют ему как повествователю выступать в роли судьи.

Возможность авторского перевоплощения из «я» повествователя и собеседника в «я» и «мы» героя и, наоборот, смена различных временных пластов и переплетение сюжетных линий придают повести полифоническое звучание, делают ее произведением многомерным.

Композиционное решение «Строгой любви» изначально было определено замыслом создания повести в стихах. Она должна была быть произведением многоплановым, включающим не одну, а несколько сюжетных линий. «Строгая любовь» и была названа Смеляковым повестью в связи с основной ее установкой — повествованием, а также в расчете на все будущее произведение. Однако по ряду причин автор не закончил по-

весть, замысел оказался реализованным не в полном объеме. Но тем не менее исследователями (А. Турковым, Н. Доризо)<sup>10</sup> было отмечено такое качество произведения как «законченность незавершенности». Действительно, уже в том объеме, в котором повесть была опубликована впервые и существует поныне, автор сумел сказать много: подробно, достоверно и эпически крупно показать эпоху 30-х годов, проникновенным лиризмом одухотворить исторически типичные характеры, наполнить драматизмом рассказ о жизни своих героев. Именно последовательный историзм, зрелость мировоззрения и поэтической мысли позволили автору органично объединить эпическое историко-бытовое повествование единой концепцией героев — рабочих подростков (в пору ломки их нравственных представлений о любви и быте) и лирического образа повествователя, оценивающего себя и прошлое своих друзей с высоты 50-х годов.

«Строгая любовь» Я. Смелякова, с момента своего появления сразу снискавшая признание читателей и критики, не выпала из поля зрения остро полемизирующих участников дискуссий, посвященных поэме последних десятилетий. Однако спорность и порою бездоказательность суждений в целом обусловили неопределенность и приблизительность взглядов на особенности жанра «Строгой любви». Имели место утверждения, что в «Строгой любви» поэт — «лирик и только лирик» (Вл. Приходько)<sup>11</sup>; в лиризме видел главную заслугу позднего Смелякова Б. Соловьев<sup>12</sup>, правда, он отметил, что это лиризм повествователя. Е. Осетров заявлял напрямик: «Медвежью услугу Ярославу Смелякову оказывают те, кто провозглашает вершиной его творчества поэму «Строгая любовь». Конечно, в ней немало удачных, даже отличных стихов. Сила же позднего Ярослава Смелякова в лирике, озаренной высокой страстью человека и гражданина. Страстность — вот что составляет душу поэзии Я. Смелякова; его таланту чужд эпически-повествовательный тон»<sup>13</sup>.

В. Боков свое выступление в дискуссии 1965 года посвятил такому свойству поэмы, как динамика, подразумевая под ней внешнюю стремительность, драматичность действия, открытую страсть и «динамику скрытую». О повести Я. Смелякова он писал: «Думаю, что Я. Смеляков поступил правильно, назвав «Строгую любовь» повестью... Какого-то металла «Строгой

---

<sup>10</sup> Турков А. Со строгой любовью.— Знамя, 1965, № 5, с. 182; Доризо Н. Термины и жизнь.— Литературная газета, 1965, 12 августа.

<sup>11</sup> Приходько Вл. Ярослав Смеляков. Декабрь.— Дон, 1971, № 3, с. 187.

<sup>12</sup> Соловьев Б. Книга многих судеб.— Молодая гвардия, 1972, № 7, с. 295.

<sup>13</sup> Осетров Е. Свирель и трубный глас.— Литература и жизнь, 1959, 4 декабря.

любви» не хватило, чтобы зазвенеть в большой колокол, имеваемый поэмой»<sup>14</sup>.

Достаточно спорным представляется уже само высказывание поэта и критика о монопольном праве поэмы среди других жанров на владение динамизмом повествования (динамика присутствует в каждом жанре по-своему). Еще более несправедливо отказывать в ней смеляковской «Строгой любви» — одному из самых сильных и динамичных по мысли, чувству и их выражению произведений поэта.

В одном, однако, следует признать справедливость суждений критиков: поэзия Я. Смелякова глубоко личностна. Поэмы испытали на себе «разрушительное» воздействие пронзительно-го смеляковского лиризма. «Неумение» автора ограничиться собственно повествованием, стремление включить в сферу духовной жизни самое важное, нужное, интересное значительно увеличило долю лирических отступлений в них, оттеснило событийный сюжет на второй план. Однако и сама лирика поэта в 50—60-е годы обрела черты эпического видения и изображения действительности.

Обе стороны поэзии Смелякова в равной степени — и эпическая масштабность, и проникновенная лиричность — находятся в прямой зависимости от широты и глубины исторического мышления автора. Категории идейные, социальные, политические, исторические были для поэта одновременно эстетическими и поэтическими. Он умел находить поэтические соответствия важнейшим идеям времени. Это отвечало его внутренним потребностям, обычному мышлению художника.

Творческая память Я. Смелякова сильна памятью поколения. Ее активность проявилась в неоднократном обращении поэта к принципиально важному, с точки зрения автора, времени в истории советского государства, в выявлении и воссоздании характерных черт эпохи 30-х годов в ряде эпических произведений и достижении наивысшего мастерства отображения времени в стихотворной повести «Строгая любовь».

Историзм в эпической поэзии Я. Смелякова отражается непосредственно и опосредованно, неосознанно (как правило, на уровне лексики и особенной поэтической интонации) и сознательно (на уровне замысла, темы, проблематики, образов-характеров), но сам принцип историзма художника проходит разные стадии становления, отражающие зрелость мышления, мировоззрения автора, сказываясь в композиционных и жанровых особенностях произведений.

---

<sup>14</sup> Боков В. Жаркий жанр.— Литературная газета, 1965, 16 сентября.

## ОБРАЗ ЛЕСА В НАРОДНОЙ СКАЗКЕ И НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ

Всякий фольклорный образ, как двуликий Янус, смотрит одновременно и назад, и вперед: он, с одной стороны, обращен в прошлое и этим прошлым объясняется, поскольку является продуктом исторического развития того или иного жанра; с другой стороны, он обращен в будущее, ибо на его основе, если он жизнеспособен, возникает новая традиция (или целый пучок традиций), и тогда данный образ сам, в свою очередь, может служить для понимания и объяснения новой традиции.

Нас в волшебнo-сказочном образе Леса интересует не первая, а именно вторая сторона.

Здесь сразу же необходимо сделать несколько оговорок. Во-первых, культурологическая значимость образа Леса, представленного в огромном количестве вариантов в древней, новой и новейшей литературе, столь велика, что для его описания потребовался бы не один том. В данной же статье речь пойдет лишь о некоторых аспектах истории образа Леса преимущественно в современной научно-фантастической литературе, причем таких, которые, как нам кажется, тесно соприкасаются (с точки зрения жанровых трансформаций) с волшебнo-сказочным фольклорным прообразом.<sup>1</sup> Во-вторых, ретроспективно-исторический и потенциально-творческий аспекты фольклорного образа Леса тесно связаны, и разговор о научно-фантастических отражениях этого образа естественно должен опираться на его собственный исторический смысл<sup>1</sup>.

Лес — неременный компонент образной системы волшебной сказки. Популярность этого образа в конечном счете, очевидно, объясняется той ролью, которую лес играл в практической жизни человека на протяжении огромных исторических перио-

---

<sup>1</sup> Строго говоря, этот смысл, «собственно сказочная семантика, может быть интерпретирована только исходя из мифологических истоков» (Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976, с. 262). Мифологические источники сказочного образа Леса подробно проанализированы в знаменитой работе В. Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки», посвятившего им целую главу, а также в работах его последователей.

дов. Однако прямые параллели (лес в сказке и лес в реальной жизни), как бы соблазнительно они ни выглядели, все-таки являются недопустимым упрощением.

Так, например, известное фольклорное уподобление Леса Горе иногда объясняется следующим образом: «Синонимичность слов гора — лес могла возникнуть только в условиях засушливого климата, в степной зоне, где лес встречается исключительно на склонах гор, на которых меняются условия увлажнения»<sup>2</sup>. Это объяснение, подкупающее своей естественностью, можно было бы принять, если бы не многочисленные свидетельства о том, что «семантический переход «гора» — «лес» можно считать одним из универсальных семантических сдвигов, характерных не только для славянских, но и для других индоевропейских, угрофинских, тюркских и монгольских языков»<sup>3</sup>. Если отождествление Лес-Гора известно в самых различных традициях, то его условиями засушливого климата, в ряде этих традиций отсутствующего, не объяснишь. Часто же прямые параллели между сказочным Лесом и реальным ландшафтом просто отсутствуют. Л. Рёрих, указывая на важность образа Леса в немецких сказках, делает характерное замечание: «Это, конечно, не служит свидетельством изобилия немецких лесов: например, едва ли среди народов, у которых бытует сказка, найдется такой лесной народ, как индейцы тропической Южной Америки, и все же играет там лес несравненно меньшую роль, нежели в немецких сказках. Для индейцев Южной Америки он — нормальный ландшафт, в то время как для немцев он означает дикое окружение возделанной земли»<sup>4</sup>.

Примеры подобного несопадения в различных традициях, в том числе и славянской, можно было бы многократно умножить, и все они в целом свидетельствуют о том, что популярность образа Леса в сказке надо искать не только (и не столько) в географическом расположении территорий, на которых жили носители сказочной традиции, сколько в самой структуре сказки, в той роли, которую играет образ Леса, в его художественной функции.

«Лес в сказке вообще играет роль задерживающей преграды. Лес, в который попадает герой, непроницаем. Это своего рода сеть, улавливающая пришельцев», — так определяет В. Я. Пропп художественную функцию Леса<sup>5</sup>. Эта функция объединяет все возможные изображения Леса, который оказы-

<sup>2</sup> Мурзаев Э. М. Гора-Лес.— Русская речь, 1967, № 1, с. 81.

<sup>3</sup> Толстой Н. И. Славянская географическая терминология. Семасиологические этюды. М.: Наука, 1969, с. 73. Ср. также: Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974, с. 12.

<sup>4</sup> L. Röhrich. Märchen und Wirklichkeit. Wiesbaden, 1964, S. 201.

<sup>5</sup> Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1946, с. 45.

вается многоликим. Собственно, можно выделить следующие облики Леса в волшебной сказке.

1. Лес «хозяйственный» (он наиболее близок к лесу реальному). Сказочные персонажи в лесу охотятся, заготавливают дрова и т. д.

2. Таинственный, дремучий Лес. Он может быть добрым (в Лесу герой встречает помощника, лес задерживает врага) и большей частью злым (особенно ярко это видно в известном эпизоде превращения злых существ в лужайку, траву мураву, ягоды и т. д. с целью погубить сказочного героя).

Необходимо подчеркнуть, что в любом случае в образе Леса сохраняется оттенок опасности для героя, связанный с тем, что Лес (добрый ли, злой ли) — всегда преграда. Даже, казалось бы, нейтральный в этом смысле «хозяйственный» Лес при ближайшем рассмотрении оказывается опасным: «...жило три брата. Они справились суков рубить. Они рубили долго ли, коротко, приходит ночь, им надо дорубить. Схватились, у них огня нету.— Ставайте, братья, в ели посмотреть где-нибудь огня! Насмотрели в маленькой избушке в лесах огонек. Старший брат говорит:— Я пойду просить огня. Приходит в эту избушку, в этой избушке человек, голова на лавке, ноги на пороге...» (Никифоров, № 18). Здесь Лес, при свете дня крестьянский, «хозяйственный», ночью разительно меняется, точнее, обнаруживает свою опасную сущность, что хорошо объясняется общенародной символикой ночи. В случае, когда изображается добрый Лес, защищающий героя, тоже часто подчеркивается значение опасности: «Девочка приклонила ухо к земле и слышит, что баба-яга близко, бросила гребешок: сделайся лес такой дремучий да страшный!» (Афанасьев, № 103). Очень выразительно звучит эпитет «страшный», и в данном контексте он отражает восприятие Леса-помощника не только Бабой-Ягой, но прежде всего героиней-девочкой, да и самим рассказчиком тоже: Лес «страшен» и для тех, кого он защищает.

Все три облика Леса, отмеченные выше, в сказке очень часто существуют в единстве, представляя собой разные грани образа. В целом образ Леса, являясь «опасной зоной» для героя, служит границей между «своим» и «чужим» мирами в сказке. Если исходить из того, что «на центральное место в сказке выступает преломленная в ценностном плане магистральная мифологическая оппозиция свой/чужой»<sup>6</sup>, то тогда нужно признать, что образ Леса оказывается зоной, нейтрализующей эту оппозицию, равно опасной как для героя, так и для его противника. Одновременно Лес трансформирует героя, ибо в нем

<sup>6</sup> Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю. и др. Проблемы структурного описания волшебной сказки.— В сб.: Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969, с. 102.

он получает волшебные знания, чудесного помощника и тем самым оказывается подготовленным для проникновения в «чужой мир».

Чем объясняется устойчивая атмосфера «опасности», которой в сказке окружается образ Леса в любых его проявлениях? Очевидно, удивительным совпадением тех влияний, которые он испытывал в своем развитии, начиная от мифологических времен и кончая позднейшим крестьянским отношением к лесу вплоть до начала XX века. В самом деле, обряд инициации и мифологические представления о смерти, которые В. Я. Пропп обнаруживает в качестве древнейшей основы образа, безусловно, рождали, (в сказке) это ощущение опасности. Оно позднее подкреплялось средневековой концепцией пространства, в которой Лес находился вне «благоустроенного», «культурного» мира<sup>7</sup>. Наконец, как подчеркивает С. А. Токарев, для крестьянского сознания «лес был действительно больше врагом, чем средством существования», в чем сказалась «тысячелетняя традиция земледельческого народа»<sup>8</sup>.

Структуру «опасного» образа Леса в сказке образуют многочисленные сопоставления и противопоставления. Отметим только важнейшие.

Лес устойчиво связывается с женским началом. Типичный его обитатель — Баба-Яга, которая может рассматриваться как персонифицированный образ Леса. Она тоже может быть и доброй, и злой, но всегда, как и Лес в целом, оказывается существом «опасным», даже когда играет роль помощника<sup>9</sup>. Связь Леса (деревя) с образом женщины уходит своими корнями в древнейшие мифологические представления.

Лес, как уже упоминалось выше, может уподобляться Горе. Список мест, в которых находится избушка Бабы-Яги (как правило, это Лес), представленный в монографии Н. В. Новикова<sup>10</sup>, можно дополнить еще одним — избушка Бабы-Яги находится на высокой Горе (Афанасьев, № 178). С точки зрения тождества «Лес-Гора» Змей Горыныч может интерпретироваться как лесное существо, что усиливает «опасный» характер образа.

В Лесу героя охватывает неодолимый страшный сон (иногда его насылает Баба-Яга). Уснуть — значит погибнуть. Лес ока-

<sup>7</sup> См.: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 38, 68.

<sup>8</sup> Токарев С. А. Религиозные верования восточнославянских народов XIX — начала XX века. М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1957, с. 60.

<sup>9</sup> См. об этом: Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л.: Наука, 1974, с. 135, прим. 13. Когда хозяином Леса оказывается мужской персонаж (Морозко, Медведь и т. д.), а героиней — девушка, мы имеем дело с обращенными вариантами.

<sup>10</sup> Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки, с. 136—137.

зывается не только дремучим, темным, но и сонным. Дремучий Лес навевает дрему.

Лес обычно противопоставляется Дому. «Это противопоставление может быть истолковано в социально-экономическом плане как противопоставление освоенного человеком, ставшего его хозяйством, неосвоенному им»<sup>11</sup>. Это общефольклорное противопоставление в сказке имеет смысл только применительно к крестьянской избе героя. В дремучём Лесу Дома быть не может. Нельзя согласиться с имеющимися в фольклористике утверждениями о том, что избушка Бабы-Яги является домом. Она изображается как анти-дом: «забор вокруг избы из человеческих костей, на заборе торчат черепа людские, с глазами, вместо дверей у ворот — ноги человеечьи, вместо запоров — руки, вместо замка — рот с острыми зубами» (Афанасьев, № 104). Когда же избушка изображается как нормальное жилище, на поверку оказывается, что в ней скрывается ловушка. Не случайно В. П. Аникин называет избушку Бабы-Яги «диковинной»<sup>12</sup>. В. Я. Пропп подчеркивает, что «эта избушка — сторожевая застава»<sup>13</sup>, говоря современным языком — своеобразная проходная будка на границе миров. Можно ли жить в проходной будке? Собственно, герой сам заявляет: «Мне не век вековать, а одна ночь ноцевать»<sup>14</sup>, тем самым отвечая на этот вопрос. Иногда избушка вообще изображается как не-дом, например, дуб<sup>15</sup>.

Итак, избушка Бабы-Яги (а также и другие «дома» в Лесу) — это анти-дома, они не противопоставлены Лесу, они его часть, причем, зачастую, самая опасная. Поэтому противопоставление Лес — Дом в волшебной сказке не является ведущим, гораздо более важным оказывается другое: Лес противопоставляется не Дому, а Саду.

Это противопоставление возникает уже на уровне лексики: темный, дремучий Лес — чудесный Сад. Лес связан с миром мертвых, Сад — живых (недаром в нем часто находятся молодильные яблоки и живая вода). Вместе с тем Сад — это освоенный Лес. Поэтому отмеченные выше сопоставления, характерные для Леса, остаются актуальными и для Сада, но приобретают противоположные значения. Сад оказывается как бы зеркальным отражением Леса.

В самом деле, Сад, как и Лес, связан с женским началом. Но если хозяйкой Леса является Баба-Яга (ведьма, старуха и т. д.), то Сад принадлежит молодой девушке, царевне, Еле-

<sup>11</sup> Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие системы. М.: Наука, 1965, с. 168.

<sup>12</sup> Аникин В. П. Русская народная сказка. М., 1959, с. 129.

<sup>13</sup> Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки, с. 47.

<sup>14</sup> Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки, с. 138.

<sup>15</sup> Там же, с. 136.

не Прекрасной. Еще А. Н. Веселовский, разбирая формы психологического параллелизма, отмечал, что «девушке отвечает в параллельной формуле образ сада»<sup>16</sup>.

Сад, как и Лес, связан со сном. Но если в Лесу сон охватывает героя, попавшего в «опасную зону», то в Саду засыпает не гость, а его хозяйка.

Если в Лесу волшебной трансформации подвергается герой, то в Саду трансформацию претерпевает не он, а скорее хозяйка Сада (выразительный пример дает Афанасьев, № 107).

Если в Лесу находится избушка, лишь по видимости называемая домом (она — анти-дом или псевдо-дом), то в Саду стоит, как правило, дворец, так сказать, сверх-дом. Любопытно отметить, что если обыкновенный крестьянский дом в сказке оказывается в Лесу, то его обязательно окружает Сад (Афанасьев, № 107)<sup>17</sup>.

Если Лес открыт (герой попадает в него без особых усилий), то Сад — закрыт, окружен высокой изгородью, забором, стеной, городом. В этом можно усмотреть обращенный вариант тождества Лес-Гора (Сад-Гора).

Наконец, Сад, как и Лес, — «опасное» место для героя. Но качество этой опасности оказывается различным. Опасность Леса — смертельна, Сада — нет. Условно говоря, опасность Леса «отрицательная», а Сада — «положительная».

Итак, опираясь на наблюдения фольклористов, мы попытались дать характеристику образа Леса в волшебной сказке. В целом Лес представляется «опасной зоной» для героя, местом его испытания. Лес устойчиво связан с женским началом, мотивом сна, тождеством Лес-Гора. Противопоставление Лес — Дом в волшебной сказке ослаблено (дом в лесу — наиболее опасная часть Леса) и уступает место противопоставлению Лес — Сад.

Таким образом, Лес в сказке является достаточно сложным и подробно разработанным элементом ее художественной структуры.

Вместе с тем давно уже была отмечена краткость и лапидарность собственно изображения Леса в сказке, сводившегося к «двум-трем резким чертам»: «Эти черты обычно одни и те

<sup>16</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 145.

<sup>17</sup> Невозможность в сказке крестьянского дома в Лесу, необходимость окружения его Садам не случайны. Структура сказки, пусть и опосредованно, отражает реальный опыт общения с лесом: «Человек фактически стремился скомбинировать черты как степей, так и лесов, создав свое окружение, которое можно назвать «опушкой леса». В самом деле, если человек поселяется в степи, он выращивает деревья вокруг своих домов... Сходным образом, поселяясь в лесу, он замещает большую часть лугами и пахотными землями». (Одум Е. Экология. М., 1968, с. 157—158. Подчеркнуто мной — Е. Н.). Создав свое окружение в жизни, человек создал гомоморфное ему в сказке.

же, установившиеся, застывшие (крутая гора, дремучий лес...)»<sup>18</sup>. Эта лапидарность образа вовсе не противоречит его сложности, как может показаться на первый взгляд. А. Н. Веселовский подчеркивал: «...что до нас дошло формулой ничего не говорящей воображению, было когда-то свежо и вызывало ряды страстных ассоциаций»<sup>19</sup>. Все то содержание образа Леса, о котором шла речь выше, как бы сжато, спрессовано в формулах «дремучий лес», «темный лес». Более того, попытка «раскрутить» эти формулы, дать художественно развернутый образ Леса, как правило, приводит если не к уничтожению, то к переосмыслению его содержания, в частности, к превращению сказочно-символического образа Леса в картинку пейзажа, психологическую картинку реального леса, что порой заметно в поздних записях волшебных сказок<sup>20</sup>.

В этом процессе трансформации сказочной символики Леса в более или менее психологически наполненный пейзаж отражается, пожалуй, один из самых распространенных способов переработки сказочного образа в литературе, приводящей к своеобразному «растворению» фольклорного первообраза в ткани литературного произведения. Вместе с тем даже «растворенный» фольклорный первообраз сохраняет потенциальную способность к возрождению (уже вторичному) фольклорной символики и (что более важно) ее развитию и возможному дальнейшему переосмыслению с тех или иных авторских позиций.

Литературная судьба фольклорно-сказочного образа Леса (и контрастно противопоставленного ему Сада) связана прежде всего с новой социально-бытовой и исторической трактовкой этого образа, которая приводит к расшатыванию, а иногда и к разрушению жесткой системы сопоставлений и противопоставлений, составляющих основу фольклорного первообраза<sup>21</sup>.

Социально-бытовое переосмысление сказочного образа Леса, например, легко обнаруживается в поэме Некрасова «Мороз, Красный нос», где структура фольклорной сказки о Морозке соотносится с законами (и беззаконием) реальной жизни кре-

---

<sup>18</sup> Елеонская Е. Великорусские сказки Пермской губернии. Влияние местности на сказку.—Этнографическое обозрение, 1915, № 1—2, с. 39.

<sup>19</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 92.

<sup>20</sup> См., например: Матвеева-Арефьева Р. П. Психологические элементы в волшебных сказках Магая.—В сб.: Русский фольклор Сибири. Материалы и исследования. Улан-Удэ, 1971, вып. 1, с. 114—115.

<sup>21</sup> Это можно увидеть уже в рамках самого фольклора, если обратиться к жанрам, условно говоря, более поздним, нежели волшебная сказка. В. И. Еремина, говоря об очень популярном в народной лирической песне образе Сада, отмечает, что «зеленый сад—образ очень большой емкости, он не вызывает строго постоянных ассоциаций, а потому не мог стать в народных песнях символом». (Еремина В. И. Поэтический строй русской народной лирики. Л.: Наука, 1978, с. 123).

стьяница XIX века (и соответственно переосмыслиется). С других позиций социально-бытовое освоение сказочного Леса осуществляет в своих пьесах А. Н. Островский. Если в «Снегурочке» Лес предстает в формах, весьма близких к первоначально-сказочным, то в пьесе «Лес» уже само название пьесы «символизирует ту темную, непролазную глушь, в которой живут герои комедии, и те темные дела, которые они творят в этой глуши»<sup>22</sup>. Здесь появляется художественная семантика, отсутствующая в сказке, хотя фольклорно-сказочная атмосфера Леса как «опасной зоны», враждебной человеку, пусть и в снятом виде, но остается.

Постепенно, наряду с сохранением фольклорно-сказочного образа Леса (Сада) в литературе формируется новая, собственно литературная трактовка этого образа. Она оказывается диаметрально противоположной трактовке сказочной. Попробуем сравнить два, пожалуй, самых известных «Сада» литературы XIX — нач. XX веков — чеховский «Вишневый сад» и блоковский «Соловьиный сад». При всей сложности символики вишневого сада корни ее явственно проступают в пьесе: «Образ если и не заимствован из русского фольклора, то угадан писателем, обладающим применительно к народной эстетике абсолютным слухом»<sup>23</sup>. Как и сказочный Сад, Сад чеховский являет собой истинную ценность. «Соловьиный сад» А. Блока, напротив, выглядит полемически на фоне народной сказки: «Человеческая душа чувствует себя осиротевшей, обездоленной, заброшенной в этом саду...»<sup>24</sup>. Сад в поэме А. Блока — это ценность, поставленная под сомнение.

Символика Леса, как и символика Сада, тоже может вбирать в себя противоположные сказочному фольклору значения. Сказочный опасный Лес, в котором человека подстерегают различные испытания, который является преградой на его пути, превращается в Лес добрый, светлый, мирный (а чудесный сказочный Сад, повторим еще раз, оборачивается коварной лужайкой)<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Штейн А. Л. Мастер русской драмы. М.: Советский писатель, 1973, с. 223—224.

<sup>23</sup> Медриш Д. Н. Сюжетная ситуация в русской народной лирике и в произведениях А. П. Чехова.— В сб.: Русский фольклор. Л., 1978, т. XVIII, с. 94.

<sup>24</sup> Соловьев Б. Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока. М., 1968, с. 572.

<sup>25</sup> Этот процесс происходит и в самом жанре сказки, усвоенном литературой, что особенно подчеркивает его закономерность. Лес литературной сказки и Лес сказки фольклорной оказываются контрастно противоположными друг другу. В литературной сказке, например, о Винни-Пухе, «на первый план выходит то, что делает сказочный милновский лес подлинно идиллическим, тихим, глубоко мирным и теплым местом». (Липелис А. Сказка и реальный мир.— Детская литература, 1974, № 1, с. 44).

История эволюции образа Леса (Сада) в литературе XIX—XX вв.— это история развития и борьбы двух его трактовок: фольклорной (лес — «опасная зона») и собственно литературной (значение опасности снимается). В литературе XX века, как можно полагать, преобладающее влияние принадлежит собственно литературной трактовке. Литература, переработав фольклорно-сказочный образ Леса, создает на его основе свой собственный глубокий символ. Исторический процесс создания этого символа в русской литературе завершается в романе Л. Леонова «Русский лес», где Лес — в полном объеме разработанный символ народной жизни в ее историческом движении<sup>26</sup>.

В романе Л. Леонова имеется и Сад — скрытая за высоким забором с гребенкой ржавых гвоздей усадьба Чередилова, одного из антиподов Вихрова. Этот Сад — полная противоположность и сказочному Саду и леоновскому Лесу. Он — ценность ложная. Любопытно отметить, что в романе возникает еще одно противопоставление: Поля говорит о людях, которые должны были хотя бы одну вишенку посадить, и сразу же читатель вспоминает чеховскую мечту о новом вишневом саде. Е. В. Старикова, анализируя символику романа, подчеркивает нравственную дистанцию, разделяющую «Полину вишенку и чередиловский крыжовник (прямой потомок крыжовника чеховского — образ, использованный Леоновым уже в 1928 году в «Провинциальной истории» в качестве символа мещанского самоуслаждения)»<sup>27</sup>.

Образ Леса как символ народной жизни — это образ, противоположный сказочному «опасному» Лесу (что, естественно, не исключает его возможной общефольклорной окраски)<sup>28</sup>.

Думается, подобная, противоположная фольклорной, трактовка образа в литературе, по крайней мере, новейшей, является доминирующей. Она впитывает в себя также экологическую проблематику, связанную с задачей охраны Леса. Природное и социальное, как в романе Л. Леонова, сливаются воедино.

Вместе с тем в современной литературе можно встретить и другую тенденцию — к возрождению фольклорно-сказочного образа Леса, и тенденция эта характерна прежде всего для жанра научной фантастики.

Конечно же, в научной фантастике встречается Лес в при-

---

<sup>26</sup> Суммированную оценку восприятия леоновского образа Леса в критике см. в работе: Финк Л. Уроки Леонида Леонова. М., 1973, с. 227—229.

<sup>27</sup> Старикова Е. Леонид Леонов: Очерки творчества. М., 1972, с. 281.

<sup>28</sup> Поэтому, если быть точным, нельзя, говоря о романе Л. Леонова, согласиться с характеристиками типа «сказочный вихровский лес», «лес... приобретает черты сказочного чуда» (Старикова Е. Леонид Леонов, с. 282). Леоновский Лес безусловно фольклорен, но не сказочен.

вычных литературных формах — как фон действия, пейзаж, символ народной жизни, природно-хозяйственная проблема (выразительный пример последнего дает экологическая фантастика, для которой показателен, к примеру, рассказ известного советского фантаста С. Гансовского «Спасти декабра», повествующий о гибели венерианского леса вследствие неразумного вмешательства землян-колонистов).

Но, начиная, пожалуй, уже с Г. Уэллса, в научной фантастике возникает образ Леса, типологически (а, возможно, в некоторых случаях и генетически) связанный с фольклорной сказкой, который по мере развития жанра становится все более заметным.

Прежде всего научно-фантастический Лес, как и Лес волшебного-сказочного, — это некая «опасная зона», испытывающая, проверяющая героя. Изображение опасного Леса можно встретить почти у любого писателя-фантаста. Причем в любом случае — изображаются ли экзотический тропический лес, как в расказах Г. Уэллса, или инопланетные леса в космической фантастике, леса далекого прошлого в произведениях, связанных с сюжетом «путешествия во времени», наконец, различные типы фантастических, живых и мертвых, прыгающих и поющих, искусственных и разумных, и прочих лесов — в любом случае подчеркивается загадочность, таинственность, более того, какая-то чуждость человеку такого Леса. Словом, подчеркивается то, что заключено в сказочной формуле «темный лес».

Это типологическое сходство и создает возможность для появления в научно-фантастическом Лесе всех тех особенностей и свойств волшебного-сказочного Леса, которые были отмечены выше. Вследствие присущего научной фантастике рационализма эти свойства и особенности проявляются в очень резкой (без полутонов) форме. Например, как говорилось выше, сказочный Лес связан с миром мертвых. В научной фантастике это качество фольклорного образа порождает изображение в буквальном смысле слова мертвых лесов. (Таковы металлические леса в романе С. Снегова «Люди как боги», в романе С. Лема «Непобедимый», заросли черных маков на планете Зирда в романе И. Ефремова «Туманность Андромеды»). Волшебного-сказочного мотив сна в Лесу различим в часто встречающемся изображении сонного, дурманного состояния героев в научно-фантастическом Лесу, рационально объясняемого ядовитыми испарениями, усталостью, катастрофой и т. д. (Например, в повестях А. и Б. Стругацких «Страна багровых туч», М. Емцева и Е. Парнова «Слеза Большого водопада» и других). Фольклорное уподобление Леса Горе, а также трансформированный мотив связи образа Леса с женским началом легко обнаруживается в юношеском научно-фантастическом романе В. Брюсова «Гора Звезды». Значение же опасности Леса пере-

дается в самых различных, поистине необозримых формах, из которых стоит отметить как особенно выразительные своеобразный мотив «подглядывания за героем в лесу»<sup>29</sup> и чисто фольклорную ситуацию превращения злых существ в лужайку, полянку, цветы и деревья с целью поймать героя, которая в научной фантастике различима в изображении «хищного леса», например, в повести молодого советского писателя-фантаста М. Пухова «Случайная последовательность», известных в англо-американской фантастике романах Д. Уиндэма «День Триффидов» и Г. Гаррисона «Неукротимая планета».

Перечень произведений научной фантастики самых разных эпох и стилей можно было бы продолжить, но, думается, фольклорная окраска научно-фантастического Леса очевидна. Необходимо подчеркнуть, что в научной фантастике имеются произведения, главным героем которых является этот, трансформированный в научно-фантастическом духе, Лес волшебной сказки. Этот образ можно встретить уже в эпоху становления жанра. У Г. Уэллса есть серия произведений, в центре которых оказывается именно Лес. Пример такого произведения — рассказ «Царство муравьев»: «Холройд перевел взгляд со смутно черневшей башни в середине канонерки на берег, на темный таинственный лес, где порою мерцали огоньки светляков и не смолкали какие-то посторонние загадочные шорохи». И далее: «Тянувшийся бесконечно лес казался непобедимым; а человек выглядел в нем в лучшем случае редким и непрощенным гостем»<sup>30</sup>. В контексте приведенных выше примеров фольклорная формула «темный таинственный лес» в рассказе Г. Уэллса уже не кажется случайной.

Пример полного использования структуры волшебносказочного Леса, охарактеризованной выше, дает первая часть дилогии А. и Б. Стругацких «Улитка на склоне». Цитата из рассказа Г. Уэллса «Царство муравьев» вполне могла бы служить эпиграфом к этой повести. «Темный таинственный лес» оказывается здесь главным героем. Буквально все отмеченные выше сопоставления и противопоставления, образующие структуру волшебносказочного Леса, реализуются в «Улитке на склоне».

---

<sup>29</sup> Например: «Он уходит в лес, этот астронавт, и за ним идет еще один, и еще. Круглые белые шлемы мелькают среди мохнатых стволов, окутанных толстым зеленым мхом, и исчезают вдали. И тогда из-за толстого ствола медленно выдвигается коричневое волосатое плечо, затем коричневая голова...» (Давыдов И. Я вернусь через 1000 лет... Фантастический роман. Свердловск, 1973); «Они миновали полосу белого опасного моха, потом красного опасного моха, снова началось мокрое болото..., а из каждого цветка выглядывало серое крапчатое животное и провожало их глазами на стебельках». (Стругацкие А. и Б. Улитка на склоне.— В сб.: Эллинский секр. Л., 1966, с. 415).

<sup>30</sup> Уэллс Г. Собрание сочинений: В 15-ти т. М., 1964, т. 6, с. 405—406.

Хозяйки-Леса, «жрицы партеногенеза»<sup>31</sup>; бесконечные болота (ср. фольклорные «выморочные места») и коварные заросли, в которых бродят рукоеды и мертвяки, растут дурман-грибы и деревья-прыгуны; мотив «дома в лесу», на поверку оказывающегося опасной ловушкой (анти-домом); город, который на самом деле таинственное озеро и высокий холм; испытание героя — эти и другие черты знакомой волшебной сказочной переструктуры явственно проступают в повести. В «Улитке на склоне» фольклорно-сказочная трактовка Леса используется авторами сознательно. Повесть носит экспериментальный характер (не случаен подзаголовок «главы из повести»), и, вероятно, ее анализ и оценка возможны лишь при учете экспериментально-фольклорной окраски произведения. С этой точки зрения может быть оспорена характеристика «Улитки...», даваемая известным исследователем научной фантастики А. Ф. Бритиковым. Отмечая «стилистическое и психологическое совершенство» произведений, он пишет об отсутствии «конкретного социального опыта» в повести, абстрагировании «от социальных сил, приводимых прогрессом в движение и в свою очередь движущих его»<sup>32</sup>. Действительно, к этому выводу легко придти, если читать повесть, не учитывая ее погруженности в волшебную сказочную поэтику. Ведь и в народной волшебной сказке с ее «темным Лесом», если предъявить ей критерии реалистической литературы, тоже обнаружится отсутствие «конкретного социального опыта», на основании чего во время довоенной дискуссии о сказке она порой и отвергалась. «Действие-разворачивается на великолепно выписанном фантастическом фоне», — пишет А. Ф. Бритиков<sup>33</sup>. Но Лес в «Улитке...» — это не фон действия (как часто бывает в литературе), а самостоятельный образ (что более характерно для сказочного фольклора), более того, как уже говорилось, один из главных героев произведения.

Какую же роль играет «опасный» научно-фантастический Лес, столь ярко изображенный в «Улитке на склоне» Стругацких?

Ту же, что и в фольклоре, — «роль задерживающей преграды», по цитиrowавшимся выше словам В. Я. Проппа. Научно-фантастический Лес, как и Лес волшебной сказочный, преградой, препятствием становится на пути героя. Пройти через Лес в научной фантастике, как и в сказке, — значит победить.

Итак, Лес в научной фантастике — преграда, шире говоря, граница, как и в сказке, между «чужим» и «своим» мирами. На этой основе фольклорная функция вбирает в себя и чисто

<sup>31</sup> Стругацкие А. и Б. Улитка на склоне, с. 456.

<sup>32</sup> Бритиков А. Ф. Русский советский, научно-фантастический роман. Л., 1970, с. 356—357.

<sup>33</sup> Там же, с. 354.

научно-фантастические значения, ибо «пограничность» Леса истолковывается здесь в силу присущего жанру «духа науки» сугубо рационально. Анализ научно-фантастических произведений убеждает в том, что Лес служит в них очень часто именно границей:

- а) между Известным и Неизвестным;
- б) между различными (земным, инопланетным и т. д.) мирами;
- в) наконец, между Прошлым и Будущим.

Рациональное толкование «пограничности» Леса приводит к тому, что Лес одновременно оказывается и символическим образом Неизвестного или Прошлого.

В самом деле, в огромном количестве научно-фантастических произведений образ Леса становится символом Неизвестного (этот символ обнаруживается и в цитированных выше произведениях). Основания этой символики вполне понятны и кроются в «опасном» характере фантастического Леса, ибо «по своему эволюционному опыту человек привык к тому, что Неизвестное чаще всего несет в себе опасность; это привело к тому, что человек потенциально агрессивен к Неизвестному»<sup>34</sup>.

Образ Леса как границы между мирами и одновременно символа Неизвестного или Прошлого в ряде научно-фантастических произведений играет важную композиционную роль. К числу таких произведений относятся многие романы Г. Уэллса.

Так, в романе «Первые люди на Луне» герои, достигнув Луны, сразу же оказываются в Лесу, мгновенно выросшем с наступлением лунного дня: «Представьте себя в нашем положении! Кругом безмолвный сказочный лес; колючие листья вверх, а под руками и коленями ползучие яркие лишайники...». Лес раскрывается как граница между миром Земли и фантастическим подлунным миром селенитов-муравьев: «Иногда из-под почвы под нами слышались удары, звон, странные необъяснимые механические звуки»<sup>35</sup>. Здесь образ Леса служит для подготовки и, так сказать, настройки читателя на чудеса подлунного мира.

Более важную роль играет образ Леса в романе «Остров доктора Моро». Г. Уэллс использует характерный для него прием постепенного «проявления» образа. Первое впечатление от острова доктора Моро у героя романа, Эдварда Прендика, таково: «Остров был низкий, покрытый пышной растительностью, среди которой больше всего было пальм незнакомого мне вида. В одном месте белая струя дыма поднималась необычайно высоко, а затем расплывалась в воздухе...»<sup>36</sup>. Описание

<sup>34</sup> Солодовников С. В. Человек и Неизвестное в научной фантастике.— Вестник Белорусского гос. ун-та, 1975, серия IV, № 2, с. 21.

<sup>35</sup> Уэллс. Г. Указ. соч., т. 3, с. 65.

<sup>36</sup> Там же, т. 1, с. 165.

нейтральное, скорее подчеркивается обжитость, безопасность Леса. По мере же развития событий Лес постепенно предстает в своем истинном «опасном» виде: «Весь лес сразу словно преобразился, каждый темный уголок казался засадой, каждый шорох — опасностью. Мне казалось, что какие-то незримые существа подстерегают меня всюду»<sup>37</sup>. Остров, покрытый Лесом, скрывает в себе загадку, тайну, недаром герой называет его «таинственным островом»<sup>38</sup>.

Совпадение с названием известного романа Ж. Верна, думается, не простая случайность. Пространство в «Острове доктора Моро» и «Таинственном острове» Ж. Верна организовано одинаковым образом: остров, окруженный океаном. Но если у Ж. Верна ведущим является противопоставление острова как освоенного пространства неосвоенному простору Океана (а Лес не несет в себе «опасной» символики, он, по крайней мере, в первой части романа, полностью светлый и добрый, в нем заготовлено все необходимое для потерпевших крушение), то для Г. Уэллса важным оказывается не Океан, а именно Лес на острове. Можно сказать, что в творчестве Г. Уэллса фольклорно отмечен (типологически) образ Леса, а в творчестве Ж. Верна — образ Океана<sup>39</sup>. Вообще образ Леса в какой-то степени является органичным для творческого воображения писателя, недаром даже в автобиографии, говоря о своей жизни, Г. Уэллс употребляет характерный «лесной» образ «джунглей», по которым проходила его тропинка<sup>40</sup>.

Активно используется образ Леса и в знаменитой «Машине времени». Он играет в этом романе двойную роль — Лес является границей между земным миром элоев и подземным миром морлоков и в то же время образ Леса приобретает символический характер. Как и в «Острове доктора Моро», символический характер образа проявляется постепенно. Будущее вначале раскрывается перед героем романа как Сад: «Общее впечатление от окружающего было таково, как будто весь мир покрыт густой порослью красивых кустов и цветов, словно давно запущенный, но все еще прекрасный сад»<sup>41</sup>.

Но когда герой «Машины времени» разбирается в обстановке, узнает о существовании морлоков, вступает с ними в борьбу, облик Сада меняется — Сад превращается в страшный, опасный Лес: «...я увидел густую чащу леса, которая тянулась передо мной широкой и черной полосой. Я остановился в нерешительности. Этому лесу не было видно конца ни справа,

<sup>37</sup> Уэллс Г. Указ. соч., т. 1, с. 177.

<sup>38</sup> Там же, с. 183.

<sup>39</sup> См. об этом: Неёлов Е. Образ Океана в народной сказке и научной фантастике. — В сб.: Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1979.

<sup>40</sup> Цит. по кн.: Кагарлицкий Ю. И. Герберт Уэллс. М., 1963, с. 141.

<sup>41</sup> Уэллс Г. Указ. соч., т. 1, с. 78.

ни слева». И далее: «Смертельно усталый, я присел на землю. Мне почудилось, что по лесу носился какой-то непонятный сонливый шепот... Вокруг меня была темнота, и руки морлоков касались моего тела»<sup>42</sup>. И наконец, в очень далеком Будущем герой встречает лишь «вымороочные места» — мхи и лишайники на берегу мертвого Океана.

Итак, символика здесь прозрачна: **Сад, обернувшийся Лесом, — это будущее, на поверку оказавшееся прошлым.**

Образ Леса художественно утверждает негативный характер мира, изображенного писателем. Финальный аккорд в раскрытии образа Леса составляет очень выразительная деталь — на машине времени, какой ее видят друзья Путешественника, «висели клочья травы и мха»<sup>43</sup>. Т. А. Чернышева в одной из своих статей о фантастике, отмечая эту деталь, подчеркивает создаваемое ею ощущение реальности путешествия<sup>44</sup>. Можно добавить — и его «лесной» характер.

В современной фантастике использование Леса как образа Прошлого очень выразительно у Р. Бредбери — например, в широко известном рассказе «И грянул гром».

В современной советской фантастике образ Леса характерен для творчества А. и Б. Стругацких, присутствуя в любом их произведении.

Устойчивая функция образа Леса у Стругацких — служить границей между «своим» земным и «чужим» инопланетным мирами. Эту роль играет Лес в романе «Трудно быть богом», в повестях «Обитаемый остров», «Пикник на обочине» и других. Вместе с тем у Стругацких постоянно используется символика Леса-Прошлого, противопоставленная Саду-Будущему. Выше отмечалось фольклорно-сказочное противопоставление Леса Саду, причем Сад в сказке представляет собой зеркальное отражение Леса. Стругацкие используют это сказочное отражение, снимая, пожалуй, лишь один из фольклорных элементов — фольклорный Сад в отличие от Леса закрыт, в него трудно попасть. Сад Стругацких просторен и покрывает всю планету, он открыт. Собственно, это даже и не Сад в буквальном значении. Рациональное толкование фольклорно-сказочной «зеркальности» Сада по отношению к Лесу приводит к тому, что Сад в научной фантастике оказывается копией Леса, только не опасного, а доброго, освоенного человеком. Он превращается в своеобразный лесопарк.

«Улицы не было. Прямо от крыльца через густую высокую траву вела утоптанная тропинка. Шагах в десяти она исчезала

<sup>42</sup> Уэллс Г. Указ. соч., т. 1, с. 113, 125.

<sup>43</sup> Там же, с. 140.

<sup>44</sup> Чернышева Т. А. К вопросу о традициях в научно-фантастической литературе. — Труды Иркутского гос. университета. Серия литературоведения и критики. Вып. 4. Иркутск, 1964, т. XXXIII, с. 98.

в зарослях кустарника. За кустарником начинался лес — высокие прямые сосны...»<sup>45</sup>.

«Лес был сосновый и редкий, ноги скользили по опавшей хвое. Косые солнечные лучи падали между прямых стволов, и земля была вся в золотых пятнах»<sup>46</sup>.

«Он бежал мимо отсыревших шезлонгов.; через мокрые, разросшиеся кусты, между стволами мокрых сосен...»<sup>47</sup>.

Бросается в глаза, что из произведения в произведение у Стругацких переходит один и тот же сосновый, залитый солнцем и дождем Лес. Это Лес, разумно перестроенный руками человека, в нем играют дети и легко дышится. Образ такого лесопарка (Сада) — символ Будущего у Стругацких<sup>48</sup>.

Другой Лес, «опасный», — символ Прошлого. Например, в романе «Трудно быть богом» и повести «Обитаемый остров» прошлые исторические эпохи, перенесенные фантазией авторов на другие планеты, показываются и оцениваются с позиций данного образа. Это Икающий лес в романе «Трудно быть богом» (изображенный, кстати сказать, чисто сказочно, даже с избушкой в глубине его), страшный радиоактивный, начиненный мертвой военной техникой Лес из повести «Обитаемый остров».

Любопытная деталь — через все эти Леса в романах и повестях Стругацких проходит Дорога (бетонированное шоссе, проселочная дорога, утоптанная тропа и т. д.), которая и приводит героя в мир Прошлого. Мы опять здесь встречаемся с своеобразным «буквальным» рациональным истолкованием фольклорной структуры: в волшебной сказке «лес окружает иное царство, ...дорога в иной мир ведет сквозь лес»<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> Стругацкие А. и Б. Полдень, XXII век (Возвращение). М., 1967, с. 84—85.

<sup>46</sup> Стругацкие А. и Б. Трудно быть богом (БСФ, т. 7). М., 1966, с. 10.

<sup>47</sup> Стругацкие А. и Б. Попытка к бегству. Хищные вещи века. М., 1965, с. 11.

<sup>48</sup> То, что лесопарк Стругацких — сосновый, тоже не случайно. Здесь сливаются воедино и фольклорные, и современные научные представления. С одной стороны, как отмечают фольклористы, сосна «в условиях севера (т. е. там, где она широко распространена.— Е. Н.) придает особое значение в самых различных обрядах». Сосна может «...наделаться всеми признаками священного дерева». (Криничная Н. А. Историко-этнографическая основа преданий о «панах». — Советская этнография, 1980, № 1, с. 121). С другой стороны, «представьте себе,— пишет доктор биологических наук Ю. Синадский,— уральский сосновый бор, золотисто-розовый или медно-красный в солнечный день: это надежное домовитое место, где человек, не уставая, может жить месяцами и находить там и отдохновение, и вдохновение. И это не пустые слова. Сосна выделяет огромное количество фитонцидов, поэтому воздух в сосняке стерильный... Сосновые деревья так высоки, что даже при сильном ветре в лесу тихо и покойно и могучий гул в вышине не тревожит, а успокаивает» (Синадский Ю. В защиту сосны.— Неделя, 1980, 21—27 апреля).

<sup>49</sup> Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки, с. 45.

Образ Леса как символ Неизвестного у Стругацких ярко воплощен в повестях «Страна багровых туч» и «Малыш».

Итак, можно подвести некоторые итоги. Мы отметили наиболее часто встречающиеся формы трансформации фольклорно-сказочного Леса в научно-фантастический. (Естественно, наш материал этими формами не исчерпывается. Так, можно указать на иногда встречающееся в научной фантастике, например, в повести Стругацких «Пикник на обочине», изображение Города как Леса. Такой Город-Лес очень популярен в детективном жанре).

Использование принципов фольклорно-сказочной поэтики в изображении Леса в научной фантастике глубоко оправдано как в содержательном, так и в фольклорно-поэтическом планах.

«Типологическая (и отчасти методологическая) родственность научной фантастики фольклору,— отмечает А. Ф. Бритиков,— <...> раскрывается как оборотная сторона ее отношения к науке»<sup>50</sup>.

Стыковка фольклора и научной фантастики в этом смысле возможна лишь на почве натурфилософского воззрения на мир, стихийно выражаемого народной сказкой. В последнее время часто говорят о том, что в научной фантастике «все явственней различимы черты натурфилософии»<sup>51</sup>. Расширение понятия среды за счет включения в нее природы, присущее научной фантастике<sup>52</sup>, безусловно связано с натурфилософскими устремлениями жанра, что и дает импульсы к возрождению фольклорных начал в пространственно-природных образах, к числу которых относится и Лес.

С другой стороны, анализируя научно-фантастический образ Леса, мы обнаружили в нем не только фольклорные значения («опасности», «границы» и т. д.), но и чисто научно-фантастическую символику. Категория Неизвестного, а также Прошлого и Будущего, которые складываются в научной фантастике, требуют прежде всего художественного воплощения. Фольклорно-сказочная образность и дает возможность, так сказать, представить непредставимое и наполнить отвлеченные категории конкретным содержанием.

---

<sup>50</sup> Бритиков А. Ф. Эволюция научной фантастики.— В кн.: О прогрессе в литературе. Л., 1977, с. 234.

<sup>51</sup> Ефремов И. А. Великое кольцо будущего.— В кн.: Фантастика 69—70. М., 1970, с. 271. Ср.: «В современной фантастике отчетливо различается натурфилософское направление». (W. Petri. Die Zukunft des Raumfahrtzeitalters in sowjetischer Sicht—Prognosen und wissenschaftlich—kosmische Utopien.— «Universitas. Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur». 1972, Heft 11, s. 1183).

<sup>52</sup> См. об этом: Чернышева Т. Человек и среда в современной научно-фантастической литературе.— В кн.: Фантастика, 1968. М., 1969.

## ПАРОДИЯ И КОМИЧЕСКОЕ

(К вопросу о жанровой специфике пародии)

В эстетической науке не прекращаются дискуссии о жанровом и родовом определении комического. Многие исследователи считают, например, сатиру, которая является видом комического, своеобразным литературным родом (Л. И. Тимофеев, Я. Эльсберг, Д. Николаев)<sup>1</sup>. Ю. Б. Борев полагает, что в отдельные периоды истории художественной культуры «намечалось выделение иронии в особый род литературы»<sup>2</sup>.

Эти дискуссии не лишены некоторых оснований, взять хотя бы вопрос о пародии. Конечно, как известно, пародия на сонет не принадлежит к сонетному жанру<sup>3</sup>, но является особым специфическим жанром. Это же можно сказать и о пародиях на другие литературные формы. Возникает особое семейство жанров, объединенных родовыми признаками. С другой стороны, пародия выступает как комическое отображение различных жанров литературы, амбивалентное начало, снимающее односторонность серьезного взгляда на мир. Поэтому необходимо постараться вникнуть в существо проблемы.

«Краткая литературная энциклопедия» определяет пародию как «жанр литературно-художественной имитации, подражания стилю отдельного произведения, автора, литературного направления, жанра с целью его осмеяния»<sup>4</sup>.

Близкое к этому определение дает А. Квятковский<sup>5</sup>. В других работах пародия определяется как «вид сатирического произведения»<sup>6</sup>. А болгарский ученый И. Паси утверждает, что

<sup>1</sup> Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. 5-е изд. М., 1976; Эльсберг Я. Вопросы теории сатиры. М., 1957; Николаев Д. Смех—оружие сатиры. М., 1962.

<sup>2</sup> Борев Ю. Б. Комическое. М., 1970, с. 122.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 418.

<sup>4</sup> Бен Г. Е. Пародия.— В кн.: Краткая литературная энциклопедия. М., 1968, т. 5, с. 604.

<sup>5</sup> Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966, с. 195.

<sup>6</sup> См.: Кравцов Н. И. Пародия.— В кн.: Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 259; Безыменский А. О литературной пародии.— Вопросы литературы, 1961, № 8, с. 161—162.

«нет единых жанровых признаков, выделяющих пародию как жанр»<sup>7</sup>. По его мнению, «то, что называют пародией в смысле жанра, есть в действительности или комедия, или некий лирический вид, или сочетание эпической формы с будничным содержанием, или некий другой основной или промежуточный вид, который стал пародией не в силу жанровой определенности, а как воплощение принципа пародии, пародийного отношения». Правда, оговаривается И. Паси, иногда пародия может приобретать жесткую жанровую структуру, но «внимательное рассмотрение показывает, что пародирование не имманентно жанру этого произведения, а само проникло целиком в него»<sup>8</sup>.

С точкой зрения И. Паси трудно полностью согласиться, хотя некоторые основания для такого представления о пародии есть.

Большинство исследователей, литературоведов и эстетиков, считают комическое обязательным условием пародии. Возражения известного советского литературоведа Ю. Н. Тынянова против этой точки зрения проанализированы и убедительно отвергнуты<sup>9</sup>.

В структуре комического следует различать виды комического отношения и формы выражения. Юмор, ирония и сатира могут рассматриваться как виды комического, так как обладают специфическими аксиологическими и психологическими характеристиками, в то время как формы (способы выражения) комического (фарс, бурлеск, трагестия, пародия, гротеск, карикатура) такими характеристиками не обладают, поэтому, как справедливо отмечает А. Морозов, «по отношению к комическому пародия может рассматриваться как носитель сатиры и юмора»<sup>10</sup>. В то же время А. Морозов и И. Паси ставят пародию в один ряд с юмором и сатирой<sup>11</sup>.

Противоречия в понимании термина «пародия» нередко возникают из неразличения двух значений этого слова: с одной стороны, пародией называют произведение, утрированно подражающее оригиналу, другому художественному произведению, с другой — прием комического, заключающийся в снижающем подражании, дискредитирующем отображении объекта<sup>12</sup>. Исследование структуры и сущности пародии как приема, способа выражения комического отношения позволит подойти к пробле-

---

<sup>7</sup> Паси И. Смешното. София, 1972, с. 194.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> См.: Морозов А. Пародия как литературный жанр.— Русская литература, 1960, № 1, с. 61.

<sup>10</sup> Там же, с. 63. Подчеркнуто мной.— В. Л.

<sup>11</sup> См.: Паси И. Указ. соч., с. 194.

<sup>12</sup> См.: Вакуров В. Н. Речевые средства юмора и сатиры в советском фельетоне. М., 1969, с. 26—27.

ме определения жанровой специфики пародии с правильных позиций.

Особенный интерес в плане определения места пародии в структуре комического представляет соотнесение ее с иронией<sup>13</sup>.

При первом их сопоставлении бросается в глаза сходство, совпадение многих элементов и функций. И та и другая имеют своей главной задачей разоблачение ничтожества и ценностной бесперспективности устаревающих явлений культуры, мнимых претензий на величие и значительность. И та и другая действуют при этом сходными приемами: притворяются положительными, подражают, чтобы вскрыть и ярче показать пустоту и ничтожество объекта.

И. Паси сравнивает пародию с игрой, где «пародия играет с пародируемым, входит в него, затем выходит, отождествляется с ним, затем разграничивается, ласкает его, затем уязвляет»<sup>14</sup>. Это можно сказать и об иронии.

Пародия объективна и общезначима лишь тогда, когда пародируемое явление утратило ценностную перспективу. Художник-пародист соотносит, сравнивает ценностный потенциал объекта со своим ценностным потенциалом, оценивает иронически и пародирует объект лишь в том случае, когда убеждается в превосходстве своего ценностного потенциала над потенциалом объекта. Критерий «объективности», или, точнее, правомерности, пародии обосновывается как вкусом художника-пародиста, так и общественной оценкой пародируемого явления. Но пародия может быть и «субъективной», когда пародисту только **кажется**, что объект утратил ценностную перспективу (или реже: что новое явление необоснованно претендует на ценность), что ценностный потенциал субъекта превосходит ценностные возможности объекта, хотя на самом деле это не так. Такая пародия не смешна, вызывает недоумение и возмущение, поскольку «псевдопародисты не исследуют, а ощипывают оригинал, бессмысленно выдергивая из него случайные строчки и ничего нового не открывая нам ни в творчестве отдельного поэта, ни в общей поэтической ситуации»<sup>15</sup>. За всем этим стоит, как двойник, ирония, и часто трудно разделить, что здесь относится к сфере иронии, что — пародии. Тем не менее при всем сходстве пародии и иронии есть между ними и существенные различия.

<sup>13</sup> См. доклад на республиканской конференции молодых ученых (Пивоев В. М., Сузи В. Н. Пародия и ирония.— В сб.: Тезисы докладов молодых ученых и специалистов на республиканской научно-теоретической конференции по общественным наукам. Петрозаводск, 1980, с. 42—44), где этот вопрос рассматривался в плане культурологической функции пародии.

<sup>14</sup> Паси И. Указ. соч., с. 216.

<sup>15</sup> Бек Т., Пигач А. «Сей род шуток...» — Литературная учеба, 1980, № 1, с. 207.

Анализируя соотношение пародии, иронии и других элементов комического, невозможно согласиться с позициями А. Морозова и И. Паси относительно так называемого «пародийного отношения». Хотя И. Паси справедливо указывает, что в пародии воплощается критический пафос комического, будет преждевременным говорить о созревании «пародийного отношения», как это делает А. Морозов, который смешивает пародию с иронией, а затем подменяет вторую первой. Недоразумения подобного рода также возникают, когда не учитывается многозначность термина «ирония» и происходит отождествление иронии как приема комического снижения и иронии как вида комического отношения.

Ирония имеет свои специфические средства выражения<sup>16</sup>, однако, как справедливо замечает А. Вулис, она нередко использует пародию как средство иронического снижения. По его словам, «ирония нуждается в услугах пародии и делает ее своим инструментом»<sup>17</sup>. Это положение поддерживает и болгарский ученый И. Славов, который в своем исследовании о модернистском искусстве отмечает, что ирония — это «философский взгляд и умонастроение, а пародия есть форма ее выражения»<sup>18</sup>.

В структуре комического пародия, в отличие от иронии, является лишь способом (приемом) выражения комического, его формой, наряду с трагестией, бурлеском, карикатурой и другими, и мы считаем неправомерным говорить о пародии как о ценностном отношении постольку, поскольку специфическое переживание пародии еще не сформировалось, ее можно переживать только через чувства комического (юмор, иронию, сарказм).

Важную роль в оценке и восприятии пародии играет эмоциональная реакция. Смеховая реакция реципиента обуславливается максимальным остроумием, неожиданностью и удачностью выявления в пародируемом объекте слабых мест. Пародируемый объект не всегда представляет подобные возможности и не всегда они реализуются в полной мере, поэтому наиболее распространенной реакцией на пародию является ирония, «редуцированный смех». Так, можно заметить, что, поскольку поэзия в большей степени ориентирована на возвышенную, патетическую установку восприятия читателя, то стихотворная пародия, резко снижая пафос стихотворения, чаще достигает сильного комического эффекта и, соответственно, смеховой ре-

---

<sup>16</sup> См. об этом подробнее: Пивоев В. М. Ироническое отношение как коммуникация. — В сб.: Современные научные методы и категории эстетического исследования. Петрозаводск, 1979, с. 95—101.

<sup>17</sup> Вулис А. В лаборатории смеха. М., 1966, с. 100.

<sup>18</sup> Славов И. Иронията в структурата на модернизма. София, 1979, с. 203.

акции. В прозаической пародии противопоставление установок восприятия не столь контрастно, поэтому реакция чаще ироническая.

Таким образом, можно определить литературную пародию как художественную форму, организованную по принципу утрированного подражания с преувеличением некоторых черт с целью разоблачения противоречия их окостенелости и незавершимого целого бытия, находящегося в развитии. «Пародия, — по словам В. Я. Проппа, — представляет собой средство раскрытия внутренней несостоятельности того, что пародируется»<sup>19</sup>.

Вопрос о жанровой специфике пародии сложен. Как отмечает Д. С. Лихачев, «жанровая природа произведения зависит не только от формы, но и от содержания произведения»<sup>20</sup>. Однако, как справедливо утверждает О. М. Фрейденберг, «пародия — «тень» серьезного жанра, его «внешний вид», лишенный содержания»<sup>21</sup>. Американская исследовательница Л. Хатчен называет пародию «литературной фальсифицированной формой» или «метафикцией»<sup>22</sup>.

Жанровая «неполноценность» пародии заключается не только в её несамостоятельности, отраженности по отношению к пародируемому оригиналу, но и в зависимости, подчиненности комическому, ибо она выражает не самоценное содержание, а тот или иной вид комического отношения. Соответственно видам комического можно выделить жанровые группы юмористической, иронической и сатирической пародии<sup>23</sup>.

У В. Курочкина, например, пародия используется для сатирического разоблачения конкретных исторических лиц: эпиграмма на Чичерина «Слышу умолкнувший звук ученой Чичерина речи...», которая представляет собой пародийный парафраз двустушия А. С. Пушкина «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи»<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976, с. 64.

<sup>20</sup> Лихачев Д. С. Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения. — В сб.: Вопросы методологии литературоведения. Л., 1966, с. 155.

<sup>21</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978, с. 293—294.

<sup>22</sup> Hutcheon L. Ironie et parodie: strategie et structure. — Poetique, 1978, N 36, p. 469.

<sup>23</sup> Ср.: А. Раскин предлагает выделять следующие жанры пародии: а) сатирическая, уничтожающая, б) юмористическая, иронизирующая, в) дружеская, шутливая, г) пародия-стилизация, пародия-подражание (См.: Раскин А. Загадка Э. С. П., А. Г. Р. и А. М. Ф. — Вопросы литературы, 1966, № 7, с. 235). Вызывает сомнение обоснованность объединения юмористической и иронизирующей пародии, выделения пародии-стилизации (подражания) в самостоятельный жанр, учитывая, что стилизация и подражание — элементы любой пародии, к которым она не может сводиться.

<sup>24</sup> См.: Ямпольский И. Василий Курочкин. — В кн.: Курочкин В. Стихотворения. Статьи, фельетоны. М., 1957, с. XXVII.

Однако «чистые» формы пародии, соответствующие видам комического, на практике встречаются редко, чаще они носят сложный, гибридный характер. Поэтому необходимо выделить такие жанровые группы или семьи литературной пародии, как прозаическая и стихотворная.

Эти формы могут быть наглядно продемонстрированы по сборнику советской пародии «Парнас дыбом»<sup>25</sup>. Пародии на сюжет о попе и собаке отражают основные жанровые признаки пародируемых произведений: пародия «Записки о Британской войне» на произведения Юлия Цезаря написана в прозаическом жанре, на стихи А. Ахматовой — в стихотворном, на рассказы М. Зощенко — в прозаическом жанре.

К жанровым признакам литературной пародии следует отнести направленность на объект, на адресат пародии (конкретный автор, произведение, жанр, форма, стиль, литературное направление), тематические и идейно-эмоциональные особенности, а также формы выражения<sup>26</sup>.

В качестве классического примера пародии на жанр оды можно привести «Оду его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» А. С. Пушкина:

Султан ярится. Кровь Эллады  
И резвоскачет, и кипит.  
Открылись грекам древни клады,  
Трепещет в Стиксе лютый Пит.  
И се — летит предерзко оудно  
И мечет громы обоудно.  
Се Вейрон, Феба образец.  
Притек, но недруг быстропарный,  
Строптивный и неблагодарный  
Взнес смерти на него резец...<sup>27</sup>

В этой пародии А. С. Пушкин пародирует оды не только Д. И. Хвостова, но и В. П. Петрова, В. Кюхельбекера, К. Ф. Рыльева, И. И. Дмитриева<sup>28</sup>.

Важную роль в пародии играет знакомство с пародируемым оригиналом, особенно, если иронические намеки скрыты. Так, стихотворную пародию В. С. Соловьева на декадентскую поэзию, по уверениям автора, читатели не восприняли как пародию, не почувствовали ее пародийности:

Горизонты вертикальные  
В шоколатных небесах,  
Как мечты полу-зеркальные  
В лавро-вишневых лесах.

<sup>25</sup> Первое издание: Харьков, 1925.

<sup>26</sup> Калачева С., Рошин П. Жанр. — В кн.: «Словарь литературоведческих терминов», с. 82; Безыменский А. Указ. соч., с. 158.

<sup>27</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10-ти т. М., 1974, т. 2, с. 9.

<sup>28</sup> Там же, с. 547—548.

Призрак льдины огнедышащей  
В ярком сумраке погас,  
И стоит меня не слышащий  
Гиацинтовый Пегас.  
Мандрагоры имманентные  
Зашуршали в камышах,  
А шершаво-декадентные  
Вирши в вянущих ушах.<sup>29</sup>

Современные пародисты имеют обыкновение предпосылать пародируемые строки в качестве эпиграфа к пародии, чтобы ознакомить читателя с объектом комического отношения. Так, пародист А. Иванов цитирует четверостишие С. Макарова:

Шел вчера я в толпе городской,  
Показалось мне трезвому,  
грустному,—  
В разношерстнице речи людской  
Разучился я русскому устному...

В этих строках пародист увидел тенденцию к псевдонародности и иронически продолжил логику умозаключений и переживаний поэта в пародии «Обучение устному»<sup>30</sup>.

В то же время для оценки пародии недостаточно знакомства с отдельными строками, необходимо более глубокое знание контекста пародируемого произведения<sup>31</sup>.

Великолепные образцы литературных пародий изданы под общей пародийной маской Козьмы Пруткова братьями А. М., В. М. и А. М. Жемчужниковыми и А. К. Толстым. Приведем пример стихотворной пародии «Шея (Моему сослуживцу г. Бенедиктову)»:

Шея девы — наслажденье;  
Шея — снег, змея, нарцисс;  
Шея — ввысь порой стремленье;  
Шея — склон порою вниз.  
Шея — лебедь, шея — пава,  
Шея — нежный стебелек;  
Шея — радость, гордость, слава;  
Шея — мрамора кусок!..  
Кто тебя, драгая шея,  
Мощной дланью обоймет?  
Кто тебя, дыханьем грея,  
Поцелуем пропечат?..<sup>32</sup>

Оригиналом для пародийного подражания послужило стихотворение В. Г. Бенедиктова «Кудри»:

<sup>29</sup> Соловьев В. С. Стихотворения. 3-е изд., доп. СПб., 1900, с. 211.

<sup>30</sup> Литературная газета, 1981, 7 января, с. 16.

<sup>31</sup> См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. М., 1977, с. 226; Паси И. Указ. соч., с. 214; Лимантов Ф. С. О гносеологической природе комического с точки зрения теории информации.— Ученые записки Тартуского университета, вып. 124 (Труды по философии, т. VI). Тарту, 1962, с. 151.

<sup>32</sup> Сочинения Козьмы Прутков. М., 1965, с. 63.

Кудри девы-чародейки,  
Кудри — блеск и аромат,  
Кудри — кольца, струйки, змейки,  
Кудри — шелковый каскад!..

«... Кто из вас, друзья-страдальцы,  
Будет амвру их впивать,  
Навивать их шелк на пальцы,  
Поцелуем припекать...»<sup>33</sup>

В пародии удачно схвачены особенности стиля В. Г. Бенедиктова «с нагромождением образов, со смешением возвышенного и грубого, вещественного и абстрактного» (Л. Гинзбург)<sup>34</sup>.

Пародийная маска — распространенное явление в творчестве русских писателей, ею неоднократно пользовались М. Е. Салтыков-Щедрин, Д. И. Минаев, Н. А. Некрасов. Черты пародийной маски характерны для сказовой манеры повествования М. Зощенко. Здесь пародия уже не имеет жанровой определенности, поэтому, как справедливо отмечает А. Морозов, следует говорить о пародийности как стилистическом элементе романной прозы. Это явление стиля исследуется в работах Ю. Н. Тынянова и В. В. Виноградова<sup>35</sup>. Пародийные элементы в прозаическом тексте выполняют сатирические и полемические функции<sup>36</sup>. У А. С. Пушкина, по мнению Д. Д. Благого, они служат средством освобождения от «байронизма» и утверждения собственного творческого метода<sup>37</sup>. Для Томаса Манна пародийность в литературе XX века — один из способов избежать банальности в искусстве. По его словам, пародийное явление «гордым уходом от бесплодия, которым прозят большому таланту скепсис, духовная стыдливость, понимание убийственной необъятности сферы банального»<sup>38</sup>.

Пародия добывается снятия устоявшихся форм и художественных систем. Потребность в ней возрастает всякий раз при разрушении отживших форм культуры. Но значение пародии не может быть сведено только к роли стимулятора культурной эволюции, как всякое художественное явление она полифункциональна. Противопоставление одной функции другим, абсолютизация ее обедняют понимание как пародии в целом, так и той ее разновидности, на которую сделан упор.

<sup>33</sup> Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Л., 1937; с. 81—82.

<sup>34</sup> Там же, с. 27.

<sup>35</sup> Тынянов Ю. Н. Указ. соч., с. 198—226; Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 230—366. Следует отметить, что пародийность может присутствовать в других явлениях культуры, но это тема специального исследования.

<sup>36</sup> См. напр.: Послания Ивана Грозного. М.—Л., 1951; а также: Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» древней Руси. Л., 1976, с. 32—44.

<sup>37</sup> Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней: В 2-х т. М., 1979, т. 1, с. 284—285.

<sup>38</sup> Манн Т. Собрание сочинений: В 10-ти т. М., 1960, т. 5, с. 199.

Одна из основных функций пародии, как уже подчеркивалось выше, — разоблачение недостатков художественной формы, сопровождающееся чаще всего ироническим или сатирическим осуждением. И здесь, как справедливо отмечает А. Безыменский, «неприкосновенных недостатков для литературной пародии нет! неприкосновенных личностей тоже нет! Но надо обязательно знать, что именно критикуешь, и понимать разницу необходимости силы удара по недостаткам разного калибра»<sup>39</sup>.

Функциональная специфика пародии выводит ее, в какой-то мере, из ряда обычных жанровых форм. Это относится и к ее художественно-критической функции. Как подчеркивает А. Морозов, «пародист отстаивает свои литературные позиции от опасности извне. Он отвергает и высмеивает то, что грозит подорвать его собственные, давно сложившиеся или еще формирующиеся художественные позиции, что задевает, оскорбляет или тревожит его вкус»<sup>40</sup>. Однако можно согласиться с мнением А. Морозова, что исследователями 20-х годов роль пародии как средства литературной борьбы несколько преувеличивалась<sup>41</sup>. Это преувеличение связано с общей недооценкой этими исследователями социально-классовых, идеологических факторов, стоящих за этой борьбой.

Для литературной пародии развлекательно-гедонистическая функция имеет большее значение, нежели для пародийности как стилистического элемента современной литературы. В советской литературе более распространены жанры юмористической пародии, но они нередко выполняют и сатирические функции.

Объектами литературной пародии выступают различные явления художественной культуры, но чаще всего произведение, где нарушено соответствие содержания и формы, причем таким образом, что изменяющемуся содержанию, отражающему динамику общественной жизни, уже не подходит старая форма, но это противоречие еще не созрело, оно только намечается.

В вопросе о единстве формы и содержания Д. С. Лихачев различает конкретную форму и форму художественную. Первая неразрывно связана с содержанием, поскольку это форма материала художественного произведения, вторая может неполностью совпадать с содержанием, их полное единство достигается лишь в «идеале»<sup>42</sup>. Отставание художественной формы, которая является более консервативным элементом, на таком этапе существования культуры, когда исчерпаны возможности развития данной парадигмы, вызывает несоответствие формы содержа-

---

<sup>39</sup> Безыменский А. Указ. соч., с. 167.

<sup>40</sup> Морозов А. Указ. соч., с. 71.

<sup>41</sup> Там же, с. 74.

<sup>42</sup> Лихачев Д. С. Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения., с. 143—144.

нию (при неразрывности содержания с формой материала), которое еще не нарушает художественности.

Острое чутье художника или критика, видящего перспективы художественной эволюции, позволяет замечать это назревающее противоречие и показать его выпукло и наглядно, чтобы скорее преодолеть. Об этом пишет М. Зощенко, критикуя буржуазно-мещанские вкусы отдельных слоев читательской публики 20-х годов: «Я пародирую теперешнего интеллигентского писателя, которого, может быть, и нет сейчас, но который должен существовать, если бы он точно выполнял социальный заказ не издательства, а той среды и той общественности, которая сейчас выдвинута на первый план...»<sup>43</sup>. По словам М. М. Бахтина, «пародирование заставляет ощутить те стороны предмета, которые в данный жанр, в данный стиль не укладываются. Пародийно-травестирующее творчество вносит постоянный корректив смеха и критики в одностороннюю серьезность высокого прямого слова, корректив реальности, которая всегда богаче, существеннее, а главное — противоречивее и разноречивее, чем это может вместить высокий и прямой жанр»<sup>44</sup>.

Пародия направлена против формы и выражает эмоционально-ценностное отношение (чаще всего ироническое), благодаря чему дискредитируется содержание, утратившее ценность, с позиций нового содержания, новых идей, требующих новой формы. Художественные ценности перестают удовлетворять потребностям общества и оно их переоценивает.

Эти мысли занимали М. М. Бахтина в связи с проблемами эволюции романного жанра, который «не дает стабилизироваться ни одной из собственных разновидностей. Через всю историю романа тянется последовательное пародирование и травестирование господствующих и модных разновидностей этого жанра, стремящихся шаблонизироваться... Эта самокритичность романного жанра — замечательная черта его как становящегося жанра»<sup>45</sup>.

Таким образом, вопрос о жанровой специфике пародии необходимо исследовать с учетом особенностей ее как формы (приема) комического, места в структуре комического и тех конкретных художественных явлений, которые служат оригиналом для пародийного отражения.

---

<sup>43</sup> Цит. по кн.: Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1975, с. 79.

<sup>44</sup> Бахтин М. М. Указ. соч., с. 421.

<sup>45</sup> Там же, с. 450.

## КОМПОЗИЦИЯ «ПИРА» КСЕНОФОНТА

«Пир» Ксенофонта наряду с «Пиром» Платона представляет классический образец жанра симпозиа, который уже в древности определялся как 'соединение серьезного и смешного'<sup>1</sup>.

В современном литературоведении много говорится о значимости, содержательности всех компонентов произведения, в частности, и чисто формальных<sup>2</sup>.

При исследовании построения диалога, по-видимому, следует обратить внимание на то, как соотносятся тема и ее изложение, тема и форма, зависят ли движение, развитие темы от композиционной структуры.

Первое впечатление от чтения «Пира» Ксенофонта — это естественная, непринужденная беседа, следующая ассоциативному ходу мысли. Многочисленность участников, пестрота затрагиваемых в беседе вопросов, внешняя неравноценность их значимости, возвращение к одной теме несколько раз — все это создает впечатление композиционной беспорядочности<sup>3</sup>.

Однако более пристальное изучение обнаруживает как внешнее, формальное единство, так и внутреннее, содержательное, т. е. единство мыслей произведения, образующих связную систему, где каждое понятие занимает свое, строго определенное место<sup>4</sup>.

Целостность «Пира» Ксенофонта — это, в первую очередь, его тематическое единство: определение и раскрытие понятия калокагатии, добродетели — центрального понятия в этико-эстетической системе автора.

Главную тему Ксенофонт заявляет в начале диалога: «это

---

<sup>1</sup> Конкретное определение симпозиа как *ploke spoudaion kai' geloion* находим у Плутарха. *Quest. conv.* 7, 708д, Макробия. *Sat.* 1, 1, 2.

<sup>2</sup> Кожин В. Сюжет, фабула, композиция.— В кн.: *Теория литературы*. М.: Наука, 1964, т. 2, с. 433.

<sup>3</sup> Многие исследователи отказывают Ксенофонту в стройности композиции. См.: *Martin Jos. Symposion. XVII, Bd. 1, 2, Heft, 1931, S. 117; Xenophon. Banquet. Texte établi et trad. per. Fr. Ollier. Paris, 1961. Notice, p. 9.*

<sup>4</sup> Ср.: *Гаспаров М. Композиция поэтики Горация.— В кн.: Очерки истории римской литературной критики. М.: Изд-во АН СССР, 1963, с. 141.*

дела благородных» (1, 1)<sup>5</sup>. Далее он продолжает: «праздник покажется более прекрасным, если зал будет украшен такими людьми с чистой душой как вы, чем стратегами, гипархами и разными искателями должностей» (1, 4)<sup>6</sup>. Интерес представляют обе стороны высказывания: и люди как носители калокагатии и дела как реальное выражение ее.

Калокагатия в эстетике Ксенофонта мыслится как нечто «видимое, убедительное, демонстративное, понятное субъекту»<sup>7</sup>. Проявления калокагатии различны — это и красота (*kalos*) и добродетель (*agathos*) и знание (*episteme*).

Рассмотрению отдельных достоинств человека и посвящены два цикла бесед. Первый раз (3, 3—14) каждый из участников лишь называет знание, которое он считает наиболее ценным. Этот свод, перечисление еще ничего не говорят о калокагатийности субъекта, называемое качество само по себе еще очень общо, поэтому может стать предметом насмешки. Так, Никерат гордится знанием наизусть поэм Гомера, на что Антисфен замечает, что это удел рабсодов, глупее которых нет людей (3, 6). Сам же Антисфен гордится богатством, не имея ни оболы лишнего (3, 8). И если Гермоген радуется добродетели и могуществу своих друзей (3, 14), то Сократ гордится презираемым ремеслом сводника (3, 10), что, естественно, вызывает смех.

Ксенофонт заставляет участников диалога и читателей искать внутренний, скрытый смысл в столь обыденных понятиях, как внешняя красота, богатство, бедность, сводничество.

Дана основа для следующего круга бесед. Теперь эти понятия должны быть и объяснены, и доказаны, и проиллюстрированы примерами. «Теперь остается нам (участникам пира.— М. К.) показать великую ценность обещанного каждым предмета» (4, 1). Следует логическое обоснование выбора предмета и сведение его в общее понятие калокагатии. Оказывается, Никерат заучивал поэмы Гомера, чтобы стать благородным человеком (*agathos* 3, 5), богатство Антисфена — в его душе (4, 44), а «сводничество Сократа присуще не только ему, ибо «сводить» людей для добрых дел, для познания — задача благородного человека» (4, 64).

---

<sup>5</sup> *ton kalon kagathon erga* — дословный перевод: «дела красивых и благородных»; здесь два понятия, которые объединены в термине «калокагатия». Греческий текст дается по изд.: Xenophontis Scripta minora, rec. L. Dindorfius.

<sup>6</sup> Перевод «Пира» дается по изд.: Ксенофонт. Сократические сочинения. Пер. Соболевского. М.—Л., 1935.

<sup>7</sup> Лосев А. Классическая калокагатия и ее типы.— В кн.: Вопросы эстетики, вып. 3. М.: Наука, 1960; Тахо-Годи А. Классическое и эллинистическое представление о красоте в действительности и искусстве.— В кн.: Эстетика и искусство. М.: Наука, 1966.

«Так завершился этот круг бесед» (4, 64), — говорит Ксенофонт, и, действительно, тема исчерпана, понятие «*agathos*» раскрыто.

Параллельно идет и другая тема — что такое красота (*to kalon, kalos, to kallos*). Первый подступ к этой теме — зрительный образ; присутствующие любят красота юности Автолика. «Как светящийся предмет, показавшийся ночью, притягивает к себе взоры всех; так и тут красота Автолика влекла к нему взоры всех; затем все смотревшие испытывали в душе какое-либо чувство от него» (1, 9). Именно в этом месте единственный раз Ксенофонт декларирует собственное понимание красоты. «На всех, одержимых каким-либо богом, интересно смотреть. Но у одержимых другими богами вид становится грозным, голос — страшным, движения — бурными, а у людей, вдохновленных целомудренным Эротом, взгляд бывает ласковее, голос — мягче, жесты более достойны свободного человека» (1, 10).

То, что красота для Ксенофонта нечто реально существующее, зрительно осязаемое, находит подтверждение в шутовском споре Сократа и Критобула, где Сократ излюбленным методом (вопрос — однозначный ответ), казалось бы, логически доказывает преимущества своего силеноподобного облика, но слушатели отдают предпочтение Критобулу, красота которого не обманывает их зрительного чувства (5). Красота видима; осязаема и в танце (2, 15—17) и в мимическом представлении (9, 6).

Обе темы диалога (добродетель и красота) соединяются в речи Сократа. По его мнению, добродетель и красота должны составить единую ценность. Воспитательное значение наставлений Сократа улавливают и слушатели. «Говоря комплименты Каллию, — замечает Гермоген, — ты, Сократ, в то же время учишь его, каким ему следует быть» (8, 11). Чтобы заслужить любовь и уважение граждан, нужно обладать свободолюбием Фемистокла, умом Перикла, справедливостью и философской логикой Солона, физической закалкой спартанцев и тогда при наличии добрых задатков (происхождение, физическая красота) «город доверит руководить своими делами (8, 39—40), если граждане увидят, что на деле стремишься к добродетели» (8, 41).

Так, при ближайшем рассмотрении пестрота и беспорядочность содержания оказываются продуманным, логически оправданным развитием темы. Каждый отрывок — это новый угол зрения основного предмета исследования — калокагатии, находящийся подтверждение в эстетической системе Ксенофонта.

Содержательное единство «Пира» неотделимо от формальных, свойственных жанру симпозия приемов, отличающих пир от других видов диалога. Это и обычное для жанра описание

сбора гостей (1, 1—6), и выступления приглашенных актеров (2, 1—12, 9, 2—7).

Авторское искусство проявляется здесь не в изображении новых ситуаций, коллизий, превращений, а скорее в полной реализации уже известных композиционных приемов. Ситуация «Пира» Ксенофонта традиционна, так же как традиционна обстановка и цель — в застольной беседе выявить истину. «Но, как мне кажется, заслуживает упоминания все, что делают люди высокой нравственности не только при занятиях серьезных, но и во время забав» (1, 1). Эта вольность не исключает столь ценного Ксенофонтом порядка.

В симпозиисе легко выделяются три большие части<sup>8</sup>: пролог (1, 1—11) — это приглашение Каллия, знакомство с гостями, созерцание красоты Автолика, появление шута Филиппа; основная часть — диалог (1, 11—9, 1) и эпилог — мимическое представление (9, 2—7).

Наибольший интерес представляет композиционное построение основной части, ибо именно здесь содержательное и формальное единство составляют эстетическое равновесие. Внешне незаметный переход от мысли к мысли, случайные замечания (стоит ли обучать женщин — 2, 9, о полезности танца — 2, 17, можно ли научить храбрости — 2, 13), казалось бы, ненужные подробности (как учился танцевать Сократ — 2, 17) становятся в повествовании переходными звеньями к основной теме.

Увлекая читателя непринужденностью рассказа, Ксенофонт все время нацеливает его на главное: что такое калокагатия? Связь эта не всегда очевидна, иногда это лишь намек, значение которого раскроется по прочтении всего диалога. Ксенофонт подменяет аргументы образами или даже драматическими оценками (эстетически выразительный танец мальчика и пародийный танец шута Филиппа или Сократ, терпящий сварливую жену).

Иногда они вызывают смех присутствующих, но все это допустимо, пока не подошли непосредственно к главному. Первое обозначение темы очень краткое, тезисное, называемое одним словом (справедливость, красота, богатство, бедность), является ответом на вопрос. Это схема, канва для последующего диалога, канва, в которую еще могут вплестаться элементы смешного.

Дальнейшее исследование мысли естественно принимает форму монолога, аргументированно доказывающего, что названное свойство делает человека лучше<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Такое деление проводит Ollier Fr. См. op. cit., p. 1.

<sup>9</sup> Каллий считает, что он делает людей справедливее (*dikaioterous* — 4, 1), а Никерат — лучше (*beltiones* — 4, 6).

И, наконец, третий этап развития мысли — этико-эстетическое обоснование калокагатии в речи Сократа, реализующего отдельные качества в облике добродетельного человека и гражданина (8, 1—43).

Итак, основная часть симпозиа распадается на три формальных компонента: тезис в форме вопроса и ответа, обоснование в форме монолога и сведение обоснованных тезисов воедино в речи Сократа.

Согласно своему пониманию калокагатии Ксенофонт сразу же дает и реальное воплощение абстрактных понятий — зрительный образ, называя Сократа носителем всех этих качеств (...Ты, Сократ, и есть добродетельный человек. — *kalos ge kagathos anthrosos* — 9, 1).

Развитие понятия красоты строится композиционно как бы в обратном порядке: сначала — зрительный образ — красота Автолика, затем — как внешне может проявиться красота (в занятиях гимнастикой, в танце, в совершенстве владения телом); в этом плане гротеском предстает сцена спора Сократа и Критобула о красоте<sup>10</sup>. И, наконец, последний этап — речь Сократа, видящего в красоте два уровня (физический и духовный) и преимущества красоты и любви духовной, ибо, «если люди взаимно любят друг друга», то они оказывают взаимное доверие друг другу, «заботятся друг о друге, вместе радуются при счастливых обстоятельствах и вместе переносят несчастья» (8, 8).

Итак, кульминационным моментом композиции «Пира» Ксенофонта можно считать речь Сократа, где оказались соединенными все тематические мотивы. Именно здесь находим то, что можно назвать эстетической системой, куда сведены все разрозненные высказывания о красоте и добродетели. Речь Сократа диалог заканчивается логически и формально.

---

<sup>10</sup> Ollier Fr. (см. *op. cit.*, p. 29) находит у Ксенофонта реминисценции из древней комедии. В частности, эта сцена по своей композиции и по облику комедийных элементов легко может быть перенесена на сцену театра.

## ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА Ж.-Л. КЮРТИСА

(Роман «Мыслящий тростник»)

Жан-Луи Кюртис принадлежит к тем писателям, которых принято называть «свидетелями своего времени», а его творческие успехи связаны с жанром социального романа.

По определению Робера Кантера, романы Кюртиса — это «романы наших дней». Французский критик имел в виду роман «Молодожены», но, как нам представляется, это определение применимо и в целом ко всем произведениям писателя, если иметь в виду его пристальный и глубокий интерес к проблемам современной жизни, особенно к морально-нравственной атмосфере общества и духовному миру своих современников. Жан-Луи Кюртис один из немногих писателей, взявших на себя нелегкую и ответственную роль летописца и хроникера послевоенной Франции, историка, исследующего формирование ее общественного сознания за последние тридцать с небольшим лет.

Особенное внимание Кюртиса привлекают проблемы молодого поколения, с которым связано будущее нации.

Кюртис вошел в литературу с романом «Молодые люди», главными героями следующих его произведений — «Леса в ночи» и «Истинные причины» — тоже являются молодые французы, чью судьбу писатель прослеживает в годы войны и в первое послевоенное десятилетие. Сам писатель считает себя «объективным свидетелем», открыто выражающим свое мнение о тех событиях или явлениях, которые представляются ему значительными. Эту позицию художника он отстаивает на страницах своих литературно-критических эссе, о ней он заявляет и в интервью, подчеркивая в одном из них, что большая часть его книг посвящена социальному наблюдению.

По свидетельству видного французского критика и историка литературы Пьера де Буадефра, Кюртис, не ставя себе целью создать «свой мир» или «свой стиль», стремится понять и отразить свое время. Говоря о первых романах писателя, Буадефр определяет их жанр как своеобразный сплав эссе, сатиры и романа-хроники. Действительно, уже в первых опытах Кюртиса

намечались некоторые стороны его дарования, которые в дальнейшем разовьются в основные тенденции его творчества и определяют жанровое своеобразие его романов.

Первые произведения писателя основаны почти целиком на личных жизненных впечатлениях и ближе всего к жанру хроники (в них можно обнаружить черты сходства с романами-хрониками Филипа Эриа о семье Буссардель или романами Мориса Дюамеля цикла «Хроники Паскье»).

В дальнейшем Кюртис будет все пристальней вглядываться в окружающую его действительность и глубже анализировать происходящие в ней перемены, при этом дистанция между временем создания романа и описываемыми в нем событиями постепенно уменьшается.

Если в первых романах автора действие развивается довольно неторопливо и охватывает временной период в несколько лет, на протяжении которых мы наблюдаем эволюцию характеров персонажей (причем в первых романах круг их довольно широк), то в дальнейшем действие романов более замкнуто во времени. Действующих лиц становится меньше, но среди них все более отчетливо выделяется основной герой, за чьей судьбой автор следит с большим интересом, причем его внимание сосредоточивается на раскрытии внутреннего мира героя, который несет в своем сознании отпечаток тревог внешнего мира. Писатель подвергает подробному критическому анализу социальные явления, тревожащие его как симптомы кризиса в духовной атмосфере французского общества, и этот анализ находит свое выражение в ярких художественных образах.

Характерной чертой романов Кюртиса 60—70-х годов является их сатирическая заостренность и подчеркнутая социологичность, что проявилось особенно ярко, когда писатель выступил с разоблачением «общества потребления».

Тема «общества потребления» появилась во французской литературе в конце 50-х годов, и вслед за «Нейлоновым веком» Эльзы Триоле были опубликованы «Вещи» Жоржа Перека, «Прелестные картинки» Симоны де Бовуар, «Время жить» Андре Ремакля и романы Жана-Луи Кюртиса «Дикий лебедь», «Сорокалетние», «Молодожены» и, наконец, «Мыслящий тростник»<sup>1</sup>.

Эти талантливые произведения столь разных писателей объединяет одно стремление — раскрыть обманчивость мифа «цивилизации потребления», провозгласившего комфорт и изобилие вершиной человеческого бытия и тем самым заводящего людей в тупик обезличенности и бездуховности.

---

<sup>1</sup> J-L Curtis *Le sygne sauvage*. P., 1962; *La Ouarantaine*. P., 1966; *Le jeune couple*. P., 1967; *Le roseau pensant*. P., 1971. В дальнейшем *Roseau pensant*.

Кюртис одним из первых заметил опасные симптомы болезни «вещизма» и стандартизации и выступил с их разоблачением в сборнике памфлетов «Неоновый свет», появившемся в 1956 году.

Романы Кюртиса 60—70-х годов можно отнести к жанру романа-исследования, в котором анализ социальных проблем ведется средствами литературы. В этих произведениях автор исследует причины нравственного и духовного оскудения современного буржуазного общества. Характерной чертой этого жанра в современных условиях является его подчеркнуто социальное звучание, причем эта тенденция наиболее ярко проявилась в литературе именно тогда, когда писатели выступили с разоблачением «общества потребления». Мы уже упоминали романы Перека, Ремакля, можно привести в пример и произведения Эрве Базена («Супружеская жизнь» и «История одного развода») — все они могут быть отнесены к жанру «романа-исследования», являя собой образец «взаимопроникновения литературы и социологии, художественности на грани документализма, ставшей характерной чертой французского романа 60—70-х годов.

Жан-Луи Кюртис не случайно выбрал для заглавия своего романа слова Паскаля о «мыслящем тростнике»: писатель ставит своей целью показать, что происходит с мышлением человека в современном мире, какой горькой иронией обернулись в нем слова великого французского мыслителя.

В одном из интервью<sup>2</sup> писатель сказал о том, что в этом романе он анализирует тревоги «маленького человека», который ищет веры, какие-либо моральные критерии, на которые он мог бы опереться в поисках истины, но никто и ничто не приходит ему на помощь.

По словам критика Ги Леклека, герой романа «захвачен паникой, его поиски политической или религиозной веры приводят его лишь к осознанию тех паллиативов, с помощью которых другие спасаются от своих терзаний»<sup>3</sup>.

Главный герой «Мыслящего тростника» — Марсиаль Англад, буржуа из средних слоев, пользующийся всеми благами «цивилизации изобилия», но лишенный до поры до времени каких-либо духовных запросов. Он живет, «потребляя», и, как миллионы ему подобных, являет собой не столько образец «*homo sapiens*», сколько тип «*homo consomiens*». Но вот в его жизни наступает резкий перелом, вызванный потрясением от внезапной смерти его лучшего друга Феликса и осознанием своей бренности. В тревоге Марсиаль начинает анализировать про-

<sup>2</sup> Nouvelles littéraires, 1971, 18/II.

<sup>3</sup> Guy Lecleck. Le romancier contre les mythes — J.-L. Curtis, Nouvelles littéraires, 1971, 18/II.

житую жизнь и задумываться, что ждет его впереди. Никогда раньше эти мысли не мучили его, а сейчас он вынужден спросить самого себя: а была ли у него когда-нибудь вера, уверенность в чем-либо, и обнаруживает, что все те непрочные устои, на которых строилось его существование до сих пор, рухнули, и теперь ему не на что опереться в жизни. И Марсиаль устремляется на поиски, пытаясь обрести какие-либо нравственные ценности и понять, может быть, в чем смысл бытия вообще?

В романе интерес автора сосредоточен на одном, центральном персонаже, Марсиале Англаде, его писатель показывает «крупным планом». Остальные персонажи, многие из которых связаны с Марсиалем узами родства, являются второстепенными, их фигуры лишь намечены автором несколькими характерными штрихами, причем наиболее отчетлива среди них фигура Юбера Лашома — антипода Марсиаля. Такое сосредоточение внимания автора на главном действующем лице — черта французского классического романа. Герой романа «Мыслящий тростник» особенно близок излюбленному литературному персонажу XVIII века — «простодушному», глазами которого автор смотрит на мир свежим, непредубежденным взглядом (этим же приемом пользуются, например, Эрве Базен в романе «Счастливы с острова Отчаяния», в котором «наивные» туземцы открывают для себя все «прелести» современной цивилизации).

Отметим, что в «Мыслящем тростнике» почти нет сюжетного развития, но его роль выполняет мастерски построенное и эмоционально окрашенное увлеченностью автора-исследователя повествование о духовных исканиях героя. Минимум внешнего действия при глубоком анализе внутренней жизни героя — одна из особенностей «романа-исследования».

Как мы уже говорили, в «Мыслящем тростнике» Кюртис сосредоточивает свое внимание на вопросах нравственной и духовной культуры общества, показанной через призму сознания главного героя.

Композиционно роман делится на три части, озаглавленные «Прозрение», «Чрезвычайное положение» и «Поиски истины», и завершается эпилогом — «Рай на земле».

Три части романа раскрывают как бы три ступени эволюции внутреннего мира героя — пробудившись от «сна разума», через тревоги, мучительные поиски, сомнения и разочарования Марсиаль Англад все же находит свой вариант выхода из кризиса и обретает душевное равновесие.

В первой, небольшой по объему, главе перед нами проходит один день из жизни героя: после обеда в семейном кругу он отправляется на традиционный («как месса», по замечанию его тетушки мадам Сарла) матч по регби в компании своего друга Феликса. Ничто не предвещает перемен в жизни героя,

но поздним вечером раздается звонок, и Марсиаль узнает горькую, кажущуюся неправдоподобной весть: Феликс умер. Это событие и внезапное открытие своей смертности перевернуло весь внутренний мир героя, оно привело его к мучительному, но и целительному прозрению.

Вторая глава — «Чрезвычайное положение» рисует первые поиски выхода из создавшейся ситуации, попытки Марсиаля разобраться в хаосе осаждающих его мыслей и найти если не единомышленников, то хотя бы сочувствующих ему людей в лице своих родных. Вся глава проникнута одной лихорадочной мыслью Марсиаля: «У меня только и есть, что моя маленькая жизнь, мое единственное благо!».

Марсиаль не способен разделить восторги своего родственника Юбера Лашома, технократа до мозга костей, уповающего на прогресс и радужное Завтра, в котором человечество «будет святым от избытка интеллекта и мудрости»<sup>4</sup>.

Сознавая, что ему осталось жить не так уж долго, герой стремится выявить до сих пор скрытые возможности самореализации. У Марсиаля пробуждается фантазия, он воображает себя то великим врачом, то гениальным архитектором, то всемирно известным дипломатом. Предаваясь этим мечтам, он сознает, конечно, их иллюзорность, но, что гораздо важнее, он обнаруживает неожиданно, что у него есть «внутренняя жизнь». Это второе открытие героя, не менее важное, чем первое. Прежде Марсиаль жил только внешними проявлениями жизни, когда все выражается в словах и жестах, отныне он уже не может удовлетвориться этой «жизнью мокрицы», он должен понять себя и окружающий мир, занимаясь анализом и самоанализом. Ему даже кажется, что главное не в том, чтобы найти, а именно в том, чтобы в поисках удовлетворить свою духовную жажду, жажду познания. Одним словом, герой возрождается для духовной жизни — на этом завершается вторая глава романа.

В третьей главе — «В поисках истины» автор вводит героя в мир современной философии и идеологии, определяющей атмосферу общественной жизни во Франции шестидесятых годов.

В поисках истинной веры Марсиаль Англад запоем читает всевозможные научные статьи и трактаты, из которых складывается пестрая картина «модных» теорий «общества потребления»: здесь и технократический гуманизм, и теория «mass media», и идеология хиппи, и структурализм, и различные формы «воспоминаний о будущем» — от оптимистических до апокалиптических.

Знакомится Марсиаль и с трудами французских социологов, но склонен относиться к ним скептически, и в этой пози-

---

<sup>4</sup> Roseau pensant, p. 136.

ции героя проявляется нескрываемая ирония автора романа, заявляющего, что в «судьбе Франции мало что изменилось бы, если бы ее населяли 50 миллионов папуасов. Впрочем, так оно и есть — во Франции живет 50 миллионов папуасов и горстка социологов»<sup>5</sup>.

В итоге Марсиаль Англад, пытаясь найти во всех этих теориях, течениях и направлениях современной науки и идеологии ответ на мучающие его вопросы, терпит крах. Ни одно из этих течений не способно стать его опорой в реальности, наполнить его жизнь смыслом. Как справедливо показывает автор романа, эти научные (и околонаучные) идеи несостоятельны, ибо они в конечном счете оправдывают устои «общества потребления», даже тогда, когда критикуют некоторые его аспекты. Поэтому и герой романа не может вырваться из этого заколдованного круга, выйти за пределы своего узкого внутреннего мира.

В поисках истины Марсиаль убедился, как относительны суждения людей, как зыбки верования и доктрины. Но автор не скрывает и противоречивости в характере героя, показывая, что в нем порой брало верх не стремление к торжеству истины, а жажда самоутверждения и тщеславное желание прослыть за приверженца какой-либо теории, шокирующей общественное мнение.

В «Мыслящем тростнике» Кюртис широко пользуется приемами сатиры, следуя традициям французской классической литературы и в особенности — традиции флоберовской сатиры, непримиримой ко всем проявлениям буржуазной морали. Некоторые французские критики высказывают мысль о том, что в «Мыслящем тростнике» есть некоторые черты, роднящие его с «Бюваром и Пекюше», и для этого, конечно, есть основания. Идейный кризис буржуазного общества, о котором с тревогой говорил Флобер, за столетие принял другие формы, но не сгладил его противоречий, в том числе противоречия между уровнем развития техники и степенью культурного развития. Поэтому и Кюртис, писатель — свидетель современности, так же как его предшественник Флобер, приходит к заключению о духовной несостоятельности буржуазии. Авторы «Бювара и Пекюше» и «Мыслящего тростника» используют одинаковый сюжетный прием: они отправили своих героев-буржуа на поиски научной истины. Можно, конечно, сказать, что Кюртис воспользовался уже известным приемом, но необходимо подчеркнуть, что при создании своего романа он ставил перед собой, по-видимому, иные задачи и цели, чем Флобер. Как считают авторы книги «Французская литература после 1945 года»<sup>6</sup>, целью

<sup>5</sup> Roseau pensant, p. 231.

<sup>6</sup> J. Bersani, M. Autrand, J. Lecarme, B. Versier La littérature de France depuis 1945, P., 1975.

Кюртиса было «набросать слегка сатирический портрет определенного слоя общества»; то, что автор романа использует сатирические приемы Флобера, по их мнению, подчеркивает ограниченность его задачи.

Как нам кажется, надо иметь в виду разницу в направленности сатиры у обоих авторов: если Флобер, заставляя своих героев последовательно разочаровываться во всех науках, естественных и гуманитарных, преследовал цель прежде всего разоблачить порочность методологии современной ему науки, но вместе с тем высмеял ограниченность и самоуверенность Бювара и Пекюше, то Кюртис все же относится с сочувствием к своему герою Марсиалю Англаду, который с пылом неопфита пытается разобраться не только в научных доктринах, но и в причинах дисгармонии окружающего его мира.

Таким образом, вполне правомерно можно рассматривать «Мыслящий тростник» как сатирические сцены из современной французской жизни. По мнению Франсуа Нурисье, роман «анализирует значительное число наших недостатков», он «проникнут насмешливой иронией, спрятанной под внешне невинной оболочкой»<sup>7</sup>.

Кюртис выступает здесь как тонкий мастер построения полемических диалогов, в которых ощущается влияние литературной традиции XVIII века и философской иронии Анатоля Франса. И функция этих диалогов та же, что у Дидро или Франса: заставить читателя прислушаться, ведь в споре, как известно, рождается истина.

Приведем пример одного из полемических диалогов романа, в котором сталкиваются мнения двух героев — Марсиаля и Юбера Лашома. Речь идет о «бунте молодых» и о причинах, породивших это явление. Юбер замечает, что общество переживало и более глубокие кризисы, на что Марсиаль отвечает:

«— Да, но у него были какие-то иллюзии. А теперь их нет. И это самое страшное. Вот почему мы все так суетимся. Вот почему молодость либо выходит из игры, либо шарахается к насилью. Будь мне двадцать, я бы вел себя так же.

— Шарахнулся к насилью?»

— Нет, скорее вышел бы из игры. Жил бы в «группе», ничего бы не имел. Знать бы не знал ни о законах, ни об общественных обязанностях.

— Но все равно ты бы умер.

— Да, но я прожил бы жизнь, как следовало бы жить людям, не будь они извращены или безумны»<sup>8</sup>.

Был ли когда-нибудь Марсиаль Англад полностью счастли-

---

<sup>7</sup> F. Nourissier. Le roseau pensant. de J-L Curtis. Nouvelles littéraires, 1971, 4/III.

<sup>8</sup> Roseau pensant, p. 284—285.

вым человеком, живущим достойно? Да, отвечает автор романа, был такой период в жизни героя, когда ему удалось выйти за пределы своего индивидуального мира и ощутить свою сопричастность высоким идеям и справедливым делам. Это было в годы войны, когда он участвовал в Соппротивлении. В романе об этом упоминается мельком, но мы ощущаем ностальгию героя и автора вместе с ним при воспоминании об этой героической поре в их жизни.

В сегодняшней действительности автор видит для героя лишь один вариант счастья, оправдывающий смысл его существования. Эпилог романа озаглавлен «Рай на земле», и эти слова расшифровываются как «жить с теми, кого любишь». Марсиаль Англад обретает свое «маленькое счастье» в любви к дочери — это все, что ему осталось от жизни. Роман завершается символической сценой: герой смешивается с толпой прохожих и исчезает, превращаясь в «смертного, среди миллиардов других смертных».

Роман Кюртиса «Мыслящий тростник», повествующий о крахе попыток человека найти идейную опору своему существованию, является примером талантливой и убедительной разоблачения бездуховности современного буржуазного общества.

Как уже подчеркивалось, «Мыслящий тростник» можно с полным основанием отнести к жанру «романа-исследования», в котором автор достойно продолжает лучшие традиции французской литературы, особенно в использовании приемов сатиры и построении полемических диалогов. Роман проникнут тонкой иронией автора, и в то же время писатель выступает здесь как публицист, свидетельствующий о нравственном кризисе «общества потребления».

## ПОЭЗИЯ Р. У. ЭМЕРСОНА (Жанровые и стилистические особенности)

Глава американских трансценденталистов Ральф Уолдо Эмерсон широко известен как философ и эссеист. Однако, как и многие другие члены группировавшегося вокруг него трансценденталистского кружка (М. Фуллер, Г. Д. Торо, Т. Паркер и др.), Эмерсон — незаурядный поэт, без чьих стихотворений не обходится ни одна сколько-нибудь полная антология американской поэзии. Эти стихотворения, недостаточно известные у нас в стране, — важная и органичная часть литературного наследия «мудрейшего американца», как называли Эмерсона современники. Поэтическая теория и практика Эмерсона — неотъемлемое звено в становлении и развитии американской поэзии. Они обладали столь сильным стимулирующим импульсом, что оказали прямое воздействие на творчество таких разных поэтов как У. Уитмен, Э. Дикинсон, Р. Фрост и стали важнейшим формирующим фактором двух основных (так называемых «уитменовской» и «фростовской») линий в поэзии США. Это делает действительно необходимым внимательное изучение поэтического творчества Эмерсона.

В настоящей статье сделана попытка раскрыть основные черты поэтики Эмерсона, показать главные стилистические особенности его поэтических произведений, в первую очередь, в жанре философской лирики.

Наиболее полно, хотя отнюдь не систематично, взгляды Эмерсона на поэзию и поэта изложены в его эссе «Поэт». Эмерсон отводит поэту особое и исключительно важное место: он «не случайный эмиссар на троне, но полноправный властелин», «представитель рода человеческого», «человек, для которого нет препятствий, который видит то, о чем другие мечтают» и т. п. Признание огромной роли поэта сочетается у Эмерсона с высокими требованиями к личности творца поэзии: «Один талант еще не дает писателя. За книгой должен стоять человек... Сила слова в значительной мере определяется тем, стоит ли за ним человек или нет»<sup>1</sup>. От поэта Эмерсон тре-

<sup>1</sup> Эмерсон Р. У. Избранные произведения. М., 1912, с. 222—223.

бует простой и чистой жизни, нравственной безупречности и спокойной сосредоточенности. У поэта должны вызывать восхищение самые обычные вещи: воздух, солнце, вода, деревья. Величие всеобщего, заключенное в малом и обыденном, — вот истинное содержание подлинной поэзии, которое доступно только достойным: «Дух мироздания, великое спокойствие, отмечающее присутствие творца, не откроется ни в грезах курильщика, ни в пьяном угаре. Высшее зрение пробуждается в простой и чистой душе, обитающей в мужественном и целомудренном теле»<sup>2</sup>. Поэт для Эмерсона — посредник между разлитым в мире божественным началом (учение о Сверх-душе — центральный постулат его философии) и человечеством, именно поэт, интуитивно прозревая сущность вещей, приобщает отдельного человека к единой, всеобщей Сверх-душе.

Эмерсон писал стихи на протяжении нескольких десятков лет, но все созданное им вошло в два поэтических сборника, вышедших с интервалом в два десятилетия: «Стихотворения» (1847) и «Майский день и другие стихотворения» (1867). В поэтическом наследии Эмерсона можно выделить четыре основных направления: 1) философская лирика («Проблема», «Брахма», «Мерлин» и др.); 2) стихотворения о природе («Снежная буря», «Голоса леса» и др.); 3) политические стихотворения (патриотические — «Конкордский гимн» и аболиционистские — «Бостонский гимн»); 4) «интимная лирика» — стихотворения, носящие личный характер, вызванные событиями в семье и обращенные к родным, близким, друзьям (наиболее известное произведение такого рода — «Погребальная песнь», стихотворение, написанное в 1842 г. на смерть пятилетнего сына). Разумеется, личный характер стихов этой группы относительно: личные события и переживания, как всегда в настоящей поэзии, художественно осмыслены и обогащены общечеловеческой проблематикой. Естественно, провести резкую границу между стихотворениями отдельных групп невозможно (так, зарисовки природы у Эмерсона постоянно служат поводом для философских раздумий и обобщений), но в тенденции такое деление представляется правомерным. И все же ядро поэзии Эмерсона — философская лирика, в стихах он стремится к целостному философскому осмыслению мира, и это окрашивает в особые тона все его поэтическое творчество.

Эмерсон-поэт неотделим от Эмерсона-философа, а его стихи — от его же философской прозы. «„Стихотворения“ — сжатая и концентрированная форма «Очерков», — утверждает известный американский исследователь Д. Уодберри, — содержание их часто темно и непонятно без предварительного понимания мысли, которая служит ключом к смыслу: и этот ключ надо искать

<sup>2</sup> Эмерсон Р. У. Поэт. — В кн.: Эстетика американского романтизма. М., 1977, с. 318.

в „Очерках”»<sup>3</sup>. Показательно, что Эмерсон часто ставил собственные стихотворные строчки эпиграфом к своим очеркам. Они не обязательно прямо иллюстрируют те или иные положения эссе, но всегда внутренне глубоко связаны с его главной идеей.

Американский трансцендентализм, главой которого был Эмерсон, развивался в русле романтического направления в литературе США. Особенность американского романтизма, как известно, состоит в том, что именно в эту эпоху складывается самостоятельная американская культура. Романтикам США выпало закладывать основы национальной поэзии, причем сложность их положения заключалась в том, что за ними не стояло сложившейся национальной традиции.

В своем поэтическом творчестве Эмерсон и стремится осуществить сплав европейской (английской, прежде всего) традиции и национальной образности, поэтического строя, мироощущения. Из всех поэтических эпох прошлого особое значение для Эмерсона имела английская поэзия XVII века от Д. Донна до Д. Мильтона, но особенно «метафизическая» поэзия Д. Герберта и Э. Марвелла. Ему многое было близко в ней: философско-медитативный характер, напряженные раздумья над исходными посылками бытия, программа самоуглубления, самопознания и самосовершенствования с помощью искусства слова. В стихах Эмерсона отразился и целый ряд формальных особенностей «метафизической» поэзии: повышенное внимание к образу при пренебрежении мелодической певучестию стиха, образная ассоциативность, метафоричность, аллегоризм, символика. Английские поэты XVII в. были ближе и интереснее Эмерсону, чем его современники-романтики, чье творчество он хорошо знал, но из которых ему импонировал, пожалуй, только Вордсворт, и то лишь отдельными сторонами своей поэтической программы.

Не до конца ясным остается вопрос о конкретном воздействии на поэзию Эмерсона американской литературы колониального периода, и в частности, американской поэзии XVII в. Известен постоянный и живой интерес «мудреца из Конкорда» к наследию пуританской колониальной Америки. В его очерках слышатся голос и интонации новоанглийского проповедника. Американские исследователи (П. Миллер, например) возводят некоторые идеи и положения Эмерсона к взглядам Джонатана Эдвардса, теолога-кальвиниста и мистика XVIII в. Отдельные стороны поэзии Эмерсона заставляют вспомнить Эдварда Тейлора, пастора и поэта из Массачусетса конца XVII — начала XVIII в.: его стихи отличались яркой образностью, часто взятой из повседневной реальности, и драматической напряженностью мысли. В целом в поэзии Эмерсона следы пуританского наследия легко различимы: к нему, очевидно, восходит и преоблада-

<sup>3</sup> The Recognition of R. W. Emerson. Selected criticism since 1837; Ann Arbor, The Univ. of Michigan press, 1972, p. 129.

ние этико-философской проблематики, и символизм поэтического мышления, и повышенный интерес к диалектике единичного и всеобщего, природы и духа, идеального и реального, предмета и символа. Этот «долг» Эмерсона пуританской Новой Англии ни в коем случае нельзя рассматривать как «религиозные пути». История формирования американской нации неотделима от религиозного сознания пуританства, и в поисках корней, истоков национальной традиции Эмерсон закономерно должен был обратиться к нему.

Поэтическая практика Эмерсона опирается на трансценденталистскую теорию поэзии, в разработке которой ему самому принадлежит ведущая роль. Как известно, американский трансцендентализм склонен, вслед за Кантом и Шеллингом, абсолютизировать роль интуиции и в процессе познания и в процессе творчества. Только вспышка озарения может помочь проникнуть в тайны истины и красоты, которые изначально существуют в виде символов в идеальном бытии Сверх-души. Трансценденталистская теория поэзии как раз и акцентирует интуитивное начало за счет сознательной работы над техникой стиха.

Первая — и важнейшая — черта поэтики Эмерсона — это приоритет мысли. Формальная сторона стихотворения вторична по отношению к заключенной в нем идее, которая есть не что иное; как интуитивно воспринятый поэтом сигнал Сверх-души. Именно эта идея и определяет форму стиха: «...стихотворения создают не стихотворные размеры, а мысль, сама создающая эти размеры, мысль, столь живая и страстная, что она, как и душа растения или животного, обладает ей одной присущим строением и вносит новое добавление в природу. Во временной последовательности мысль и форма равны, но в последовательности генетической мысль предшествует форме»<sup>4</sup>. Красота произведения искусства для Эмерсона всегда пропорциональна глубине и ценности заложенной в нем мысли. Красота не существует отдельно от морали: «Для того, чтобы красота была совершенной, необходимо присутствие более высокого элемента, иными словами, духовности... Красота — это печать бога на добродетели»<sup>5</sup>.

Вторая черта поэтики Эмерсона — приоритет образного начала стиха над ритмическим. Эмерсон-поэт не «слышит», а «видит», не заботясь о музыкальности звучания стихотворения. (Обращает на себя внимание широкое употребление им «enjambement», «переноса» — ритмико-синтаксической фигуры, заключающейся в несовпадении метрического и синтаксического членения. О переносе В. М. Жирмунский писал: «...перенос

---

<sup>4</sup> Эмерсон Р. У. Поэт.— Цит. изд., с. 306.

<sup>5</sup> Эмерсон Р. У. Природа.— В кн.: Эстетика американского романтизма, с. 187.

есть явление „говорного” стиха и развивается в эпоху освобождения поэзии от музыки»<sup>6</sup>). Исследователь американского стихосложения Г. У. Аллен справедливо отмечает, что для Эмерсона «...главная разница между прозой и поэзией не столько в ритме, сколько в образности»<sup>7</sup>. Образность в его стихах в подавляющей своей части визуальна. Некоторые стихотворения (например, «Снежная буря») представляют собой цепочку зрительных картин:

Пойдем посмотрим, что построил ветер.

Волшебные постройки он воздвиг,  
О цифрах и расчетах не заботясь;  
Отделал белым мрамором курятник,  
И в лебедя преобразил терновник,  
И фермеру назло между двух стен  
Проход замуровал, а у ворот  
Вознес на вышке стрельчатую башню.

(Перевод М. Зенкевича)

Уже две эти первые черты ярко демонстрируют резкое и принципиальное отличие поэтических принципов Эмерсона и Э. По, обусловившее их взаимное неприятие. Именно с По, хотя прямо его имени не названо, Эмерсон ведет в «Поэте» весьма острую полемику, упрекая его в преувеличении значимости формальной стороны стиха; таких поэтов он считает людьми, возможно, и одаренными, прилежными, владеющими стихотворными размерами, но отнюдь не настоящими поэтами: «Для них важно прежде всего эффектно закончить стихотворение, а его смысл — предмет не самых главных забот»<sup>8</sup>. Повышенная музыкальность стихов По также была совершенно чуждой и неприемлемой для Эмерсона.

Однако поэзия По и поэзия Эмерсона не просто противоречат одна другой. «Самобытность Эмерсона,—пишет Р. Спиллер,—столь же глубока, как и самобытность По, а их теории дополняют друг друга... Вместе они определяют курс американской поэзии своего времени»<sup>9</sup>. Эта дополнительность, комплементарность двух важнейших поэтических систем в американской поэзии XIX в. прослеживается во многих аспектах: основным средством организации стиха у По служит ритм, у Эмерсона — образ; в стихах По смысл подчас растворяется в музыке, в стихах Эмерсона ритмика подчинена развитию авторской мысли; поэзия По завораживает, гипнотизирует, поэзия Эмерсона обращена к разуму, будит мысль.

<sup>6</sup> Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975, с. 159.

<sup>7</sup> G. W. Allen. American Prosody, N. Y., 1935, p. 93.

<sup>8</sup> Эмерсон Р. У. Поэт.— Цит. изд., с. 306.

<sup>9</sup> Спиллер Р. Ральф Уолдо Эмерсон.— В кн.: Литературная история США. М., 1977, т. 1, с. 449.

У каждого своя правда, но именно вместе они обеспечивают полноценное развитие американской поэзии и в XIX и в XX веке.

Третья отличительная черта поэтики Эмерсона — насыщенность стихотворений символической. Язык символов, по мнению Эмерсона, носит всеобщий и всеобъемлющий характер: «Мы сами символы, и живем, окруженные символами; работа, инструменты, слова и вещи, рождение и смерть — все это условные обозначения»<sup>10</sup>. Но символизм поэтического мышления Эмерсона далек от абстрактного умозрительного мудрствования. Наоборот, в его стихах речь, чаще, идет о вещах конкретных, даже повседневных, и говорится о них ясным, сжатым языком, нередко включающим элементы разговорной речи. Второй — символический — план возникает за счет глубины мысли, емкости и многозначности поэтического слова, смелости образных ассоциаций. Вот, например, два первых четверостишия из знаменитого стихотворения «Брахма»:

If the red slayer think he slays,  
Or if the slain think he is slain,  
They know not well the subtle ways  
I keep, and pass, and turn again.

Far or forgot to me is near;  
Shadow and sunlight are the same;  
The vanished gods to me appear;  
And one to me are shame and fame.

Эмерсон сознательно добивался именно такого звучания своей поэзии: «Я люблю такую поэзию, которая, не стремясь быть аллегорической, является таковой; которая, строго придерживаясь своего предмета, возможно, даже банального, приложима к жизни человека и правлению Бога»<sup>11</sup>. Типично в этом отношении стихотворение «Две реки», целиком построенное на соотношении и противопоставлении реки реальной — Маскетаквита и реки-символа — символа течения жизни, потока времени, внутренней сущности предметов и явлений:

Thy summer voice, Musketaquit,  
Repeats the music of the rain;  
But sweeter rivers pulsing flit  
Through thee, as thou through Concord Plain.

Thou in the narrow banks art pent:  
The stream I love unbounded goes  
Through flood and sea and firmament;  
Through light, through life, it forward flows.

I see the inundation sweet,  
I hear the spending of the stream  
Through years, through men, through nature fleet  
Through love and thought, through power and dream.

<sup>10</sup> Эмерсон Р. У. Поэт.— Цит. изд., с. 313.

<sup>11</sup> Цитируется по кн.: The Portable Emerson. Introduction by M. Van Doren. N. Y., 1977, p. 6.

В поэтической теории Эмерсона много внимания уделено необходимости современного звучания поэзии. Эрудит и знаток древности, Эмерсон, однако, утверждает, что поэзия должна непременно обращаться к сегодняшней жизни страны, ее предметом и содержанием должна стать окружающая сегодняшнего американца реальность во всей широте: «Плоты, плывущие по нашим рекам, наши трибуны на политических митингах и речи, которые с них произносят, наши рыбные промыслы, наши негры и индейцы, наши корабли, наш отказ признать, что мы кому-нибудь что-нибудь должны, перебранки наших проходимцев, боязливое благодушие наших достопочтенных граждан, промышленность Севера, плантации Юга, леса Запада, где стучат топоры, Орегон и Техас — все это еще не воспето. А ведь Америка — это поэма, которая пишется у нас на глазах; ее необъятный простор поражает воображение; и ей недолго осталось ждать своих певцов»<sup>12</sup>.

Эмерсону присущ демократический взгляд на литературу. Ему претит взгляд на искусство как на салонную игрушку. Его привлекает своей красочностью язык возниц и погонщиков, который кажется ему кратким, выразительным и свежим, особенно по сравнению с заумным и выхолощенным языком, которым написаны страницы «высоколого» «Североамериканского обозрения». Слово писателя, по мнению Эмерсона, должно быть рождено народом и служить народу: «Если вы хотите научиться искусству писать, вы должны изучать его на улице. Вам необходимо посещать публичную площадь для изучения как средств, так и целей изящных искусств. Домашней средой писателя служит народ, а не лицей или гимназия»<sup>13</sup>. Эта демократическая программа не была до конца реализована в поэтическом творчестве самого Эмерсона, но ее значение в развитии эстетической мысли и литературного процесса в США XIX в. трудно переоценить. Ведь «Листья травы» великого реформатора американской поэзии У. Уитмена — своего рода реализация задачи, четко поставленной Эмерсоном в эссе «Поэт», «Молодой американец», «Американский ученый» и др., задачи создания подлинно народной, национальной, современной по языку, содержанию и ритму поэзии. Эмерсону не суждено было самому выполнить эту задачу, но заслуга его все же велика: он указал и цель, и некоторые из средств ее достижения.

В своих стихотворениях Эмерсон использовал самые разнообразные размеры: от белого стиха («Хаматрейя», «Лето») до «героического двустушия» (в «Рододендроне», «Проблеме»). В капитальном исследовании Г. У. Аллена «Американское стихосложение» показано, что Эмерсон весьма свободно обращался

<sup>12</sup> Эмерсон Р. У. Поэт. — Цят. изд., с. 324.

<sup>13</sup> Эмерсон Р. У. Общество и одиночество: Сочинения Р. У. Эмерсона в 2-х т. СПб., 1903, т. 1, с. 48.

ся с традиционными законами и нормами просодии. Так, он необычайно широко использует неточные, «хромые» рифмы (например, lower-bore, glowed-proud, poon-Napoleon, heats-viollets; etc.), различные размеры и способы рифмовки внутри одного стихотворения («Голоса леса», «Судьба», «Погребальная песнь» и др.), неполные строки, блуждающие ударения. Чаще всего он использует восьмистопную строфу, причем именно потому, что считает ее наиболее естественно отвечающей ритму человеческого дыхания и наименее стесняющей поэта в выражении его идей. Поиски этой свободы выражения подчас приводят к тому, что стихотворения Эмерсона словно разваливаются, не приобретая устойчивой формы, но в других, наиболее удачных случаях ему удается достичь лаконичности, точности и компрессии, которые прямо предвещают поэзию Э. Дикинсон. В стихах Эмерсона, пусть еще в расчлененном виде, содержатся зачатки будущей поэтической системы У. Уитмена. Прежде всего, это многочисленные синонимические и антитетические параллелизмы, «параллельная образность». Встречаются у Эмерсона и прообразы знаменитых уитменовских «каталогов».

В поэзии, как и в прозе, Эмерсон — мастер блестящей, отточенной, афористичной фразы. Эти афоризмы, как правило, в концентрированной форме выражают главную мысль стихотворения и заключены в двустопия с парной рифмой. «These temples grew as grows the grass / Art might obey, but not surpass» («The Problem»), «If eyes were made for seeing / Then Beauty is its own excuse for being» («The Rhodora»).

Сколько ни интересны сами по себе поэтические достижения Эмерсона, возможно, еще более значительна и важна для развития американской поэзии синтезирующая роль его поэтической теории и практики. Теоретические установки и творческий пример Эмерсона определили лицо всей трансценденталистской и, шире, новоанглийской поэзии середины XIX в., первой, по сути дела, и важнейшей национальной поэтической традиции. Новая Англия — кузница американского национального характера и родина специфических американских институтов и установлений, наследница первых колонистов-пуритан — не случайно стала ее колыбелью. Именно здесь наиболее интенсивно шел процесс выработки национального самосознания и формирования национальной культуры как его части. Трансценденталистская поэзия стремилась в собственных, незаемных образах выразить новое национальное мироощущение. Конечно, далеко не весь американский опыт нашел отражение в этой романтической, интеллектуальной поэзии с философским уклоном. Но в дальнейшем ни один американский поэт, если только он не рвал намеренно и демонстративно с национальной традицией, не мог пройти мимо наследия Эмерсона.

## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Мальчукова Т. Г.</i> Композиция послания А. С. Пушкина «К вельможе»                                                                         | 3   |
| <i>Захаров В. Н.</i> Типология жанров Достоевского                                                                                             | 17  |
| <i>Кунильский А. Е.</i> Принцип «снижения» в поэтике Достоевского (роман «Идиот»)                                                              | 28  |
| <i>Маркин П. Ф.</i> Повесть Ф. М. Достоевского «Хозяйка»                                                                                       | 53  |
| <i>Старыгина Н. Н.</i> Методика анализа сказа (на материале повести Н. С. Лескова «Очарованный странник»)                                      | 70  |
| <i>Козлова С. М.</i> Традиции жанра иронической драмы (опыт типологического исследования: «Иванов» А. П. Чехова и «Утиная охота» А. Вампилова) | 85  |
| <i>Сепсякова И. П.</i> Историзм художественного мышления и становление жанра (повесть в стихах Я. Смелякова «Строгая любовь»)                  | 95  |
| <i>Неёлов Е. М.</i> Образ Леса в народной сказке и научной фантастике                                                                          | 104 |
| <i>Пивовев В. М.</i> Пародия и комическое (к вопросу о жанровой специфике пародии)                                                             | 121 |
| <i>Кислова М. М.</i> Композиция «Пира» Ксенофонта                                                                                              | 131 |
| <i>Гусятникова Л. П.</i> Жанровые особенности творчества Ж.-Л. Кюртиса (роман «Мыслящий тростник»)                                             | 136 |
| <i>Прозоров В. Г.</i> Поэзия Р. У. Эмерсона (жанровые и стилистические особенности)                                                            | 144 |

Цена 1 р. 50 коп.

ЖАНР И КОМПОЗИЦИЯ  
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Межвузовский сборник*

Редактор *Л. П. Соколова*  
Технический редактор и корректор *А. А. Кемппи*

Сдано в набор 31.01.83. Подписано в печать 11.05.83. Е-00663. Формат бумаги 60×90<sup>1/16</sup>. Типо-  
графская № 3. Литературная гарнитура. Печать высокая. Усл. печ. л. 9,5. Уч.-изд. л. 10.  
Тираж 800 экз. Заказ 366. Изд. № 3. Цена 1 р. 50 к.

Темплан 1983, поз. 1559.

Петрозаводский государственный университет  
им. О. В. Куусинена  
Петрозаводск, пр. Ленина, 33

Республиканская ордена «Знак Почета» типография им. П. Ф. Анохина  
Государственного комитета Карельской АССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли. 185630, Петрозаводск, ул. «Правды», 4.