

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО  
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

ГОРЬКОВСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. Н. И. ЛОБАЧЕВСКОГО

# ВОПРОСЫ СЮЖЕТА И КОМПОЗИЦИИ в русской литературе

*Межвузовский сборник*

Горький 1988

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО  
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР  
ГОРЬКОВСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. Н. И. ЛОБАЧЕВСКОГО

ВОПРОСЫ СЮЖЕТА И КОМПОЗИЦИИ  
в русской литературе

*Межвузовский сборник*

Горький 1988

В сборнике опубликованы статьи, посвященные малоизученным теоретическим и историко-литературным вопросам, связанным с проблемами сюжета и композиции русской литературы дооктябрьского периода. Теоретические аспекты сюжета, композиции, жанра выделяются в конкретных исследованиях русского историко-литературного материала. Исследуются произведения древней литературы, А. П. Сумарокова, А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова и др.

В большинстве статей сборника вводится в научный оборот новый литературный материал.

В сборнике принимают участие ученые и литературоведы Москвы, Коломны, Ленинграда, Горького, Фрунзе.

#### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

д.ф.н., проф. Вл. А. Ковалев (Москва), д.ф.н., проф. Г. В. Москвичева (отв. редактор, Горький), д.ф.н., проф. Н. М. Фортунатов (Горький), О. Б. Улыбина (отв. секретарь, Горький).

## ВВЕДЕНИЕ

### ЖАНРОВЫЕ АСПЕКТЫ СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЯ

В истолковании эстетического своеобразия русской литературы периода ее расцвета долгие годы сохранялся в большей или меньшей степени «перевес» социологического начала над художественным. И это было закономерно, поскольку систематизация произведений и писателей в историко-литературной науке осуществлялась в основном по идеологическому принципу. В последние десятилетия ситуация в литературоведении изменилась. Вырос интерес к вопросам жанрологии и поэтики.

Чувственное восприятие мира, определяющее природу художественного творчества в целом, находит выражение в конкретном произведении, т. е. жанре, обеспечивающем единство мысли и образа, содержания и формы. Жанр является той диалектической категорией, которая отображает, с одной стороны, устойчивость самих эстетических свойств, сложившихся в общественном сознании, с другой — их историческую подвижность, изменчивость под влиянием социального и художественного развития общества. Как категория развивающаяся, жанр играет, следовательно, определяющую роль в эстетическом освоении действительности на всех этапах развития художественной мысли. Восстанавливая его историю, т. е. проверяя теорию живой практикой литературного процесса, можно обнаружить диалектическую связь его с такими эстетическими категориями, как индивидуальный стиль и художественный метод. Рассмотрение жанров как формы организации эстетического содержания способно дать более точное представление о характерном для литературы разных эпох отношении к действительности, об эстетическом идеале, художественных формах и средствах его выражения.

Жанрово-стилевой подход к выявлению специфики художественного творчества на его разных уровнях позволяет с большей объективностью определить узловые моменты в истории общественно-эстетической борьбы на разных этапах литературного развития, место отдельных писателей и произведений в этой борьбе, их вклад в общее развитие русской литературы.

Жанр, представляя собой целостную художественную систему произведения, отражающую какие-то явления жизни, как видит и понимает их автор, не является замкнутой, нерасчлененной структурой. Он состоит из взаимосвязанных художественных элементов. Поэтому обращение к конкретному литературному жанру, будет ли это поэма, лирическая миниатюра или роман, не исключает исследования отдельных его сторон.

Публикуемые в сборнике статьи обращены к русскому литературному процессу XV—XX вв. К объяснению художественного и исторического смысла исследуемых произведений авторы приходят путем анализа их структурно-жанровых элементов (повествования, сюжетных мотивов, осо-

бенностей их композиционной организации и др.), выявления их связи с художественной системой произведения в целом, будет ли это классический роман (В. А. Викторovich, Н. В. Живолупова), лирические и лироэпические жанры русской поэзии XIX века (Г. В. Москвичева, В. А. Грехнев, Г. Л. Гуманная) или древнерусская повесть (М. М. Белякова).

В расположении статей сохраняется хронологический принцип.

Отв. редактор сборника, проф. **Г. В. Москвичева.**

## ОБ ЭВОЛЮЦИИ СЮЖЕТА «ПОВЕСТИ О ПЕТРЕ, ЦАРЕВИЧЕ ОРДЫНСКОМ» (XV—XIX вв.)

*М. М. Белякова*

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ им. Н. А. ДОБРОЛЮБОВА

Литературная жизнь этого ростовского по происхождению памятника продолжалась несколько столетий: самые ранние из дошедших до нас списков датируются концом XV в.<sup>1</sup>, «Повесть» активно переписывается в XVI и XVII вв., она включается в состав сборников и в XIX в.<sup>2</sup> Идейные и художественные особенности «Повести» привлекли к ней внимание исследователей еще во 2-й половине XIX в.<sup>3</sup>, она была опубликована<sup>4</sup>, однако, как отмечалось в последнем издании «Истории русской литературы», «научного издания и специального исследования житийной «Повести о Петре Ордынском» не существует<sup>5</sup>. Даже жанр этого произведения не получил пока однозначного определения: исследователи называют его «сказанием»<sup>6</sup>, «повестью»<sup>7</sup>, «житийной повестью»<sup>8</sup>, «житием», «легендарным житием»<sup>9</sup>. Эти колебания в значительной степени обусловлены неисследованностью текста и истории его развития.

Текстологический анализ, сопоставление сюжета и композиции 87 изученных к настоящему времени списков<sup>10</sup> «Повести о Петре, царевиче ордынском» позволили выделить 5 редакций памятника, которым даны условные названия: 1) основная, 2) минейная, 3) проложная, 4) особая, 5) житийная. Целью данной статьи является анализ особенностей развития сюжета каждой из редакций, соответствия сюжета и композиции требованиям общеагиографического канона, что в итоге может дать представление об общем направлении в развитии памятника. Следует сразу отметить, что ни одна из выделенных редакций не смогла полностью реализовать традиционную композиционную схему агиографического сочинения (предисловие, главная часть и заключение)<sup>11</sup>: в них можно вычле-

нить основную часть и очень приблизительный элемент заключения, предисловие отсутствует во всех редакциях.

Большая часть списков основной редакции (как показывает исследование, первой по времени возникновения и самой популярной)<sup>12</sup> именуется это произведение «житием блаженного Петра царевича», однако, и по своему содержанию, и по жанровым признакам оно далеко отходит от традиционных норм житийного канона. Это, по-видимому, ощущали сами переписчики, поскольку они стремились как-то смягчить столь определенное жанровое указание в названии — «Житие и подвизание блаженного Петра»<sup>13</sup>, «Слова о Петре царевиче»<sup>14</sup>, пробуя даже вынести в заглавие имя второстепенного, но более соответствующего агиографическому канону персонажа — «Житие Кирила архиепископа ростовского»<sup>15</sup>.

Текст основной редакции можно разбить на крупные сюжетные блоки: проповедь архиепископа Кирила в Орде, крещение ордынского царевича, явление ему апостолов и покупка земли для устройства церкви, кончина Петра и основание монастыря, попытка потомков князя отобрать купленные земли, рыбная ловля и попытка отобрать озеро, нашествие Ахмыла. Таким образом, даже допуская известные натяжки, можно отметить только два элемента, приблизительно соответствующие традиционной сюжетной схеме главной части: 1) подвижничество (подразумеваемая под ним принятие христианства и устройство церкви), 2) кончина. Создатели «Повести», естественно, не могли прославить родителей и детские годы Петра, поскольку он был по происхождению ордынским царевичем. Оригинально был решен вопрос и с посмертными чудесами. В основной редакции нет обязательного описания чудесных исцелений от гроба Петра, вся «чудесность», «святость», «неприкосновенность» главного героя как бы переносится на приобретенные им для церкви (монастыря) земли<sup>16</sup>: дважды ордынские послы заставляют потомков ростовского князя отказаться от своих притязаний, а на третий раз напряженность действия достигает своей кульминационной точки — «И прииде Ахмыль на Рускую землю и пожже град Ярославль и поиде к Ростову съ всею силою своею»<sup>17</sup>. Ростовские князи и епископ бегут от царского посла, и только вмешательство внука Петра Игната спасает город от ужасного разгрома.

Завершает произведение в списках основной редакции следующая формула: «Дай же, господи, утеху почитающимъ и

пишущимъ древнимъ сих прародитель деание, и zde и въ будущемъ веце покой, а Петрову всему роду съблюденіе и умноженіе животу...»<sup>18</sup>, которую также едва ли можно назвать типичной для произведений агиографическаго жанра, ибо вместо прославленія святого мы встречаемъ здѣсь пожеланіе благополучія его потомкамъ, причемъ благополучія именно въ материальномъ, вещественномъ смыслѣ («живота неоскуденіе до старости»)<sup>19</sup>.

Такимъ образомъ, въ центрѣ повествованія въ основной редакціи «Повести» оказывается не только главный герой (основатель монастыря Петр), но и его потомки, защищающіе права на купленные земли. Споры о земельных владеніяхъ являются скрытымъ стержнемъ сюжета, охватывающимъ благодаря этому хронологически длительный періодъ (около столетія) и вовлекающимъ въ дѣйствіе несколько поколеній героев, наполняющимъ житийную схему матеріаломъ, достаточномъ далекомъ отъ традиціоннаго канона. Сюжет основной редакціи, отличающійся «искуснымъ построениемъ перипетій, наличиемъ въ повествованіи сложныхъ сюжетныхъ ситуаций, «сильныхъ деталей»<sup>20</sup>, придаетъ произведенію литературную привлекательность. Религиозно-назидательный смыслъ агиографическаго по темѣ и предмету изображенія сочиненія оказывается какъ бы отодвинутымъ на второй планъ, и «все житіе въ целомъ, по существу» превращается «въ сюжетное повествованіе, близкое къ сказке»<sup>21</sup>.

Совершенно естественно, что въ такомъ видѣ «Повесть» не могла быть включена въ составъ официальнаго томилетико-агиографическаго свода — «Великихъ Миней Четвѣхъ», поэтому въ 1-й половинѣ XVI в.<sup>22</sup> создается иная редакція (названная Я. С. Лурье «минейной»)<sup>23</sup>, отвечающая идейно-эстетическимъ требованіямъ редакторовъ макарьевскаго кружка. Видоизменивъ некоторые детали повествованія, минейная редакція въ целомъ сохранила сюжетную канву и общую композицію основной редакціи «Повести». Полностью былъ устраненъ лишь одинъ крупный эпизодъ — рыбная ловля (мотивъ соперничества между «градскими» и «петровскими» ловцами) и частично — рассказъ о внукѣ Петра, который пользовался покровительствомъ въ Орде, поскольку второй эпизодъ композиционно связанъ съ первымъ. Логика повествованія на этомъ отрезкѣ текста оказалась нарушенной, однако сюжет упростился, что, очевидно, и отвѣчало поставленной задаче. Не вдаваясь въ подробный анализъ всехъ разночтеній, можно лишь отметить, что древнерус-



ским редакторам удалось избавиться от части «сомнительных» деталей<sup>24</sup>, дать более однозначную и более соответствующую агиографическому канону трактовку образов<sup>25</sup>, «выпрямить» сюжетную линию и подчеркнуть назидательный смысл памятника за счет устранения конкретных и оригинальных поворотов, мотивировок в развитии сюжета.

Следом за минейной редакцией создается проложный вариант, известный в печатных изданиях<sup>26</sup> и в рукописной традиции XVII века<sup>27</sup> как «Память блаженного Петра, царевича в Ростове», характерной чертой которого является типичная для всех проложных житий особая краткость формы<sup>28</sup>. Проложная редакция представляет собой как бы «конспект» одного элемента агиографической схемы — подвижничества Петра. При этом композиция обретает более четкую трехчастную структуру: 1) сверхкраткая экспозиция («Сеи убо блаженный Петръ от царскаго корене ординскихъ царей»)<sup>29</sup>; 2) основная часть (крещение и постройка «храма»; 3) эпилог (кончина с указанием года и места погребения). Сюжетный материал других элементов схемы опускается. При этом выделенной и композиционно оформленной оказывается одна единственная линия — основного персонажа (опускаются не только споры о земельных владениях) и события после кончины Петра, но и все аспекты взаимоотношений Петра и его матери, Петра и ростовского князя и т. п.). За рамками проложного изложения оказывается все «чудесное»: и чудесные мешки с неубывающими монетами на приобретение земли, и «чудесная» неприкосновенность купленной на эти деньги земли для монастыря. Сюжет как бы «сворачивается», из него «извлекаются только отдельные события как примеры на самые важные — с агиографической точки зрения — нравственные качества святого»<sup>30</sup>.

Особая редакция «Повести» представлена одним списком в сборнике 1642 г.<sup>31</sup>. Первый лист произведения, которое в оглавлении помечено как «Житие преподобного Петра царевича ростовского чудотворца», в рукописи утрачен, но дальнейший текст в целом повторяет сюжетную канву основной редакции, поэтому можно с достаточной долей уверенности говорить, что особая редакция создается именно на ее основе. В то же время редакция допускает значительные изменения и комментарии к основному тексту, расставляя некоторые социально-политические акценты: юный царевич, например,

не просто уединяется и размышляет над проповедью архиепископа Кирила, он еще и «отбегаает проклятыя своя бусермантокия татарския орды»<sup>32</sup>. В ней еще более четко обнаруживается тенденциозность произведения (на которую первым указал В. О. Ключевский<sup>33</sup>): «и тогда посол съ яростию рече... соимите воды своя с чюжие земли... а землю монастырскую им отдаите»<sup>34</sup>.

Композиционную структуру особая редакция не изменяет, однако можно проследить попытку восполнить недостающие элементы схемы в отступлениях и дополнениях. В момент покупки земли автор вдруг вспоминает, что «Петр бесчисленное богатство в татарской своей орде раздая нищим и пленником руским еще поган и не просвя(ще)н святым крещением»<sup>35</sup>. После основания церкви «Петр ноипаче нача простиратис на духовные подвиги и уединятися мятежу мирскаго»<sup>36</sup>. Это еще не самостоятельные сюжетные звенья, но интересен сам факт ощущения редактором неполноты схемы и стремление заполнить лакуны в изображении юношества и подвижничества. Особая редакция, сохраняя развернутый сюжет своего источника, делает в этом направлении шаг, сближающий ее с житийной редакцией.

Пятая из рассматриваемых редакций условно названа житийной, поскольку «Повесть» в этой редакции была включена в состав «Житий святых» Дмитрия Ростовского<sup>37</sup>. Так же, как в случае с проложной редакцией, здесь мы сталкиваемся с переработкой текста, вызванной не столько политическими или идеологическими причинами (хотя они тоже имели место), сколько соображениями литературно-эстетического порядка — включением произведения в сборник определенного жанрового состава.

По своему сюжету житийная редакция представляет собой фрагмент основного текста (завершается смертью Петра), максимально приближенный к агиографическому канону. В этой редакции, как и во всех остальных, отсутствует предисловие и заключение, однако основная часть претерпела значительные изменения. Чтобы как-то компенсировать недостающие проявления благочестия в детстве и юности, подробно описывается проповедь архиепископа Кирила в Орде, послужившая толчком к крещению татарского царевича. Разрабатывается, хотя и на основе обычных агиографических штампов, мотив подвижничества: заслуга Петра — это не только основание церкви, но и благочестивая жизнь, которую он ве-

дет, «алчущих питая, нагих одевая», «зла всякого отгребаяся», удаляясь «от супружества плотского». Более того, текст дополняется и последним необходимым в схеме основной части элементом — от гроба Петра «подаются исцеления». Хотя этот мотив и не получает сюжетного развития, он важен как завершающий элемент агиографической рамки.

Подводя некоторые итоги исследования списков «Повести о Петре, царевиче ордынском», можно говорить о двух направлениях в развитии текста памятника. Для одного из них (минейная — проложная — житийная редакции) характерен отказ от беллетристичности, постепенное «выпрямление» и упрощение сюжета, утрата оригинальных деталей и сюжетных перипетий, практически полный отказ от конкретного и исторического материала, стремление вогнать произведение в тесные для него агиографические рамки.

Говоря о втором направлении (основная редакция — особая редакция), едва ли можно использовать термин «противоположное», поскольку и в этом случае есть утраты сюжетных деталей и не идет речь об освобождении от житийного канона. Его отличают четкая расстановка социально-политических акцентов, индивидуальные характеристики персонажей, насыщенность конкретными и историческими реалиями, приближающие произведение в этом плане к исторической повести.

## ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, рукописный отдел (далее—ГПБ), Софийское собр., № 1389; Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, Отдел рукописей (далее—ГБЛ), собр. Никифорова, № 421.

2. Обнаружено к настоящему времени 8 списков, относящихся к XIX в.

3. Буслаев Ф. И. Смоленская легенда о святом Меркурии и ростовская о Петре, царевиче Ордынском. // Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Ч. 2; Ключевский В. О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871. С. 38—43.

4. Последнее издание: Памятники литературы Древней Руси: конец XV — первая половина XVI века. М., 1984. С. 20—37.

5. История русской литературы. М., 1980. Т. 1. С. 313. Много работ посвятил изучению «Повести» М. О. Скрипиль: Повесть о Петре, царевиче ордынском // История русской литературы. М.; Л., 1946. Т. 2, ч. 1. С. 350—357; Легендарно-политические сказания Древней Руси. // Докл. и сообщ. филол. фак-та ЛГУ им. А. А. Жданова. Л., 1950. Вып. 2; Повесть о Петре, царевиче ордынском. // Русские повести XV—XVI веков. М.; Л., 1958. К сожалению, его исследование не было завершено. В 1979 г. в Западном Берлине выпущено коллективное исследование «Die Erzählung

über Petr Ordynskij: Ein Beitrag zur soziologischen Erforschung altrussischer Texte», обобщающее работы русских и советских исследователей, однако авторы, по их собственному признанию, «могли опираться преимущественно на опубликованные списки и сумели просмотреть только небольшую часть оригиналов списков» (С. 5).

6. Желтуяла В. А. Курс истории русской литературы. СПб., 1911. Ч. 1. Кн. 2. С. 244—253.

7. Скрипиль М. О. Повесть о Петре, царевиче ордынском. // История русской литературы. С. 351—357.

8. Лурье Я. С. Судьба беллетристики в XVI в. // Истоки русской беллетристики. Л., 1980. С. 422.

9. Дмитриев Л. А. Сюжетное повествование в житийных памятниках конца XIII—XV в. // Истоки русской беллетристики. С. 244—251.

10. Всего удалось обнаружить более 100 списков «Повести».

11. Лопарев Х. Византийские жития святых VIII—IX веков. Пг., 1914. С. 16—17. См. также: Дмитриев Л. А. Литературные судьбы жанра древнерусских житий / Церковно-служебный канон и сюжетное повествование // Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Варшава, авг. 1973. Доклады советской делегации. М., 1973. С. 400—418.

12. К основной редакции можно отнести 65 из 87 проанализированных списков, в их число входят оба списка конца XV века.

13. ГБЛ, ф. 209, № 264.

14. Библиотека Академии наук, рукописный отдел, 17.13.22.

15. ЦГАДА, ф. 181, № 692.

16. Здесь мы видим явление распределения функций, типичное, как доказывал В. Я. Пропп, с точки зрения морфологии сказки («качество функционирует как живое существо»). См.: Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969. С. 72—75.

17. Памятники литературы Древней Руси. С. 34.

18. Там же. С. 36.

19. Государственный исторический музей (ГИМ), собр. Уварова. № 884; ГПБ, собр. Погодина, № 650; ГБЛ, собр. Никифорова, № 137 и т. д. Список ГИМ, собр. Уварова, № 439 дает еще более подробное разъяснение: «умножение живота и обилия земного неоскудне старости».

20. Дмитриев Л. А. Сюжетное повествование в житийных памятниках конца XIII—XV в. С. 245.

21. Дмитриев Л. А. Литературные судьбы жанра древнерусских житий. С. 418.

22. «Житие Петра, царевича ордынского» читается уже в Софийском списке Великих Миней Четий (1541 г.) ГПБ, Софийское собр., № 1322.

23. Лурье Я. С. Указ. соч. С. 422.

24. В качестве примера такой детали можно привести объяснение причин конфликтов между ростовскими князьями и потомками Петра. Основная ред. объясняет их завистью князей к петровым детям, которые «въ Орде выше их честь принимаху». Минейная ред. обобщает, устраняя конкретный и политически двусмысленный мотив — «завидяше... во всем».

25. Показателен в этом отношении образ ростовского князя: если в основной ред. он «глумится» над Петром и расчетливо решает использовать ужас владыки, чтобы «отлучить» лобольше денег, то в минейной ред. он, хотя и требует ту же фантастическую цену на земли, но при этом «от ужаси вздыхает».

26. Пролог (июнь—август). М., 1662. Л. 134—134об.
27. Обнаружен пока один список этой редакции в Сборнике—ГИМ. собр. Уварова, № 243, лл. 36 об.—37 об.
28. Сазонова Л. И. Проложное изложение как литературная форма. // Литературный сборник XVII века Пролог. М., 1978. С. 26—53.
29. ГИМ, собр. Уварова, № 243, л. 36 об.
30. Сазонова Л. И. Указ. соч. С. 37.
31. ГПБ, ОЛДП Q-109, лл. 236—240 об.
32. Там же. Л. 236.
33. Ключевский В. О. Указ. соч. С. 40—41.
34. ГПБ, ОЛДП Q-109, л. 240.
35. Там же. Л. 238.
36. Там же. Л. 238 об.
37. Дмитрий Ростовский. Жития святых. Киев, 1705. Кн. 4. Обнаружено 6 списков «Повести» этой редакции, относящихся к XVIII—XIX вв.

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОСТРОЕНИЯ СЮЖЕТА В ПРИТЧАХ А. П. СУМАРОКОВА

*С. А. Салова*

БАШКИРСКИЙ ГОСУНИВЕРСИТЕТ

Притчи А. П. Сумарокова стоят у истоков плодотворной традиции русской сатирической басни. Основные черты и своеобразие сатирической манеры русского классициста подробно охарактеризованы в работах Г. А. Гуковского, Н. Л. Степанова, Г. В. Москвичевой, Ю. В. Стенника и других исследователей.

Широкое распространение в нашей науке о литературе получили утверждения о «неиносказательности» сатиры сумароковских притч, а в ряде случаев отказе их автора от аллегорической разработки сюжетов<sup>1</sup>, что само по себе является нарушением художественных канонов басенного жанра. К. В. Чистов едва ли не первым связал сатирический характер притч Сумарокова с уменьшением степени их аллегоричности, которое, по мнению исследователя, осуществлялось в основном по двум путям: «...В одних случаях басня становилась совершенно двучленной... Кроме самой аллегии (или цепи аллюзий — намеков), в систему басни входили ключ к ней, причем чаще не абстрактно-моралистический, а совершенно конкретный; в других случаях давалась аллегория, однако, не из мира животных, а анекдотического типа...»<sup>2</sup>.

Справедливость приведенного суждения не вызывает сомнения. В жанровом сознании Сумарокова «притча», по-видимому, осмыслялась как «быль», в противовес чистому вымыслу «басни». «Не басню я скажу, историю открою, / И притчу из нее сострою» — уверяет автор притчи «Раненой» (II, XIX)<sup>3</sup>. Аналогичное по смыслу заявление сделано в притче «Немчин и Француз» (VI, XXVIII): «Я к етому скажу, что некогда случилось / И что не выдумка да в действе приключилось». Полагаем, что эти суждения имеют для Сумарокова как автора притч программный характер, особенно если принять во внимание глубокую серьезность отношения поэта к собственным притчам и к жанру в целом. Посвящая свои произведения цесаревичу Павлу Петровичу, Сумароков настойчиво подчеркивает «полезность» данного жанра: «Сколько Притчи полезны, о том уже всему свету известно. А я только того хочу, чтобы мои Притчи заслужили себе достоинство имени своего»<sup>4</sup>. При этом «полезность» своих притч Сумароков представлял вполне конкретно для русского общества, русской нации.

Подобное понимание границ и критериев своего жанра как притчи определило характер переделки и переосмысления им известных сюжетов античной и западноевропейской басни. Поэт стремится спроецировать их на современность, сделав «притчами» из русской жизни. Механизм склонения традиционной фабулистики «на русски нравы» у Сумарокова достаточно сложен и разнообразен приемами.

Весьма показательна в этом смысле уже притча «Феб и Борей» (1, 1), открывающая собой первую книгу и весь свод произведений Сумарокова данного жанра. Сюжет о споре Борей и Солнца (Феба), кто из них заставит путника раздеться в дороге, ведет происхождение от Эзопа, который завершил свою басню следующим поучением: «Басня показывает, что часто убеждение бывает действеннее, чем сила»<sup>5</sup>. Лафонтен этим сюжетом проиллюстрировал мысль о том, что «нежность часто способна на большее, нежели сила или власть»<sup>6</sup>. В обработке Сумарокова сюжет о солнце и ветре получает не просто морально-аллегорическое, но и несколько неожиданное в своей исторической конкретности применение:

О чем я в притче сей, читатель, говорю?

Щедрота лютости потребные царю.

Борей Калигула, а Феб Екатерина.

Актуализация сюжета могла достигаться путем активного введения в художественную ткань притчи пространственно-временных характеристик. Так, например, в интродукции к притче «Сатир и гнусные люди» (III, 1) Сумароков дает развернутое противопоставление временных планов, прошлого и настоящего, тем самым подчеркивая злободневность рассказываемого сюжета.

В ряде случаев переосмыслению традиционного басенного сюжета в притчу из русской жизни способствует детальное уточнение пространственных координат действия притчи, которое, как правило, переносится в Россию. Характерен в этом отношении зачин притчи «Медведь танцовщик» (IV, X): «В Москве случилось медведю побывать...» Аналогичной по функции является экспозиция притчи «Заяц и черепаха» (III, XXIV) на широко известный сюжет о соревновании в беге на скорость между зайцем и черепахой:

Бежати в запуски со зайцом черепаха,  
К Москве реке с Невы  
Из Петербурга до Москвы,  
Хотела...

Оригинальное преломление указанная тенденция получила в притче «Змея и мужик» (ч. IX, с. 354). Эпическое повествование здесь сопровождается настойчивым рефреном о русском морозе, цель которого — сообщить сюжету признак «национальности»:

Замерз червяк: мороз был ето Русской.  
Не Греческой и не Французской,  
Не Римской; в истинну мороз был ето русской:

Конечно, пространственно-временная прикрепленность — всего лишь внешний, косвенный атрибут «притчевости» произведений Сумарокова. Настоящими, действительными притчами (в сумароковском понимании жанра) они становились благодаря сатирическому и злободневному переосмыслению басенных образов, а значит и идейной основы заимствованных сюжетов. Попытаемся показать особенности переосмысления традиционных сюжетов на материале притч о подьячих. Сатирическое изображение русского подьячества — от самого мелкотравчатого чиновника до знатных сановных особ — справедливо признано исторической заслугой Сумарокова. В эпоху, когда, по меткому выражению А. С. Пушкина, «от канцлера до последнего канцеляриста все кралось и все было продажно»<sup>7</sup>, эта борьба была проявлением настоящего гражданского мужества Сумарокова.

«Подьяческой» теме посвящено значительное число оригинальных притч.

Критику «крапивного семени лихоимцев» Сумароков вводит и в переложения традиционных сюжетов на другие темы, как, например, в притчу «Болван» (II, VI).

По утверждению Н. Л. Степанова, «в басне «Болван» развивается излюбленная просветителями мысль о корыстолюбии и невежестве служителей религии — «жрецов». Деревянный идол, «выбранный» в боги, идол, которому они «зачали» «молиться», на деле служит лишь для обогащения «жрецов», которые «искусно слабят» мощны молящихся и «деньги грабят». И баснописец призывает «бросить болвана» «в воду»<sup>8</sup>.

Предложенная исследователем характеристика идейно-художественного смысла сумароковской притчи в целом верна, хотя не достаточна. Она упускает из виду присутствующую в притче очень важную и не менее излюбленную автором тему, где он дает выход своему гневу и раздражению против ненавистного ему племени взяточников и крючкотворцев. Обращает на себя внимание существенная деталь, что жрецы в этой притче обирают молящихся:

Таким подобием, каким секретари  
В Приказе,  
Под несмотрением несмысленных судей,  
Збирают подати в карман себе с людей,  
Не помня, что о том написано в указе.

Ассоциативность мышления позволила Сумарокову обнаружить взаимосвязанность столь, казалось бы, разнородных сфер общественной жизни, как богослужение и судопроизводство. Тем самым автору притч удалось укрупнить идейно-художественный смысл стержневого сюжета, добившись объемного, почти панорамного изображения масштабов злоупотреблений, казнокрадства, взяточничества, ставших непременным условием и залогом функционирования российской государственной бюрократической машины в целом.

Ассоциативная природа художественного мышления Сумарокова проявилась и в притче «Пир у Льва» (I, XVII), сюжет которой разрабатывался еще Федром и Лафонтеном. Известная мировой басенной традиции сюжетная схема о том, как лисица благодаря своей хитрости и уклончивости ответа избежала львиной расправы, у Сумарокова осложняется сатирическим мотивом — критикой разорительной для России XVIII века системы откупничества. Подобного рода вставки,



сопоставления, призванные актуализировать и «руссифицировать» заимствованный сюжет, широко представлены в притчевом творчестве Сумарокова. Именно они превращали притчу в общественно-активный и действенный жанр. В подтверждение этой мысли можно сослаться на притчу «Лисица и Терновой куст» (II, XX). Оставив неизменным фабульное начало эзоповской басни, Сумароков «оживил» сюжетную ситуацию применив ее к иному кругу жизненных явлений:

Лиса машейничать обькла,  
И в плутни вникла:  
Науку воровства всю знает наизусть,  
Как сын собачий,  
Науку о крючках,  
А попросту бессовестный подьячий.

«Оживление» используемого сюжета было достигнуто посредством приема, который условно обозначим как «обнажение аллегории» басенного образа или сюжета. Характеристика лисицы через сопоставление ее действия с подьяческими плутнями усилило социально-критическое начало сюжета, но не привело к утрате аллегорической емкости басенных образов. Не случайно притчу эту Сумароков завершил сентенцией, имеющей аллегорически-обобщенный смысл:

Читатель, знаешь ли, к чему мои слова?  
Каков Терновой куст, сатира такова.

Как известно, любой басенный сюжет предполагает неоднозначное толкование. Данное обстоятельство, по-видимому, и имел в виду А. Потемня, говоря о свойстве жанра быть «постоянным сказуемым изменчивых подлежащих»<sup>9</sup>. Притча Сумарокова с этой точки зрения нередко отличалась качеством полисемичности. Ее сюжетная формула обростала рядом конкретно-бытовых деталей, социально-исторических подробностей и тем самым приобретала новые смыслы или семантические оттенки, смежные с идейной основой исходной сюжетной ситуации, но никогда не перечеркивающие ее. Множество притч Сумарокова по этой причине с трудом поддаются тематической систематизации.

Любопытным образом полисемии сумароковского жанра является притча «Заяц» (II, XXVIII). Сюжет о том, как длинноухий заяц испугался приказа Льва об изгнании из леса всех зверей, носящих рога, разработан Лафонтеном в басне «Уши зайца». После Сумарокова к нему обращался Н. А. Львов в басне «Львиный указ». Характерно при этом, что басни Лафонтена и Львова не содержат указаний на ре-

альный источник грозящей зайцу несправедливой расправы. В Притче Сумарокова страх зайца получает реальные и обоснованные мотивировки, поскольку конкретными исполнителями львиного приказа оказываются скорые на расправу плуты-подьячие.

Включение в притчу «подьяческой» темы сняло возможность восприятия данного сюжета как «шутейного», истолкования его в узком морально-аллегорическом значении и придало ему злободневное сатирическое звучание.

В исследовательской литературе бытует мнение, что в отличие от Лафонтена, у которого животные, хотя и олицетворяют людские слабости и пороки, но при этом обязательно сохраняют и свое звериное обличье и традиционную символику, басенные сюжеты в интерпретации Сумарокова нередко утрачивают аллегорический характер, звери же выступают в таких случаях как пародии на людей, как карикатуры. Разделяющий это мнение Н. Л. Степанов аргументирует его ссылкой на притчи «Две Крысы», «героини» которой «ведут себя точно так же, как забулдыги—приказные»<sup>10</sup> и «Коршун в павлиньих перьях», памфлетной по своей сути<sup>11</sup>.

По нашим наблюдениям, аналогичные примеры, действительно, имеют место в притчевом творчестве Сумарокова, но они немногочисленны, даже единичны и касаются, главным образом, произведений, созданных по оригинальным сюжетам или восходящих к русской социально-бытовой сказке. Во всяком случае, подобные примеры ни в коей мере не исчерпывают всего многообразия художественно-выразительного потенциала сумароковской притчи. Полагаем, что при организации и построении сюжета для Сумарокова более значимым и существенным оказывался прием обнажения аллегории, а не отказа от нее.

С использованием названного приема сталкиваемся в притче «Кот и Мыши» (III, V) на сюжет, обошедший всю мировую литературу. Задумка кота притвориться мертвым и таким образом обмануть мышей вновь вызывает у Сумарокова ассоциации с уловками подьячих. Авторская сентенция дается в притче буквально «открытым текстом»:

Подьячий, знаешь ты,  
Как мучатся коты,  
Которы ничего содрать не могут боле,  
И сколько тяжело в такой страдати доле.

Обнажение аллегории образов в притче «Ось и Бык»

(IV, XVII) позволило Сумарокову откровенно и резко заявить о своем неприятии паразитического образа жизни некоторых представителей дворянского сословия:

В лесу воспитанная с негой,  
Под тяжкой трется ось телегой,  
И не подмазанна кричит;  
А бык, которой то везет, везя молчит.  
Изображает ось господчика мне нежна,  
Которой держит худо шот:  
По-русски мот,  
А бык крестьянина прилежна...

Для сравнения приведем басню Эзопа на тот же сюжет «Волы и Ось»: «Волы тянули телегу, а ось скрипела; обернулись они и сказали ей: «Эх ты! мы везем всю тяжесть, а ты стонешь?» Так и некоторые люди: другие трудятся, а они притворяются измученными»<sup>12</sup>.

Нетрудно заметить, что в притче Сумарокова найдено верное соотношение между аллегорической обобщенностью и жизненной конкретностью образов, а сатирическая направленность сюжета удачно сочетается с широтой обобщения.

Прием обнажения аллегии Сумароков реализует не только на уровне отдельных образов, но и сюжета в целом, стремясь к истолкованию его в конкретно-историческом и притом обличительном смысле. Такое применение получает у Сумарокова знакомый по Эзопу сюжет об увязшей в болотной тине и терзаемой мухами лисице, отказавшейся принять помощь ежа, чтобы отогнать насекомых. В притче «Лисица и Ёж» (III, XLVII) незавидная доля лисицы уподобляется горькой участи челобитчиков, вынужденных искать справедливости в канцеляриях, у подьячих:

Противностью указа,  
Когда не хочешь быть несчастлив больше раза,  
Так дел не преноси в приказы из приказа.

Сюжет, к разработке которого обращался Бартеlemi Эмбер, о заснувшем рядом с ружьем пастухе, у которого волк беспрепятственно украл овцу, в оригинальной сумароковской интерпретации превращается в притчу, обличающую самоуспокоенность и беспечность начальников, потворствующих злоупотреблениям должностных лиц:

А следующую речь я знаю наизусть:  
Коль истинны святой начальники не внемлют,  
И беззаконников не наказуя, дремлют;  
Нечто закон?  
Иль только для того, чтоб был написан он?  
(«Ружье», III, XLVIII)

Об органичности приема обнажения аллегории в художественном мире сумароковских притч говорят факты конструктивного его использования и при создании собственных, оригинальных сюжетов, как в притче «Овца» (I, XL), например. Сюжет о промокшей под дождем овце, забредшей в поварню и поплатившейся за свою ошибку жизнью, Сумароков сопровождает остросатирической сентенцией, разоблачающей грабительскую основу государственных бюрократических учреждений:

К чему, читатель, сей рассказ?

Я целю вить не в бровь, я целю в самый глаз:

Зайди с челобитьем когда в приказ.

Прием обнажения аллегории получает оригинальное композиционное преломление в двухсоставных притчах Сумарокова типа «Мышь и Кошка. Боярин и Боярыня», «Лекарской слуга. Криводогадливые собаки», «Кораблекрушение. Осада Византии» и т. п., в которых одна из частей снимает иносказательность и конкретизирует аллегорический смысл другой части.

Последовательность Сумарокова в использовании приема обнажения аллегории шла параллельно требованиям Дени Дидро, который призывал насколько и где возможно отдавать «предпочтение реально существующим перед аллегорическими существами» и предостерегал: «Не придумывайте без нужды новые аллегорические персонажи — вы рискуете остаться непонятыми»<sup>13</sup>.

Подведем некоторые итоги. Идеино-художественные принципы переложения Сумароковым традиционной басенной фабулистики непосредственно обусловлены специфичностью авторского восприятия собственного жанра как притчи, основным жанрообразующим критерием которой был «былевой фактор».

Пространственно-временная прикрепленность сюжетов, осложнение их внесюжетными мотивами, обнажение аллегории образов и сюжета — все эти приемы в большей или меньшей степени содействовали актуализации перелагаемых сюжетов, придавая им злободневное звучание, наполняя их специфическим национальным колоритом, расцветивая живыми, сочными сатирическими красками.

Применительно к основной массе сумароковских притч целесообразнее и точнее говорить не об уменьшении их аллегоричности или отказе от таковой, но об использовании в них

приема обнажения аллегории. Это уточнение подразумевает, что Сумарокову в значительном числе случаев удавалось успешно сочетать историческую конкретность деталей, живую реальность нравов с традиционными принципами аллегорической типизации. Использование приема обнажения аллегории давало поэту широчайшие возможности свободного и раскованного социального портретирования и прокладывало путь к реалистической емкости крыловской басни.

#### ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Приемы отказа Сумарокова от аллегории неоднократно фиксировались Н. Л. Степановым в его монографии о И. А. Крылове (М., 1958). В более поздних работах исследователь признает, что в целом они сохраняют «свою основу — иносказательность, «эзоповский язык» (Степанов Н. Л. Русская басня // Русская басня XVIII—XIX веков. Л., 1977. С. 14, 17).
2. Чистов К. В. «Притчи» Сумарокова и русское народное творчество // Ученые записки Карело-Финского пед. ин-та, 1955. Т. 11. Вып. 1. С. 149—150.
3. Сумароков А. П. Полн. собр. всех сочинений в стихах и прозе. М., 1781. Ч. VII. С. 91. Последующие ссылки на притчи Сумарокова даются в тексте по этому изданию с указанием их названия, номера книги и порядкового номера.
4. Там же. С. 3—4.
5. Басни Эзопа. М., 1968. С. 77.
6. Лафонтен Жан. Избранное. М., 1964. С. 141.
7. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. XI. С. 16.
8. Степанов Н. Л. Русская басня. С. 13.
9. Потембня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 474.
10. Степанов Н. Л. Русская басня. С. 15.
11. Степанов Н. Л. И. А. Крылов. Жизнь и творчество. М., 1958. С. 313.
12. Басни Эзопа. С. 76.
13. Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т.: М., 1946. Т. VI. С. 549.

### **«ВИДЕНИЕ НА БЕРЕГАХ ЛЕТЫ» БАТЮШКОВА И ТРАДИЦИЯ ИРОИ-КОМИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ**

*Г. Л. ГУМЕННАЯ*

ГОРЬКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ  
ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

Десятые годы минувшего века прошли под знаком острой борьбы между «шишковистами» и «карамзинистами». К. Н. Батюшков принял в ней живое участие, написав «Видение на бе-

регах Леты» (1809) и «Певца в беседе любителей русского слова» (1813). Обозначая литературную традицию, предшествующую батюшковскому «Видению», исследователь творчества поэта Н. В. Фридман справедливо указывает на связь этой сатирической поэмы с «типичными для литературы XVIII века формами «разговоров в царстве мертвых», которые разрабатывал наставник Батюшкова М. Н. Муравьев, а также на связь с жанром ирои-комической поэмы<sup>1</sup>.

Однако преемственность здесь проявлялась не только в «перенесении мифологических персонажей в бытовую обстановку»<sup>2</sup> или в факте устойчивого интереса к творчеству признанного мастера ирои-комики В. И. Майкова, которому поэт уделил особый раздел в своем плане книги об истории отечественной словесности. Наряду с внешними формальными приемами снижения мифологической образности существенным для Батюшкова оказался и сам способ ведения спора. Литературная критика переживала тогда еще пору становления, и полемические выпады враждующих сторон нередко обретали вид пародийных художественных произведений. Ирои-комическая поэма XVIII века зачастую строилась как перелицовка уже существующего поэтического источника. Травестируя известный сюжет, авторы соотносили его с насущными задачами литературного работорства, сводили литературные счета друг с другом.

Так, поэма Майкова «Елисей, или Раздраженный Вахх» создавалась как пародия на перевод «Энеиды», выполненный В. П. Петровым<sup>3</sup>. В похождениях ямщика Елеси угадываются приключения римского героя, а батальные сцены поэмы Петрова превращаются у Майкова в побоище валдайцев с зимогорцами, в кулачные бои. Изображение античных богов, например, Кибелы, низведенной до роли деревенской ворожеи, загадывающей о счастье на бобах, или Аполлона, отправленного с Парнаса на крестьянский двор рубить дрова, служит не только средством создания комического эффекта, но и дает Майкову возможность насмешливо охарактеризовать Заиконоспасскую академию, питомцем которой был Петров:

Гордился, будто бы учился в Сласской школе:

Не зная каковой в каких стихах размер,

Иной из них возмнил, что русский он Гомер...<sup>4</sup>

Развивая эту мысль, поэт осмеивает далее доморощенных Гомеров, Вергилиев и Пиндаров.

В «Стихах на качели» или в «Плачевом падении стихотворцев» М. Д. Чулкова нет прямого указания на единый пародируемый сюжет, но и в этих поэмах «изнаночное» изображение Парнаса служит литературно-полемиической цели: в нем содержатся колкие нападки на недружественный автору круг поэтов и прозаиков, в частности, в «Стихах на качели» дан сатирический портрет Майкова:

Латынский мне язык и русский неизвестен,  
Других не знаю я, а прочих не учил;  
Однако лишь перо в чернило омочил,  
То вздумал о себе, что есть во мне примета  
Такая, что мне быть учителем полсвета...<sup>5</sup>

Даже в «Вергилиевой Енейде, вывороченной наизнанку» Н. П. Осипова, где автор, казалось бы, не ставит перед собой иной цели, кроме цели «людскую скуку разгонять», он отдает дань сложившейся уже традиции и заставляет Енея, путешествующего по загробному царству Плутона, наблюдать, как «неутомимы стихотворцы» держат между собой «преужасный бой» и поражают друг друга «Не копьями и не мечами, Но неисчетными стихами»<sup>6</sup>.

Этой традиции следует и Батюшков, когда дает портреты «Фебовых детей», своих современников, в поэтической форме «Видения на берегах Леты». Один из его героев, Фонвизин, предупреждает: «Здесь будет встреча не по платьям, Но по заслугам и уму»<sup>7</sup>. В «Видении» старик Минос «чинит расправу и вопросы» А. Ф. Мерзлякову, Д. И. Языкову, П. И. Шаликову, «варяго-россам», «Сафам русским печальным» — Е. И. Титовой и А. П. Буниной, и другим. В метких характеристиках точно и нелюбезно определяется их роль и место в литературном процессе: все они, кроме А. С. Шишкова и И. А. Крылова, вместе со своими творениями гибнут в реке забвения.

Батюшков не забывает и об острых словопрениях между собратьями по перу предшествующей эпохи; теперь, уже увенчанные лучами бессмертия, они в «Элизии священном» ведут их с прежним пылом:

...спросили еще они  
О том, о сем и— и не без шума  
(И в рае, думаю, у нас  
У всякого своя есть дума,  
Рассудок свой, и вкус, и глаз)<sup>8</sup>.

Самый мотив наказания дурных авторов за их плохие стихи, который в «Видении на берегах Леты» является сюжетообразующим, так же, как и тема литературной полеми-

ки, постоянно возникает в иронико-комической поэме. В пятой песне «Елисея» Зевс говорит о своем желании низвергнуть «в дно адово» тех литераторов, «которые ползут без просу на Парнас», потом эта мысль развивается дальше в «лирическом отступлении»;

Когда бы смертные все тако помышляли,  
Да бы по склонности к делам определяли,  
Тогда бы может быть негодный самый врач  
Престал людей лечить и добрый был палач...  
Бывает добрый муж худой единоборец,  
Порядочный дьячок прескверный стихотворец:  
Итак когда бы всяк в степень свою попал,  
Давно в невежестве уж свет не утопал<sup>9</sup>.

У Чулкова в «Плачевном падении стихотворцев» Юпитер, «прогневанный писцами», спускается на орле с небес, вершит над ними свой суд и, как камушек, обрасывает с Парнаса особенно неприятного автору поэмы «стихоткача», а с остальными весьма сурово расправляется при помощи дубины:

Тут начал он щелкать вралей по головам,  
В минуту весь Парнас очистил по краям.  
Тут повалилися худые стихотворцы,  
Немысленны писцы, чернильны ратоборцы,  
Катятся вниз горы, их головы стучат,  
И зубы оттого как камышки звенят<sup>10</sup>.

Очищенный от бездарностей Парнас ликует, но изгнанные стихотворцы «К несчастью нашему... И ныне хуже все, но больше воспевают».

В поэме Батюшкова «светлый Аполлон», прогневленный русскими поэтами, изрекает им смерть, и это становится отправной точкой развития сюжета «Видения». Несметные толпы сочинителей идут в «ущелья тесны К реке забвения стихов» с грузом своих творений, купают этих «любезных детищей» в Лете — «И более не зрят в волнах!», а Минос, «угрюмый ада судия», вместе с другими обитателями Элизия вершит расправу над самими авторами потонувших произведений.

В «Видении на берегах Леты» можно обнаружить и еще одну немаловажную черту, несущую на себе отпечаток иронико-комического эпоса. Характерной особенностью его поэтики было включение в текст своего рода «реестров» предметов и явлений окружающего мира. «Низкая» действительность таким образом заявляла о себе в стихотворной форме, и простое, почти без эпитетов и комментариев перечисление служило одним из средств создания комического эффекта. Так, майков-



ский Елисей, словно играя, перебирает всевозможные названия лошадиных мастей:

Пять лет как я кнутом лошадок погоняю,  
Езжал на резвых я, езжал на усталых,  
Езжал на смирных я, езжал на удалых:  
И словом для меня саврасая, гнедая,  
Булана, рыжая, игреня, вороная,  
На всех сих для меня ровнехонька езда...<sup>11</sup>

Таким же способом дано описание всеобщего переполоха в Зимогорье после нападения валдайцев:

Ребята малые, все девки, бабы, куры  
Забились под печи и спрятались в конуры...<sup>12</sup>

А вот как передана какофония звуков в разгар самого побоища: «Визг, топот, шум и крик повсюду раздается...»<sup>13</sup>, примеры такого рода можно было бы умножить. Чуть ли не самоцелью становится нагнетание перечислений в «Стихах на семик» Чулкова, вспоминающего «богов собор», которых почитали славяне прежде:

Завыли Лада, Днд, Белбоги и Дашубы,  
Догода, Коляда, Купало и Услад,  
Святович деланный вьсьма на чудный склад,  
Ягая баба, Чур, Полкан и Симаергла  
Ужасный Чернобог, что в ад судьбина свергла...<sup>14</sup>

У Батюшкова можно встретить такое же нанизывание названий поэтических и прозаических тем, с которыми идут к Лете стихотворцы из «белокаменной Москвы», воспевающие «в стихах унылых»

Иной кладбище, мавзолеей,  
Другой журнал души своей,  
Другой Меланию, Зюльмису,  
Луну, Веспера, голубков,  
Глафиру, Хлою, Милитрису,  
Баранов, кошек и котов...<sup>15</sup>

Комизм перечня тем эпигонов Карамзина подчеркнут авторской сноской: «Это все, даже и кошки, воспеты в Москве — ссылаюсь на журналы». Этот же прием использован при характеристике творчества Шаликова:

Увы, я пастушок,  
Вдыхатель, завсегда готовый;  
Вот мой венок и посошок,  
Вот мой букет цветов тафтяных,  
Вот список всех красот упрямых,  
Которыми дышал и жил,  
Которым я насильно мил.  
Вот мой баран, моя Аглая!<sup>16</sup>

В приведенном перечне жеманность сентиментальной музыки Шаликова подчеркнута соседством ее неизменных атри-

бутов — венка и посошка — с тафтяными цветами, которые своей искусственностью оттеняют маскарадную природу пастушеского обличья автора, а вместо освященной традицией «овечки» рядом с условно-поэтической «Аглаей» оказывается лишенный поэтического ореола, вполне реальный «баран».

Сама полемическая острота авторских характеристик в «Видении на берегах Леты» определяется особенностями жанра, к которому примыкает это произведение. Литературная борьба «карамзинистов» и «шишковистов» вновь сделала актуальным в начале XIX века ирони-комическую поэму. Вслед за «Видением» (1809) появляются поэмы В. Л. Пушкина «Опасный сосед» (1811) и «Расхищенные шубы» А. А. Шаховского (1811—1815), причем Шаховской не только сочиняет в ирони-комическом роде, но и в предисловии к первой песне «Расхищенных шуб» дает теоретический очерк жанра<sup>17</sup>. В 1813 году Батюшков в своем «Певце в беседе любителей русского слова» обращается к перелицовке поэмы Жуковского, а Пушкин-лицеист, которому была близка идея потопления ложных авторитетов «в волнах туманной Леты» и смелая насмешка над «варяго-россами» и «уныло-бледными» авторами, пытается включиться в процесс литературной борьбы незаконченными поэмами «Монах» (1813) и «Бова» (1814). Сатира Пушкина «Тень Фонвизина» (1815), где главным действующим лицом стал один из героев «Видения», прямо продолжает батюшковскую линию оценки литературных явлений, пушкинский Фонвизин вместе с Эрмием судит «братий-поэтов» так же неллицеприятно, как и их предшественники из поэмы Батюшкова.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. М.: Наука, 1974. С. 144.
2. Там же.
3. Кукулевич А. М. Майков. // История русской литературы. Т. IV. М.; Л., 1947. С. 212—215.
4. Ирони-комическая поэма. Л.: Изд. писателей в Ленинграде, 1933. С. 134.
5. Ирони-комическая поэма. Л., 1933. С. 197.
6. Там же. С. 397.
7. Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М.: Наука, 1977. С. 356.
8. Там же. С. 355—356.
9. Ирони-комическая поэма. Л., 1933. С. 173.
10. Там же. С. 238.
11. Там же. С. 141.
12. Там же. С. 142.

13. Там же. С. 144.

14. Там же. С. 210.

15. Б а т ю ш к о в К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 358.

16. Там же. С. 358—359.

17. Ирои-комическая поэма. Л., 1933. С. 669—670.

## ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ДРАМАТИЧЕСКОГО ДИАЛОГА В КОМЕДИИ А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА» (на примере диалога Софии и Лизы в I действии)

*Н. К. Ундалова*

ГОРЬКОВСКИЙ ГОСУНИВЕРСИТЕТ

Драматическое столкновение персонажей «Горя от ума», далеко выходящее за рамки любовной интриги в план общественный, ставит их по отношению друг к другу в позицию антиподов (Чацкий—Фамусов, Чацкий—София, Чацкий — Молчалин). Отсюда возникает специфическое свойство речи персонажей: динамика их диалогов получает свое выражение не только во внешней реакции на речевую позицию собеседника, но и четко прослеживается в плане внутреннем. Каждый из них стремится утвердить свою жизненную позицию, свою точку зрения на действительность, используя при этом разнообразные средства и способы. Поэтому для поэтики «Горя от ума» чрезвычайно важную роль играет умение персонажей максимально полно выразить свое собственное «я» в плане диалогической и монологической речи. В этом показатель их внутренней зрелости и значительности. Недаром Чацкий ведет диалоги-споры именно с Фамусовым, и не только потому, что находится в состоянии раздражения, — с Фамусовым есть о чем спорить, его речевая позиция ориентирована на полемику. Отсюда становится ясным, почему герой так неестественно для себя сдержан и немногословен с Репетиловым. Здесь сказываются не только усталость и разочарованность Чацкого, но и отчетливое видение в речевой позиции своего собеседника ничем не обоснованное пустозвонство.

Таким образом, речь персонажей, ведущих драматическую интригу (Чацкого, Фамусова, Софии), обусловлена способ-

ностью наиболее полно высказать свое отношение к происходящему и через это отношение выразить себя как личность. Эта тенденция диалогов «Горя от ума» в сочетании с психологическими факторами речи и с постоянным смещением акцентов в развитии интриги дает интересный эффект.

Порой чрезвычайно трудно разграничить природу диалогической реплики действующих лиц: является ли она непосредственной реакцией на слово оппонента, или же это внутренний голос, прорывающийся вовне, проистекающий из эмоционально-психологической замкнутости персонажа на чем-то определенном, доселе невысказанном, но заставляющем мысленно возвращаться к себе вновь и вновь.

Интересный материал для наблюдения в этом плане предоставляет нам диалог Софии и Лизы в первом действии комедии. Он логично завершает предыдущую сцену и занимает целое явление. Две авторские ремарки сопровождают разговор действующих лиц: «продолжает хохотать» и «с огорчением». И обе, как мы видим, более выражают психологическую окраску диалога, нежели сценическое движение. И если драматическое действие после его возвышения в первых сценах комедии оправданно идет на убыль, то возрастает его внутренний потенциал. То «подводное течение», которое непосредственно связано с усилением психологической обоснованности происходящего, заставляет действующих лиц диалога думать о своем, говорить о своем, слыша и интерпретируя каждую реплику собеседника, исходя из своего собственного мировосприятия, из своих собственных нравственных принципов и раздумий о будущем. И, несмотря на это, оставаться в рамках единой беседы, заданной конкретной драматической ситуацией.

Грибоедов в известном письме Катенину говорил о своем стремлении вырваться из тисков правил и законов, предписанных теорией, о том, насколько он дорожит свободой «собственной творческой силы»<sup>1</sup>. Надо думать, его писательские устремления были направлены не только на закрепление за собой права устанавливать причинно-следственные связи в любом сюжетном звене произведения, исходя более из внутренней логики характеров и замысла, нежели из чисто внешних сюжетных связей и положений. Его установка творить по собственным законам, «свободно и свободно», связана также и с правом на условность, которая помогает высветить положение вещей в большей степени, нежели фотографически

точное воспроизведение действительности. Определенную меру условности несут на себе все герои комедии Грибоедова, даже блестяще выписанный Фамусов. Недаром автору предъявляли обвинения в том, что его герой в пылу полемики произносит иногда такие тирады, которые были бы скорее уместны в устах Чацкого. Однако самым уязвимым характером в этом отношении является характер Лизы. В литературоведении давно установлен факт, что «...Грибоедов... взял для Лизы готовый тип традиционной французской субретки... ее роль слишком утилитарна, служебна для автора и пьесы»<sup>2</sup>. В целом с этим утверждением нельзя не согласиться. Налицо функция Лизы как «истолковательницы любовной интриги», несоответствие ее поведения и речевого выражения положению в доме. Однако эти внешние несоответствия, на наш взгляд, не лишают характер Лизы внутренней, психологической убедительности, которая выявляется в процессе ее столкновения с другими персонажами комедии.

Основная ситуативная тема интересующего нас диалога сосредоточена на решении неожиданно возникших вопросов: как быть? что последует за тем, как Фамусов все окончательно узнает? Это одинаково беспокоит и Софию, и Лизу. Однако в реакции Софии на случившееся столкновение с отцом заложена необходимость решения еще одной задачи: как предотвратить неминуемое разоблачение?

В классицистической комедии обрисованная ситуативная тема должна была бы заполнить собой почти все диалогическое пространство. Причем отведенная в данном случае роль служанки-наперстницы необходимо была связана с поиском возможного выхода из сложившегося тупика, с функцией ведения основной темы диалога. Ничего подобного мы не встречаем в «Горе от ума». Основная ситуативная тема непосредственно включает в себя лишь начальные реплики. Диалог действительно ведет Лиза. Однако она нимало не обеспокоена тем, как София выйдет из сложившейся ситуации. Она только исполнительница ее воли, хотя и не всегда деликатная. «Грех не беда, молва не хороша», — подводит итог случившемуся Лиза. В данной ситуации предостережение относится не только и не столько к Софии, о благополучии которой, без сомнения, печется преданная горничная. Угроза молвы более всего ужасает саму Лизу, поскольку она уже предвидит картину неминуемой расплаты за содеянное, расплаты тем более обидной для нее, что в любовной истории своей

госпожи она играет довольно-таки формальную функцию, внутренне не сочувствуя увлечению Софии. Поэтому наряду со страхом Лизой движет и чувство досады на Софию, так неразумно играющую своей репутацией в глазах отца и ее (Лизы) положением в доме. Этими соображениями обусловлены движения мысли и чувства, логическое и интонационное своеобразие реплик Лизы в диалоге. Поэтому так безапелляционно назидателен тон ее высказываний, который поначалу совсем не смущает Софию, не смущает до тех пор, пока не были затронуты ее давние отношения с Чацким.

Психологические импульсы поведения Софии иные. После столкновения с Фамусовым героиня прощается со своей безмятежностью и неосмотрительностью. Но страх не единственное эмоционально-психологическое состояние, которое испытывает в настоящий момент София. Более того, до появления на сцене Чацкого, до того момента, когда именно в его лице она увидит основное препятствие своей любви, София оказывается во власти иного настроения. Мысли героини о том, «как счастье своенравно», воспоминания о встрече с Молчаливым и ожидание нового свидания приводят ее в элегическое состояние, где смешаны самые различные чувства.

Таким образом, каждая из собеседниц в начале разговора находится в мире собственных переживаний и размышлений. Поэтому многое недоговаривается ими, остается в подтексте. Пользуясь одними и теми же понятиями, персонажи зачастую толкуют о разном, поскольку о разном в настоящий момент говорят их разум и сердце.

Диалог начинает Лиза. На противоборстве саркастического и драматического начала строится первая ее реплика. Злая усмешка в адрес Софии по поводу ее глухоты к тому, что она (Лиза) уже не раз предрекала (Ср.: «Твердила я: в любви не будет в этой прока Ни во веки веков...») сталкивается с предчувствием реальной и самой страшной угрозы для фамусовского мира — угрозы молвы. Так впервые вырисовывается этот мотив в комедии. Пока он воспринимается в чисто бытовом аспекте, в рамках узко любовной интриги и синонимичен понятию сплетни (Ср.: «...Кто хочет, так и судит...»). Перспектива молвы пока Софию не пугает. Она еще находится во власти чистых чувств и ей не надо омрачать их жаждой мести, как это случится в третьем действии, вследствие чего изменится и синонимический ряд: молва станет клеветой.

Речевая реакция Лизы соответствует драматической ситуации. Ее реплика на определенном эмоциональном уровне выражает то, с чем она мысленно уже «сжилась» и в иной форме высказывала не однажды. Иное дело София. Будущее до сих пор ее беспокоило мало. Самое ужасное связано с настоящим и прежде всего — с отцом. Поэтому в первой же ее контрреплике появляется словесная характеристика Фамусова, кстати единственная, вложенная в уста Софии («брюзглив» — любит назидания и только что довел ее ими до слез, «неугомонен» — его подозрения не отпадают сами собой, «скор» — на расправу). Ее апелляция к Лизе в конце реплики полна недомолвок: «Таков всегда, а с этих пор... Ты можешь посудить...». София и не может в настоящий момент выразиться более полно, более конкретно, точно так же, как не имеет возможности сосредоточиться на поисках выхода из сложившейся ситуации. Дело в том, что только сию минуту София поняла, что грозит ей (Ср.: «Судьба нас будто берегла; Ни беспокойства, ни сомненья...»). Мгновенное прозрение героини ответно вызывает в ней целый поток мыслей и чувств, хаотичных по своей природе в силу их неожиданности и в связи с этим трудно поддающихся выражению в плане речи. На наших глазах происходит тот процесс, когда внешняя речь персонажа прорастает из его внутренней речи. «Вовне» выплескивается то, что Лиза, по мнению Софии (и в этом она ошибается), может понять и поддерживать. И механизм перевоплощения связан с необходимостью мгновенной оценки героиней того, чего оценить в настоящую минуту она не в состоянии. Подтверждение этому — в дальнейшем течении мысли героини. София, неохотно отвечающая на начальную реплику Лизы, все более воодушевляется. Подвижная граница между внутренней речью героини и ее внешним проявлением сохраняется. Взаимосвязанную природу первых реплик героини подчеркивает их начало. Несмотря на противоположность интонационного оформления, реплики начинаются с обращения «вовнутрь себя» (Ср.: «Что мне молва?» — «Подумаешь, как счастье своенравно!»). Здесь еще внешний голос не оторван от противоречивых столкновений, происходящих в сознании героини:

Подумаешь, как счастье своенравно!  
Бывает хуже, с рук сойдет;  
Когда ж печальное ничто на ум нейдет;  
Забылись музыкой, и время шло так плавно;  
Судьба нас будто берегла;

Ни беспокойства, ни сомненья...

А горе ждет из-за угла<sup>3</sup>.

Течение мысли Софии принимает более стойкий характер, приобретая законченность и способность словесной обрисовки того внутреннего противоречия, которое все больше и больше тяготит ее. Но само ощущение этого противоречия делает реплику Софии мало похожей на «словесную заготовку», вообще характерную для стихотворной комедии в силу условности ее речевого выражения. Высказывание героини психологически вызвано ее непреодолимым желанием говорить о том, о чем она не может не думать. Поэтому речевая посылка высказывания неожиданным образом сливается в размышлениях Софии с темой рока, судьбы, переменившей отношение к ней и ее возлюбленному. В устах героини этот мотив получает трагическое звучание, которое последующей репликой Лизы, а также «слепой» характеристикой, данной Софией Молчалину, будет снижено до мелодраматических нот, благодаря чему и восстановится жанровый баланс произведения.

Смысл реплик героини интересным образом деформируется в восприятии Лизы. Внутреннее неприятие ею того положения, в которое София сама себя ставит, диктует ей необходимость «снижать» смысл высказываний своей собеседницы, обращенных в большей степени к себе, нежели к ней. «Снижение» идет в нескольких взаимосвязанных планах: за счет способности Лизы трезво оценить каждый поворот мысли Софии и обернуть его самой практически невыгодной для нее стороной; конкретности мышления Лизы в противовес мечтательности Софии; прерывания своей собеседницы в момент наибольшей внутренней взволнованности и контраста между назидательной речевой манерой Лизы и интонацией грустного раздумья в репликах Софии.

Эта характерная особенность диалога выражена на уровне способов реплицирования. В начале диалога система обмена репликами организована по типу подхвата темы. Данному принципу темоведения блестяще соответствует композиционное построение диалога, когда первая фраза контрреплики непосредственно воспроизводит последние слова предыдущего высказывания:

Лиза

...Грех не беда, молва не хороша.

София

Что мне молва? Кто хочет, так и судит...



Да батюшка задуматься принудит:  
Брюзглив, неугомонен, скор,  
Таков всегда, а с этих пор...  
Ты можешь посудить...  
Лиза  
Сужу-с не по рассказам...

Здесь обращает на себя внимание следующее специфическое свойство сцепления реплик: несмотря на явную взаимообусловленность синтаксической структуры высказываний, темоведение в диалоге не только не идет в направлении углубления мысли исходной реплики, а наоборот, содержательной стороной высказывания внутренне противится организуемому данную часть разговора принципу подхвата темы.

Интересующий нас диалог ненадолго сохраняет свою подчиненность основной ситуативной теме. Представ в начальных репликах, она проходит затем сложный путь развития. Вместо последовательного анализа сложившейся на сцене обстановки автор предлагает читателю разговор, сотканный из целого ряда микротем. В результате основная диалогическая тема уходит на периферию, а в центре разговора неожиданно оказывается совершенно посторонняя, на первый взгляд, проблема избранника, его качеств. Благодаря этому свойству диалога, собеседницы сразу же выявляются в разговоре не столько как союзницы, сколько как оппоненты, а иногда и антиподы.

Точка зрения участниц диалога на объект высказывания совпадает единожды, когда речь заходит о Скалозубе. Именно здесь происходит первый ритмический слом в течении диалога. София мгновенно отвечает Лизе репликой, в которой от состояния элегической грусти, кажется, не остается и следа. Ее высказывания приобретают ту категоричность и ясность словесной обрисовки, какая ранее была присуща Лизе. С этого момента диалог получает стройное и последовательное течение. В нем идет речь о всех участниках любовной интриги. Неоднократное смещение речевых тем (Скалозуб — Чацкий—Молчалин), разнообразные способы подачи реплик (подхват, прерывание, возврат к теме исходного высказывания), а также «игра чувств» персонажей придают диалогу чрезвычайно динамичный характер. Усиливается психологическая обусловленность каждой отдельной реплики. Но если разговор о Скалозубе отличается близостью словесно-эмоционального выражения собеседниц, то дело обстоит иначе, когда речь заходит о Чацком. Впервые о нем заговаривает опять-

таки Лиза. Но здесь совершенно неожиданно появляются несвойственные ей ранее мадригальные ноты. Причем тенденция к мадригальному началу в ее реплике настолько сильна, что впервые в диалоге вовне прорывается чувственно-эмоциональная сторона ее натуры. Первый раз в разговоре Лизы (не считая зачина диалога, связанного с эффектом неожиданного замешательства) слышится интонация восклицания:

Но будь военный, будь он статский,  
Кто так чувствителен, и весел, и остер,  
Как Александр Андрееч Чацкий!

В дальнейшем течении диалога собеседницы как бы поменялись партиями. Интонации воспоминания и грустного размышления звучат уже в репликах Лизы, достигая своей высшей точки в сентиментальной словесной зарисовке сцены прощания героя со своей возлюбленной:

...Слезами обливался,  
Я помню, бедный он, как с вами расставался. —  
Что, сударь, плачете? живите-ка смеясь—  
А он в ответ: — «Недаром, Лиза, плачу,  
Кому известно, что найду я воротясь?  
И сколько может быть утрачу!» —  
Бедняжка будто знал, что года через три...

Кроме участия, в репликах Лизы чувствуется намеренное противостояние Софии. Не обращая внимания ни на довольно жесткую постановку вопроса («Что помнится?»), ни на прямой окрик («Послушай, вольности ты лишней не бери...»), Лиза вновь и вновь обращается к запретной теме, ставя тем самым Софию в позицию оправдания. Таким образом, героиня тоже вынуждена «вспоминать». Но ее воспоминания окрашены в совершенно иные тона. София, раздосадованная непониманием Лизы, прерывающей грустно-взволнованное состояние героини рассуждениями о безнадежности ее увлечения, теперь приведена в состояние раздражения бестактными намеками своей собеседницы. Позиция оправдания совсем не в натуре Софии. Поэтому ее оборона от своевольной горничной носит наступательный характер. Защищая свой выбор, свое новое чувство, София переходит на злословие. И теперь объект ее злословий — Чацкий.

Функция «воспоминаний» героини в данном случае носит двойкий характер. С одной стороны, перед читателем разворачивается предыстория любовной интриги произведения, с другой, уже в экспозиционных сценах проясняются новые жизненные установки героини: «...если любит кто кого, Зачем

ума искать...». Дальнейшая характеристика Молчалина — прямое подтверждение тех итогов, к которым пришла героиня за 3 года. Не зря именно она впервые в произведении поднимает проблему ума, сталкивая в соседствующих характеристиках героев-антиподов. В этой части диалога на смену кратким и афористичным репликам, содержащим яркие сатирические зарисовки, приходят реплики развернутые, пространные, тяготеющие по своей структуре к целостному, тематически замкнутому высказыванию. Это связано, в первую очередь, с функцией экспозиционных сведений, которая заложена в беседе действующих лиц. Таким образом, уже в экспозиции пьесы средствами специфического диалога намечены основные контуры драматических характеров; ведущих интригу.

Со словесной обрисовкой Софией Молчалина разговор действующих лиц возвращается в то русло, откуда получил свое начало. София вновь обретает состояние легкой грусти. Опять допускает бестактность Лиза своим анекдотом о тетушке, у которой «Француз сбежал... из дому». Снова разрушается мечтательное состояние Софии, открывается необходимость заглянуть в будущее — и тема судьбы вновь властно заявляет о себе в реплике «Вот так же обо мне потом заговорят». Покой героини нарушен. И теперь действительно необходимо появиться Чацкому, чтобы беспокойство стало основным мотивом в поведении Софии до конца пьесы.

## ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Грибоедов А. С. — Катенину П. А. от 14 февраля 1925 г. // Грибоедов А. С. Соч.: В 2 т. М.: Правда. 1971. Т. 2. С. 240.

2. Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М.: Наука, 1971. С. 169.

3. Грибоедов А. С. Указ. соч. С. 69—71. (Далее цитируется по этому изданию).

4. «Она так привыкла, что ступила за грань ...«приличий», что ее откровенность порой смахивает на беззастенчивость, а то и цинизм», — пишет Б. Голлер. (Голлер Б. Драма одной комедии // Вопросы литературы, 1988. № 1. С. 123). С этим утверждением трудно согласиться. Дело в том, что именно себя, свой случай, она исключает из числа тех ситуаций, намеки на которые автор рассыпал по всей комедии. София действительно не дорожит ничьим мнением. Однако не стоит «возвышать» это качество ее натуры до «бунта» против общепринятой морали. Стоит вспомнить ее реакцию на шутивную реплику Чацкого по поводу Гильеме («Он не женат еще?»): «Гайцмейстер! можно ли!».

5. Б. Голлер в упомянутой статье говорит о «странном равнодушии» Софии «к себе и к своей судьбе». В своих выводах автор основывается

на спокойствии и хладнокровии героини в первых сценах комедии. Так ли? Последняя реплика Софии в диалоге, произнесенная «с огорчением», заставляет думать, что о спокойствии теперь придется забыть. Софии не на что надеяться. Понимание безнадежности своего увлечения — в этом тоже прозрение героини.

**СЮЖЕТНЫЕ МОТИВЫ  
И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ  
БАЛЛАДЫ А. С. ПУШКИНА «ПЕСНЬ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ»  
И К. Ф. РЫЛЕЕВА  
«ОЛЕГ ВЕЩИЙ» В СВЯЗИ С ХУДОЖЕСТВЕННЫМ  
МЕТОДОМ**

*Г. В. Москвичева*

ГОРЬКОВСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

«Песнь о Вещем Олеге» А. С. Пушкина и «Олег Вещий» К. Ф. Рылеева обращены к одной исторической эпохе (X век), написаны в жанре баллады и появились в печати почти одновременно, выявив различие между поэтами в первую очередь в подходе к историческому материалу. Это было замечено их современниками, не ускользнуло от внимания самих авторов.

В науке неоднократно комментировались высказывания А. С. Пушкина в переписке тех лет о «думах» К. Ф. Рылеева, в том числе об «Олеге Вещем», где он заметил допущенные им исторические неточности и советовал при перензании «Олега» привести все в соответствие с изображаемой эпохой<sup>1</sup>. Известно, однако, и то, что Рылеев не последовал совету Пушкина и оставил все без изменений... «Он идет своей дорожкой. Он в душе поэт», — признает Пушкин в письме к А. А. Бестужеву в марте 1825 г. право Рылеева на самостоятельность<sup>2</sup>.

Тем самым определились при общем интересе к истории два разных подхода к отражению исторической действительности в литературе. Рылеев, подобно другим романтикам, обнаружит в исторических «думах» интерес к конкретным фактам и событиям русской национальной истории. Его внимание к летописным материалам явится, безусловно, отражением начавшегося в России процесса становления истори-

ческого мышления, охватившего в первые десятилетия нового века все сферы духовной жизни. Историзм романтиков способствовал дальнейшему движению литературы, наметившемуся уже в эпоху позднего классицизма, от универсальных сюжетов к изображению неповторимой судьбы своей нации и государства. Но он имел еще весьма относительный характер, поскольку сохранял связь с предшествовавшей литературной традицией в главном — в отношении к истории как объекту изображения: исторические сюжеты и герои использовались и романтиками лишь как форма конкретизации определенной современной мысли, т. е. применялись в системе аллюзий.

Высказываясь о стихотворениях Рыльева — «Мнение свое о его «Думах» я сказал вслух и ясно», — Пушкин по сути закрепляет тот подход к историческому материалу, о котором он заявил в своей первой поэме «Руслан и Людмила» и который проявился двумя годами позднее в «Песни о Вещем Олеге»<sup>3</sup>. Обращаясь в дальнейшем своем творчестве к отдельным «моментам» русской национальной истории — «Стансах», «Борисе Годунове», двух исторических поэмах, исторической прозе — он все более будет приближаться к подлинному историзму как в воспроизведении событий, так и в изображении исторических лиц. Свои многолетние размышления на тему «поэт и история» Пушкин сформулирует в незаконченной статье 1830 г. «О народной драме и о драме «Марфа Посадница» М. П. Погодина». По его убеждению, поэт, обращаясь к истории, не должен «хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. (...) Его дело воскресить минувший век во всей его истине»<sup>4</sup>.

Связь двух стихотворений — Пушкина и Рыльева, — подмеченная уже в ту пору, удивительным образом определила судьбу их в литературной науке. При рассмотрении одного из них упоминается в качестве сравнения другое. При этом в центре внимания оставался вопрос о художественной природе историзма Рыльева и Пушкина. Выявление своеобразия пушкинского стихотворения в этом аспекте осуществлялось преимущественно через соотнесение его, с одной стороны, с «Историей государства Российского» Н. М. Карамзина, с другой — с разными летописными источниками, что подтверждало мысль о том, что Пушкин, действительно, пошел иным, чем Рылеев, путем, путем отказа от субъективизма и произвола в отношении к историческим фактам.

Из вопросов поэтики «Песни» наименее освещенными в литературной науке оказались вопросы композиции, т. е. художественного воплощения исторического сюжета, что и явится предметом настоящей статьи.

С «делами давно минувших дней» на рубеже второго и третьего десятилетия XIX в. Пушкин знакомится не только с помощью фольклора как одной из форм отражения мирозерцания народа на ранних стадиях его истории, но и посредством других источников. Среди них особое место заняла «История государства Российского» Н. М. Карамзина, первые восемь томов которой вышли в период его работы над поэмой «Руслан и Людмила». обстоятельное знакомство с эпохальным трудом Карамзина расширяет и систематизирует представления поэта о национальной истории, заостряет внимание на наиболее критических ее этапах. Неслучайно поэтому первые исторические сюжеты Пушкина, положенные в основание поэмы «Руслан и Людмила» и баллады «Песнь о Вещем Олеге», имели героический характер и взяты из того периода отечественной истории, когда шло становление русского государства, когда приходилось защищать его границы от набегов степных кочевников. Из «Истории» Карамзина, как известно, Пушкин возьмет позднее исторический сюжет и героев для трагедии «Борис Годунов».

В балладе «Песнь о Вещем Олеге», благодаря соединению истории и поэзии, реальности и вымысла, будет воссоздана достаточно объемная эпическая картина жизни древней Руси. В сравнении с «Русланом» Пушкин обратился в ней к более раннему периоду истории, поэтому баллада дополнит картину жизни наших далеких предков, нарисованную уже в поэме. Подобно поэме, эта жизнь предстанет не только в общих ее приметах, но получит также индивидуализированную форму частных судеб конкретных людей того героического времени.

Баллада сложилась в романтизме как лиро-эпический жанр. Поэтому в основе ее сюжета лежала конкретная жизненная ситуация, «происшествие» из частной жизни. Нередко им было преступление в его разных видах. Такие баллады заняли значительное место в романтической поэзии первых десятилетий XIX века. Ситуации эти в своей основе были эпическими. Однако не «происшествие» и не история взаимоотношений или поступков героев составляли композиционный центр

романтической баллады, хотя о них шла речь и сюжетные ситуации располагались в определенной последовательности. Интерес сосредоточен на герое и создании вокруг него и «происшествия» определенной психологической атмосферы. Поэтому не событийные ряды, а психологические определяют движение сюжета в балладах, сообщали повествованию преимущественно эмоционально-лирическую интонацию. Но баллада обращалась и к событиям, имевшим общественное значение.

Баллада Пушкина «Песнь о Вещем Олеге» продолжает ту традицию в развитии жанра, которая ведет свое начало не от Жуковского, а от П. А. Катенина, впервые в балладной поэзии обратившегося к историческим сюжетам. Вслед за ним исторические сюжеты легли в основу большинства «дум» Рылеева.

Сходство и различие стихотворений Рылеева «Олег Вещий» и Пушкина «Песнь о Вещем Олеге» отчетливо проявились в их сюжетных мотивах и их художественной разработке. Сюжет в художественном произведении, как известно, не сводится к воспроизведению обобщающих ситуаций. Он всегда конкретизирован и строится на единичном событии и единичной судьбе героя. Объективной основой для одного и другого произведения послужил исторический материал, почерпнутый из «Истории» Карамзина. Рылеев в основу своей баллады положил историю похода князя Олега «с народом ему подвластным» (Карамзин) на Константинополь и покорения им византийской столицы. Сохранив подробности этого события, как они были отражены у Карамзина<sup>5</sup>, вплоть до текстуальных совпадений («Олег, наскучив тишиною» — у Карамзина, «Наскучив мирной тишиною» — у Рылеева), Рылеев опозитизировал своего героя, связав с ним идею русской государственности. Его увлек образ Олега и возможность превращения его в рупор современных патриотических идей. Отсюда описательно-эпическое название «думы» — баллады, взятое из летописи с сохранением характерной для ее стиля инверсии в словосочетании «Олег Вещий».

Повествование в балладе Рылеева идет от авторского лица и по своему содержанию имеет трехчастное построение: первая часть — введение темы — представлена решением Олега идти «грозою» «на цареградский брег»; вторая, составляющая композиционный центр стихотворения, развивает

эту тему, повествуя о движении «полков Олега» к Цареграду по «окрестной стране» («горят деревни, селы пышут», «езде кипит война»), о страхе, охватившем «потомков Брута и Камилла» («уже их неча развратила», «нет мужества в сердцах»), и они при известии о приближении к столице «варягов» и «славян» «сокрылися в стенах» крепости; о «приступе смелом» Олега и последовавшей за ним блестящей его победе над «гордой Византией». Заключительную часть баллады составляет прославление героя по его возвращении из похода, генетически восходящее к оде-песне: «Весь Киев в пышном пиrowанье Восторг свой изъяслял и князю Вещего прозвание Единогласно дал»<sup>6</sup>.

Картина похода Олега, как и его блестящая победа («прибил свой щит» «к царьградским воротам») даны в обобщенной форме эмоционального восприятия. К такой форме повествования Рылеев тяготеет и в ряде других своих «дум», поскольку само обращение к истории имеет у него целью характеристику общих свойств героической личности, будет ли это Олег или Святослав. «Напоминать юношеству о подвигах предков, знакомить его со светлейшими эпохами народной истории, сдружить любовь к отечеству с первыми впечатлениями памяти — вот верный способ для привития народу сильной привязанности к Родине...», — цитирует Рылеев в своем Предисловии к «Думам» польского поэта Ю. У. Немцевича и добавляет: «...Эту самую цель имел и я, сочиняя думы»<sup>7</sup>.

Тяготение к обобщенной форме повествования в балладе Рылеева не означало, однако, отхода от образности. Напротив, оно определило использование, наряду с метафорической образностью, метонимических перифразов, употребление обобщающих собирательных понятий (типа «потомки Брута и Камилла») и понятий единичных, частных вместо общих («В сердцах убиством хладным дышит варяг и славянин» или «помчался в град престольный на быстрых парусах» и др.). Мысль, например, о том, что дружина Олега преодолевала огромные трудности на пути к Византии, выражена поэтом предельно кратко, в метонимической форме: «В пути ей не были преграды Кремнистых гор, скалы, Днепра подводные громады, Ни ярых вод валы». Благодаря форме повествования, а главное поэтической установке автора баллада, создавая впечатление общей достоверности в изображении историчес-



кого события — похода Олега на Цареград — существенно теряет в его поэтической конкретности, а, следовательно, в необходимых для воссоздания исторической эпохи «подробностях» и приметах времени.

В отличие от Рылеева, Пушкин берет для своей баллады более локальный «сюжет» — народное предание о необычной смерти Олега — от укуса змеи на могиле своего любимого коня<sup>8</sup>. По мнению Пушкина, это «происшествие само по себе в своей простоте имеет много поэтического»<sup>9</sup>. Кроме того, оно в духе того далекого времени: «Товарищеская любовь старого князя к своему коню и заботливость о его судьбе есть черта трогательного простодушья...»<sup>10</sup>. В современной науке известно, что Пушкин в дополнение к рассказу о смерти князя Олега, почерпнутому им из «Истории» Карамзина, смерти, которая «казалась потомству чудесною»<sup>11</sup>, обращался к летописному материалу, где это «происшествие» было изложено более пространно<sup>12</sup>. Сопоставление стихотворения Пушкина с «Историей государства Российского» и летописью, проведенное Б. В. Томашевским<sup>13</sup>, подтвердило, что Пушкина, действительно, интересовала в легенде об Олеге ее поэтическая сторона.

Поэтическая идея, положенная в основание баллады, определила характер повествования и название — «песнь». И в том и другом просматривается связь с мировосприятием, характерным для древней Руси и нашедшим отражение в русском былинно-песенном эпосе. Обращение Пушкина к народному преданию, имеющему в данном случае иррациональный в своей основе характер, и образ волхва, поставленный им в центр композиции баллады, определяют положение «Песни о Вещем Олеге» в ряду поэтических жанров русского романтизма. Однако, положив в основу баллады частное «происшествие», Пушкин разворачивает ее сюжет по законам эпической композиции, ориентированной на широту и монументальность формы. Замысел определил сложность композиционной и сюжетной структуры баллады, их многомерность. Героическое, по сути эпохальное, связанное с судьбою древней Руси, переплетено в балладе с частным и этому частному в конечном итоге сообщен трагический характер. В силу этого центр тяжести в балладе перенесен с легенды о смерти Олега на воспроизведение героической жизни князя, его роли в становлении русского государства на раннем этапе его истории. Имен-

но поэтому произведение получило широкое лиро-эпическое название «Песнь о Вещем Олеге».

Сюжет в балладе развивается в двух планах — фантастическом и реальном. Внешне «Песнь» включает несколько эпизодов, составляющих целостное «действие»: поход князя, встреча с кудесником и его пророчество, прощание с конем, исполнение предсказания, «тризна плачевная Олега». Все эти эпизоды подтянуты к центральной сюжетной ситуации, положенной в основание композиции баллады, — встрече Олега с Волхвом. Для Пушкина примечателен сам выбор в качестве главной сюжетной ситуации — пророчества Волхва, предание о котором Карамзин в своей «Истории» определил как «явную народную басню»<sup>14</sup>.

Обращаясь к историческим сюжетам, Пушкин уже в первых своих произведениях — «Руслане» и «Песни» — опирается не только на письменные источники, но и на память человеческую, сохраняющую общее представление об эпохе, событиях и лицах. Этого принципа он будет придерживаться во всем последующем своем творчестве, вплоть до «Капитанской дочки». В исторической памяти — а она достояние национальной культуры — отражаются отстоявшиеся в народном сознании оценки нравственных качеств исторических личностей, их роли в судьбе своего государства. Человеческая память о ранних эпохах запечатлена в легендах и преданиях, отраженных в летописях. Именно потому так внимателен к ним Пушкин. Позднее, создавая «Полтаву», он в изображении Мазепы пойдет от нравственной оценки его личности в народном сознании и сохранит верность художественного образа его историческому прототипу, хотя и создаст этот образ по законам поэтического творчества. На народной оценке личности Бориса Годунова останется он в одноименной своей трагедии, где для него будет важна не «версия» Карамзина, изложенная им в его «Истории», а мнение народное, историческая «память» об этом человеке и монархе.

Введение Пушкиным, в соответствии с преданием, фантастического, иррационального в сюжет «Песни» — типичный прием поэтики романтической баллады и представлен он в виде сбывшегося пророчества Волхва. Мотив прорицания, пророческого предсказания судьбы человека или государства не был впервые введен в литературу Пушкиным. Этот мотив был известен, начиная с произведений античной эпохи. В разных вариантах он нашел преломление в русской литера-

туре. Был положен, например, в основу событий, изображенных в древнейшем памятнике русской словесности — «Слово о полку Игореве»; характерен был для эпической поэмы классицизма («Россиада» М. М. Хераскова); широко вводился в трагедии, особенно переходного от классицизма к романтизму периода («Марфа Посадница, или Падение Новгорода» Ф. Иванова, «Сумбека, или Падение Казанского Царства» С. Глинки). У Пушкина этот мотив впервые появляется в поэме «Руслан и Людмила», где герой дважды встречается с неким святым старцем, отшельником, предсказывающим судьбу его «грядущих дней», в том числе «кровавый пир» у стен Киева и роль его, Руслана, в освобождении города.

Баллада, как уже отмечалось, складывалась в романтизме как лиро-эпический жанр. Организуя сюжет «Песни», Пушкин основывает его традиционно на эпической ситуации. Именно такой характер имеет у него встреча Олега и Волхва, поставленная в центре композиции баллады и воссозданная посредством поэтической фантазии. Опираясь на факты, почерпнутые из летописи и «Истории» Карамзина, Пушкин отказывается, однако, от авторского повествования и строит центральный эпизод в форме диалога. Ситуация встречи драматизирована, она конфликтна. Диалог в художественном отношении многофункционален. Его фактура отражает тяготение Пушкина к объективации изображаемого, выявившееся в этот период и в других его произведениях. Кроме того, и это, пожалуй, главное, Пушкин противопоставил своих героев, но не в нравственном аспекте, а как две стороны одной исторической эпохи, как ее две стихии — одну воинственную, суровую, другую — не менее суровую, но отрешенную от мирских тревог. Представив героев (в стиле романтизма) как исключительные личности — одного в качестве носителя верховной «мирской», светской власти, другого как выразителя «небесной воли», «любимца богов» — он наделил их и высокими нравственными качествами, сообщил речи каждого, в соответствии с общественным статусом, «этикетом» и личностными свойствами, исторически и типологически правдоподобные лексические и интонационные особенности.

Раскрывая в диалоге противостояние Волхва и Князя, Пушкин объединил их общностью мировосприятия. Несмотря на романтическое укрупнение того и другого героя, идеализацию их, выдержанную в стиле народно-былинного эпоса, Олег и кудесник, благодаря эмоционально-психологической кон-

кретизации их индивидуальных особенностей, выявляют главное — связь с конкретной исторической эпохой, своеобразием ее мышления.

Действия Олега-князя подчинены общим целям борьбы за могущество Киевской Руси, в то же время он предстает в изображении Пушкина олицетворением внутреннего благородства, справедливости («Открой мне всю правду, не бойся меня...»), уважительного отношения к старости («И к мудрому старцу подъехал Олег...»), демократизма в отношениях со своей дружиной («Пирует с дружиною...»), в том числе и ее младшими членами («Вы, отроки-други...»), заботливости (отношение к «верному другу» — коню), щедрой благодарности («В награду возьмешь ты любого коня...» — кудеснику).

Кудесник — наиболее романтическая фигура в балладе. Его образ не менее колоритен, но в отличие от князя он создан почти исключительно путем введения в авторское повествование монологического слова, обращенного к Олегу. По своему стилю высказывание кудесника полемично, благодаря чему его монолог принимает форму скрытого диалога: «Волхвы не боятся могучих владык, а княжеский дар им не нужен...».

Мотив власти кудесника, обладающего божественным даром видеть «жребий» человека на его «челе», определяет сюжетное движение в этом и последующих эпизодах. Эпоха сделала судьбу князя героической, но и трагической. Он остается сыном своего века. Пушкин очень точно уловил главное в эпическом состоянии общества той далекой эпохи — «простодушие» восприятия мира природы человеком. Пророчество Волхва вызывает смятение в душе князя и побуждает его расстаться с конем, от которого ему предсказано принять смерть.

Романтическая баллада, как и поэма, фрагментарна по своей структуре. Картина трогательного прощания с конем («верным товарищем» и «верным слугой») сменяется картиной пира «Вещего Олега» с дружиною. Но это уже другое время («И кудри их белы...»). Между этими эпизодами прошли годы. И они наполнены боевыми походами и битвами, о которых, пируя, вспоминает дружина совместно с князем. В композиции баллады рассказ о них восполняется предсказанием кудесника: «Грядущие годы таятся во мгле, Но вижу твой жребий на светлом челе... Запомни же ныне ты слово мое...»

И далее Пушкин устами кудесника, используя символику древней эпохи, поведал «вещую» правду о будущей жизни Олега в ее важнейших событиях. Это составляет центральную часть героического, эпохального сюжета баллады.

Ныне Олег, мысленно перебирая прошлое и соотнося его с «гаданьем» Волхва, осознает, что все сложилось так, как предсказывал кудесник: «и волны и суша» покорились ему. Элегическая по своей природе тема воспоминаний и переживания, вызываемые событиями прошедшей жизни, выражены в балладе не прямо. Выстраиваясь в определенные ряды, воспоминания подвели князя к главному пророчеству Волхва («но примешь ты смерть от коня своего») и внешне вылились в вопросы: «А где мой товарищ?... Скажите, где конь мой ретивый?»

Сюжет завершается традиционным для романтической баллады мотивом возмездия. Оно настигает Олега, как только он усомнился в предсказании («Кудесник, ты лживый, безумный старик! Презреть бы твое предсказанье!»).

Оставаясь романтической по своему сюжету и образам, баллада «Песнь о Вещем Олеге» явилась, наряду с «Русланом и Людмилой», произведением, позволяющим говорить о том, как в глубоких недрах романтического стиля рождается и крепнет реалистическое мышление, как формируется подлинный историзм в понимании и поэтическом осмыслении событий и лиц далекого прошлого. В наибольшей степени это проявляется в развитии второй, глубинной сюжетной линии, связанной с воспроизведением в балладе эпического, героического начала в жизни древней Руси. Баллада начинается повествованием о походе князя Олега против хазар, досаждавших именно в период его княжения своими частыми набегами на русские земли. Олег принимает решение «отмстить неразумным хазарам» и, сознавая свое военное превосходство, предопределяет исход боевого похода: «их села и нивы» «обрек он мечам и пожарам». Эпоепийное начало в «песне», связанное с Олегом и Киевской Русью, получает развитие в предсказании кудесником будущих победных походов русских дружин с князем во главе, включая и поход на Византию и прибывший в знак блестящей победы «щит на вратах Цареграда».

Тяготая к достоверности, подлинности в изображении Олега как исторического лица, Пушкин вложит в уста кудесника — условного персонажа баллады — рассказ-предсказание о жизни Олега и народную оценку роли этого князя в судь-

бах древней Руси. Карамзин, относясь к легенде о смерти Олега как народному вымыслу, достойному «замечания» лишь «по своей древности», заключая повествование о княжении Олега, писал: «...Гораздо важнее и достовернее то, что летописец повествует о следствиях кончины Олеговой: «народ стонал и проливал слезы»<sup>15</sup>. В таком отношении народа к смерти Олега великий историограф увидел высшую оценку им деятельности князя: «воины могли оплакивать в нем смелого, искусного предводителя, а народ защитника». Комментируя этот факт, Карамзин заключал: «Присоединив к державе своей лучшие богатейшие страны нынешней России, сей князь был истинным основателем ее величия», его завоевания «утвердили ее бытие могущественное»<sup>16</sup>.

Образ Олега в пушкинской балладе эпичен: он привлекает поэта как представитель и выразитель определенной исторической эпохи, как носитель ее героических примет. Пушкин не касается «темных» сторон его правления. «...Кровь Аскольда и Дира осталась пятном его славы», замечает Карамзин<sup>17</sup>. В балладе Пушкина он герой в подлинном смысле. Обобщая лучшие качества человека древней героической эпохи, поэт тяготеет в создании образа Олега к обобщающей идеализации, характерной для традиционного эпоса. Вместе с тем образ судьбы Олега в повествовании Волхва, как и монолог самого князя — прощание с конем — не лишены «живописности», которая достигается введением, наряду с обобщающими метонимическими перифразами типа «И пращ, и стрела, и лукавый кинжал Щадят победителя годы», метафорической образности, направленной на конкретизацию психологического облика Олега. В скупых жестах и мимике князя раскрывает Пушкин внутреннее состояние его: «Олег усмехнулся, однако чело и взор омрачились думой. В молчанье, рукой опершись на седло, С коня он слезает угрюмый; И верно-го друга прощальной рукой И гладит и треплет по шее крутой»<sup>18</sup>. Поэтическая интонация баллады в ее центральной части, в сравнении с эпическим вступлением, отличается лирической взволнованностью, и она вызывает ответные чувства у читателя.

Общему замыслу баллады как повествования о людях древней Руси, их верованиях, обычаях, нравах отвечает введение в структуру произведения картин пира. Княжеские пиры не раз воспевались в русских былинах. У Пушкина описание пира впервые дается в поэме «Руслан и Людмила», об-

ращенной к эпохе Владимира — Солнца. В начале поэмы — это свадебный пир, развернутый в широкую эпическую картину, воссоздающую обобщенный образ древней Руси, ее культурно-бытовых и социальных отношений; пиром по случаю возвращения похищенной Людмилы и одновременно победы Киева над печенегами завершаются в поэме реальные и фантастические события.

В балладе «Песнь» сюжетная ситуация пира изображается дважды — в память побед дружины и как «тризна». Оба эти эпизода в основе своей эпичны, развивают героическую тему и позволяют Пушкину раздвинуть границы балладного времени. Судьба героя и судьба народа (дружины) изображены поэтом в неразрывной связи: это тоже примета времени. Они прошли по жизни рядом, и их объединяет участие в битвах и воспоминания о былых походах и славных победах. Балладу заключает «поминальный» пир в честь погибшего князя: «Князь Игорь и Ольга на холме сидят; Дружина пирует у берега». Пушкин подчеркивает, что именно «бойцы вспоминают минувшие дни и битвы, где вместе рубились они».

В эпико-героическом сюжете баллады, приметах воинского быта, в обозначении обычаев и верований, социальных и культурных отношений проступает реальный образ конкретной исторической эпохи. Этого не знал классицизм, это не было характерно и для романтизма. В основе новой тональности баллады как жанра лежало его идейно-тематическое обновление. В изображенной Пушкиным картине древней Руси силой поэтической фантазии бытие народа принимает осязаемые формы, отражая и главные мысли поэта, связанные со становлением нового эстетического идеала. Из глубин романтизма открываются пути для развития реализма и исторического мышления на его основе.

#### ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. А. С. Пушкин — К. Ф. Рылееву. Вторая половина мая 1825 г. Из Михайловского в Петербург: «...Ты напрасно не поправил в «Олеге» герба России. Древний герб, святой Георгий, не мог находиться на щите Олега; новейший, двуглавый орел есть герб византийский и принят у нас во времена Иоанна III, не прежде. Летописец просто говорит: «Таже повеси щит на вратах на показание победы». // Собр. соч.: В 10 т.: М., 1962. Т. 9. С. 157.

2. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. С. 143.

3. Там же. С. 143.

4. Пушкин и театр. М., 1953. С. 397.

5. Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб, 1818. Т. 1, С. 139, 140, 141, 142.
6. Рылеев К. Ф. Полн. собр. стихотворений. Л., 1971. С. 109.
7. Рылеев К. Ф. Указ. соч. С. 105.
8. Карамзин Н. М. Указ. соч. Т. 1. С. 142.
9. Пушкин А. С. Собр. соч. Указ. изд. Т. 9. С. 35.
10. Там же, с. 35.
11. Карамзин Н. М. Указ соч. Т. 1. С. 142.
12. Немировская К. А. Песнь о Вещем Олеге и летописное сказание // Ученые записки Ленинградского пед. ин-та им. А. И. Герцена, 1949. Т. 76. С. 13—56.
13. Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 1, 1813—1824. М.; Л.: АН СССР, 1956. С. 546—547.
14. Карамзин Н. М. Указ. соч. Т. 1. С. 143.
15. Там же. С. 143.
16. Там же. С. 143.
17. Там же. С. 143.
18. Пушкин А. С. Собр. соч. Указ. изд. Т. 1. С. 186.

## СЛОВО НАМЕКА В ЛИРИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЯХ Ф. И. ТЮТЧЕВА

*В. А. Грехнев*

ГОРЬКОВСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Таинственную мистерию природы, проявления ее изначальных сил ранний Тютчев пытается воплотить прежде всего на языке предметных деталей. Это вело к резкому увеличению экспрессивно-смысловой объемности предметного слова. И все же в тютчевском мифологическом образе оставался словно бы некий перевес образных возможностей, не «покрываемых словом». Образ выглядит многозначительнее высказывания. Уже здесь, в мифологической лирике 20-х—30-х годов, складывается суггестивная поэтика Тютчева. Слово излучает загадочное свечение не вполне раскрытых, едва обозначенных смысловых глубин. Оно отмечено стремлением приоткрыть покров «оболочки зримой», скрывающий истинный лик «Великой матери» — природы. Но одновременно поэтическая речь сгущает ощущение тайны. Эти противоположные влечения тютчевской мысли скрещиваются в поэтическом слове, а в интонации стиха отражается особый накал лирического напряжения, даже там, где Тютчев избегает открытых и явных форм воплощения лирической оценки.



Первая строфа тютчевского «Видения» нагнетает ожидание чуда, близости мифического мгновения, когда «Живая колесница мироздания открыто катится в святилище небес».

Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья,  
И в оный час явлений и чудес  
Живая колесница мироздания  
Открыто катится в святилище небес  
Тогда густеет ночь, как хаос на водах,  
Беспмятство, как Атлас, давит сушу;  
Лишь Музы девственную душу  
В пророческих тревожат боги снах!

Уже в композиции первого четверостишья накапливается напрягающая энергия, источник которой не только в завораживающей интонации пророчесствующего слова, но и в утяжеленной архаической инверсировке стиховой фразы. («Есть некий час в ночи, всемирного молчанья») в неразвернутой, скрытой объемности тютчевской метафоры («живая колесница мироздания»). Слово опредмечивает романтическую иллюзию, устраняя границу между воображаемым и действительным. Гениальная тютчевская метафора «живая колесница мироздания», воплощающая образ вечно подвижного, живого и целостного универсума, — эта метафора обладает поразительной пластичностью, напоминающей полнокровную предметность античного мифа. Сходство подкрепляется еще и тем, что на втором плане образа здесь явно мерцают античные ассоциации: идея круга в представлениях о вселенной характерна именно для античной философии.

Во второй строфе «Видения» напряжение речи возрастает с новой силой. Тютчевское слово теперь начинает растворять очертания мира в ассоциациях загадочных и смутных. Являются образы, наделенные такой концентрацией смысла, которая уже затрудняет восприятие («Тогда густеет ночь, как хаос на водах, Беспмятство, как Атлас, давит сушу»). Сцепление деталей здесь столь необычно, что смысл его выглядит едва ли не «зашифрованным». В этой образной цепи точно бы угадываются пропущенные, опосредующие звенья и даже контекст произведения не восстанавливает их. Только на общем фоне тютчевской лирики образы эти раскрывают богатство своих «свернутых», приглушенных значений. В самом деле, кажется, «ночь» наделена способностью сгущаться по одному из опорных признаков смысла (тьма), заключенного в этом слове. Но такое истолкование не подкрепляется уточняющей установкой сравнения («как хаос...»). «Беспмятство»,

субъективное состояние души, наделяется парадоксальным качеством силы и мощи («Беспамятство, как Атлас, давит сушу»). Упоминание о суше таит в себе контрастный оттенок, возникающий в переключке с предшествующим образом («хаос на водах...»), но смысл этого контраста трудно схватить. Не сразу открывается нам и вся полнота значения, заключенная в тютчевском эпитете «девственная» («Лишь Музы девственную душу В пророческих тревожат боги снах»), точно так же, как и связь этого эпитета с образом «пророческих снов», а тем более контраст «пророческих снов» музыки с беспамятством, тяготеющим над сушей. Экспрессия тайны безраздельно господствует над словом второй строфы, затуманивая его смысловые связи.

К полярным пределам устремляется тютчевское слово в ранней мифологической лирике: к вещественной осязаемости форм в изображении одухотворенного единства природы и к зыбкой неопределенности намека. Ранний Тютчев обостренно чувствует особую силу внушения, заключенную в намекающем слове. Слово намека исходит из двух эстетических предпосылок. Оно предполагает существование уже известного ассоциативного арсенала, сформированного традицией, а стало быть, и некоего негласного договора о понимании, как бы заключенного между теми, для кого ключевые принципы того или иного стиля не являются тайной. Но намекающее слово романтиков исходит также из осознания «невозможности и одновременно необходимости всей полноты высказывания», как выразился Фр. Шлегель. Романтики были максималистами во всем, в том числе и в отношении к слову, к его изобразительным возможностям. Потому-то они впервые в истории искусства осознали драматическую остроту конфликта между реальной неполнотой слова и предчувствуемой полнотой объекта. Они попытались одолеть этот конфликт двумя способами: с помощью пресловутой «гениальной иронии» и с помощью романтической поэтики намека. Уже Жуковский заложил в русской лирике основы этой поэтики. У него была своя сфера изображения, в которой он использовал возможности намекающего слова: мир души, погрузившейся в себя, питающейся переживанием собственной полноты, мир, отмеченный нераздельным слиянием реальности и романтической фантазии. Тютчевская поэтика намека захватывает область отношений человека и космоса, область «природных» начал человеческого духа, и, наконец, мир «чужой души», которая

для Тютчева такая же величайшая тайна, как и «темная» стихия хаоса.

Поэтика тютчевских намеков неразрывно связана с характерными для этого поэта способами воплощения философской мысли. Тютчев часто «опредмечивает» самый процесс лирико-философского размышления, находя для него метафорические или символические подобия, почерпнутые из мира природы. Напекающее слово порою является там, где Тютчев резко смещает направление поэтических ассоциаций в композиции стиха, смещает, если можно так выразиться, неожиданным «указанием» на объект, исполненный особой значительности (небо ли это «нетленно чистое» и беспредельное в стихотворении «И гроб опущен уж в могилу», или «непорочное» и отрешенное сияние звезд в стихотворении «Кончен пир, умолкли хоры...») Мы говорим «указание», потому что перед нами в подобных случаях нет ничего, что прямо напоминало бы о стихии философского размышления.

Экспрессивный «заряд» и глубина такого намека особенно подчеркнуты там, где он появляется в финале. В последней строфе стихотворения «И гроб опущен уж в могилу...» резко меняется ракурс изображения. От земного, прозаически светлого ритуала похорон, от зрелища толпы, теснящейся вокруг могилы, на малой пяди земли, очерченной одною лишь мерой обзора, обозримостью могилы, — от этого зрелища взор неожиданно устремляется в небо:

А небо так нетленно чисто,  
Так беспредельно над землей,  
И птицы реют голосисто  
В воздушной бездне голубой...

Строфою этой сказано безмерно много. Тютчевская мысль опирается здесь только на пластический образ, на лирическую ситуацию, в структуре которой отсутствуют прямые и явные сигналы философского размышления. Только в созерцание как будто погружена дума поэта. И вот одною лишь быстрою сменой «картин», двигаясь все в том же предметном русле, по-прежнему не претендуя ни на какие декларации, одним только указанием на контрастирующий объект («небо») как на великую тайну, которая рядом и потому ее не видят, тютчевская мысль взмывает на высоту широчайшего философского обобщения.

И вместе с тем, перед нами только намек, только неразвернутый символ некоей беспредельной гармонии и правды, ничего общего не имеющий ни с правдою земного тленного

удела, его суетных страстей, не отрезвляемых даже зрелищем могилы, ни с неполной истиной обескровленной веры, облеченной в разумные и «пристойные» пасторские речи. Весомо и крупно выделяются в композиции этого символа эпитеты «нетленно чисто», «беспредельно», выпадающие на конец и начало поэтической строки, усиленные повтором («так чисто», «так беспредельно...»). Это смысловые узлы тютчевского символа. Их ассоциативный потенциал держится на контрастах: тление и предел как условия земного существования — беспредельность и нетленность природы; грехопадение человека — и чистота неба, намекающая на вечную гармонию.

Вообще тютчевский символ, увенчивающий композицию стиха, раскрывающей его мысль в необъятность всеобъемлющей философской проблемы, живет лишь за счет контрастов с предшествующими разворотами темы. Но он обладает открытой образной перспективой, его ассоциативные сцепления с контекстом свободны и органичны. В нем есть, наконец, почти неуловимые переливы смысла, которые трудно передать, оперируя дискурсивной логикой истолкования. Этот, к примеру «голосистый» хор птиц, реющих «в бездне голубой» и сама голубая бездна — воплощение ли это неомраченной радости природы, не ведающей смерти, или воплощение божественного равнодушия Великой Матери, которая «Поочередно всех ее детей, Свершающих свой подвиг бесполезный, Равно приветствует своей Всепоглощающей и миротворной бездной...?».

Тютчев стремится не только «овеществить» мысль, переплавить ее в предметные формы реальности, он одновременно пытается навеять словом сложнейший комплекс философских представлений, навеять переживание самого процесса мысли. В стихотворении «Кончен пир, умолкли хоры...» разворачивается образная цепь, нагнетающая в первой строфе приметы отшумевшего буйного пиршества, следы хаотического разгула страстей.

Кончен пир, умолкли хоры,  
Опорожнены амфоры,  
Опрокинуты корзины,  
Не допиты в кубках вины,  
На главах венки измыты, —  
Лишь курятся ароматы  
В опустевшей светлой зале...  
Кончен пир, мы поздно встали —  
Звезды на небе сияли,

Ночь достигла половины...  
Как над беспокойным градом,  
Над дворцами, над домами,  
Шумным уличным движеньем  
С тускло-рдяным освещеньем  
И бессонными толпами, —  
Как над этим дольным чадом,  
В горнем выпрленном пределе,  
Звезды чистые горели,  
Отвечая смертным взглядам  
Непорочными лучами...

Вьется от строки к строке нить просторного периода расчлененного на малые звенья, каждое из которых тяготеет к интонационно-синтаксическому (и смысловому) единству строки. Каждое такое звено вводит новую подробность в композиционную раму этой мозаически-пестрой картины опустошения и беспорядка. Здесь в одном временном ракурсе совмещены детали явно разновременные («на главах венки измяты» и «опустевшая светлая зала»), тут расчлененность времени не существенна, все подчинено единству основного тона, напряжение которого создается интонацией нагнетания. Завершающий строфу образ «опустевшей светлой залы» отчасти погашает эту быструю смену «кадров», останавливая их движение как бы в момент оцепененья, точно бы в преддверии важного события, которое вот-вот должно совершиться. Период замыкается многозначительной паузой. Следующая строка подхватывает зачин только что замкнувшегося периода, чтобы на фоне повтора острее и неожиданнее сместить направление темы.

Образ сияющих звезд резко прерывает сложившийся ассоциативный ряд. Лирическая мысль совершает мгновенный скачок в сторону от четко прочерченного тематического русла. Последняя строка повисает словно бы в безвоздушном смысловом пространстве, ибо просторный стиховой период следующей строфы как будто вновь отвлекает мысль в совершенно иную предметную сферу. Образ, блеснувший столь неожиданно и ярко, поначалу не подкрепляется дальнейшим движением темы и это еще больше оттеняет затаенную глубину бегло мелькнувшего, но многозначительного намека. Возникшие на вершине интонационного напряжения, разряжающие это напряжение торжественно спокойным разворотом фразы, образы звездного неба и ночи создают ореол таинства вокруг обычного, внушают больше, чем высказывают.

Вторая строфа стихотворения подхватывает ритмико-интонационную и синтаксическую схему первого десятистишья. Вновь нагнетается лирическое напряжение и вновь оно обусловлено быстрой сменой объектов. Только теперь этот образительный ход связан с перемещением пространственного ракурса и с расширением границ обзора. И «беспокойный град» и «бессонные толпы» обозреваются с поистине неземной, звездной высоты. «Дольний чад» схвачен как целое, как мир людской. Варьируя прежнюю композиционную схему, Тютчев насыщает ее новым смыслом и новой экспрессией, в которой уже отчетливо проступает лирическая оценка: мир, погрязший в хаотическом неистовстве страстей, уже назван «дольним чадом». Эта поэтическая формула возникает в точке подхвата синтаксического зачина («как над беспокойным градусом... — как над этим дольным чадом...»), а подхват дает исток новому движению мысли. Композиционный «чертеж» второй строфы строится так, что завершающее слово, смысловое ядро всего построения отодвигается дважды. Узловое слово и узловый образ не появляется сразу вслед за повтором исходного зачина («как над...»). Нараставшее лирическое напряжение не снимается, но вспыхивает с удвоенной силой. Ведь вслед за «дольним чадом» — этой эмоциональной вершиной всего предшествовавшего построения возникает строка («В горном выпрненном пределе»), вновь отдаляющая появление образа, способного сомкнуть композиционные своды. И когда, наконец, является этот образ, к которому с таким напряжением, точно бы пробиваясь сквозь некие преграды, стремилась лирическая мысль:

Звезды чистые горели  
Отвечая смертным взглядам  
Непорочными лучами

мы понимаем, что смысл его не исчерпывается одним только противостоянием звездной чистоты и порочности земной. Он неизмеримо шире: вобравший в себя логику всего лирического построения, он раскрывается как противостояние незыблемого и суетного, вечного и мимолетного. Но, заключая в себе все эти грани содержания, он остается обозначением тайны, тайны великого молчания и отрешенности, сосредоточившей бесконечно больше того, что в силах постигнуть человеческая мысль.

Русские символисты начала 20-го века превозносили Тютчева не в последней степени за то, что он культивировал поэтику намека. Им казалось, что Тютчев был первым, кто взрыхлил почву для их собственных открытий. Они заблуждались вдвойне. Если следовать историко-литературной логике, первым был все-таки Жуковский. Если же следовать объективной логике сопоставления, откроются принципиальные различия между намекающей поэтикой символистов и тютчевской стилистикой намека. Намекающее слово символистов слишком часто устремлялось к иррациональному. Вот почему за ним, по существу, скрывается фикция, а не психологическая реальность. Оно подчеркнуто многозначительно, именно многозначительно, а не многозначно. Бег ассоциаций, которые оно пробуждает, хаотичен и неуследим. Безбрежная факультативность его истолкований, возведенная в эстетический принцип, оборачивается нарочитой смысловой темнотой. Символические намеки в поэзии Вяч. Иванова и Андрея Белого словно бы «заблудились» среди неопределенного множества соответствий и подобий, на которые они пытаются указать.

Между тем язык тютчевского намека темен лишь в некоторых произведениях ранней мифологической лирики. Темен отчасти потому, что тютчевское слово здесь еще не подкреплено широким контекстом творчества. Ведь здесь еще только рождаются символы и уподобления, которым предстоит долгое странствие в лирике поэта. Символические лейтмотивы, раскрывающие многозначность своего образного смысла по мере своего движения из одного поэтического текста в другой, у раннего Тютчева отмечены нерасчлененностью ассоциаций, сгущающей впечатление невыразимых глубин. Такова символика «хаоса на водах» («Видение») или символика «двойной» бездны в стихотворении «Лебедь». Но стоит только взглянуть на тютчевские символы, исходя из контекста творчества, как сложившегося и законченного целого, и эти смутные поэтические намеки перестанут казаться «иероглифами», которые заведомо невозможно «прочесть». Ключ к символическим намекам Тютчева — не за пределами его поэтической системы, а внутри ее, в ее большом лирическом контексте. Тютчев так построил свою лирическую систему, что в ней не только преодолевается неполнота отдельного лирического высказывания, но происходит интенсивное обогащение его образного смысла.

## ГЕРОЙ И АВТОР В СЮЖЕТЕ «ЗАПИСОК ИЗ ПОДПОЛЬЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

*Н. В. Живолупова*

ГОРЬКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ  
ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

«Записки из подполья» — произведение переломного периода в творчестве Достоевского. Идеино-философский комплекс произведения, социально-психологический статус героя, особенности формы повествования (исповедь), особая соотношенность повествования с сюжетом — все вместе составит ядро всех позднейших романов писателя. Неслучайно, что к «Запискам из подполья» как к истоку многих философских идей, к истоку типа героя «сознающего по преимуществу» обращались исследователи (А. С. Долинин, В. Я. Кирпотин, Н. М. Чирков и др.). Тем не менее «Записки», появившиеся в 1864 году, получили полярные истолкования у современников Достоевского, не существует их однозначной оценки и сейчас.

Писатель позже (1875) скажет: «Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека русского большинства и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону. Трагизм состоит в сознании уродливости...»<sup>1</sup>. Достоевский видел в своем герое социальный тип огромной важности, герой записок — подпольный парадоксалист — вошел в «плоть и кровь» героев многих позднейших романов писателя.

Такова оценка Достоевским созданного им героя. Но она поразительно расходится с оценкой этой повести современников писателя, вполне компетентных в вопросах литературной формы, критиков и собратьев по литературному труду. «Наше Сад» — скажет по поводу «Записок из подполья» об авторе (не герое) повести в частном письме И. С. Тургенев почти через двадцать лет после создания этого произведения<sup>2</sup>. Это сравнение Достоевского с полубезумным маркизом XVIII века, автором романов, полных насилия и эротики, придет Тургеневу во время чтения известной статьи Н. Михайловского «Жестокий талант». Н. Михайловский правомерно увидит в творчестве Достоевского тип «мучителя», к которому он отнесет и героя «Записок из подполья» и самого автора, отождествив его, правда, не с подпольным пара-



доксалистом, а с героем «Села Степанчикова и его обитателей» Фомой Опискиным<sup>3</sup>. Известно, как глубоко была оскорблена Анна Григорьевна Достоевская оценкой Тургеневым Достоевского как «русского Сада»<sup>4</sup>. В целом оценка эта совпала с той, которую Н. Страхов дал писателю после его смерти в своем известном письме к Л. Н. Толстому. В нем Н. Страхов называет «лицами, наиболее на него похожими...», героя «Записок из подполья», Свидригайлова и Ставрогина<sup>5</sup>.

Можно сказать, что герой «Записок из подполья» создал «дурную славу» своему автору. Эта повесть в момент своего появления вызвала сравнительно немногочисленные отклики в прессе. Но с течением времени интерес к произведению обострялся. Многочисленные обвинения в антидемократизме, в апологии индивидуализма и анархизма, а также упреки в патологических откровениях извращенной личности самого автора появлялись иногда в русской критике и продолжают существовать и по сей день в многочисленных зарубежных изданиях, причем «материал» для «обвинений» прежде всего черпается из парадоксальных, антиномичных высказываний героя подполья.

Новый всплеск полускандалного интереса к творчеству писателя связан с работами З. Фрейда, вызвавшими целый поток истолкований произведений Достоевского с позиций психоанализа<sup>6</sup>. В творчестве писателя, в частности, в «Записках из подполья» искали проявлений все тех же садо-мазохистских тенденций самого автора, отражение в его героях «Эдипова комплекса» и т. п. Большинство работ подобного типа относится к началу века, но фрейдистские характеристики стали привычными и для современного зарубежного достоевсковедения.

Работы русских исследователей, сделанные в фрейдовской манере, с точки зрения достижений психоанализа, немногочисленны. В 1923 году З. Фрейд, на новом этапе развития своего учения о личности, создает работу «Я и Оно». По следам этой работы появляется исследование творчества Достоевского с таким же названием и под углом проблем работы Фрейда. П. С. Попов в статье «Я и Оно в творчестве Достоевского»<sup>7</sup> использует основные положения Фрейда о структуре личности, о соотношении в ней сознательного и бессознательного (Я, Оно, сверх-Я), о механизме вытеснения и пр. Но объяснение поведения героя Достоевского фрейдовской полярностью двух влечений — эросом и влечением к смерти,

блуждающим в герое, совершенно игнорирует художественную систему произведения, исходную авторскую установку, целенаправленность художественного текста, где каждый элемент отмечен авторским устремлением.

«Уродливое и трагическое» в подпольном герое, так же как и сознательное и бессознательное, безусловно существующее в нем, — не некие самоценные или равноценные для автора и героя явления. Они существуют лишь как часть общей художественной реальности, получают в ней идеологическую оценку. Поэтому и соотношение сознательного и бессознательного в литературном герое иное, чем в реальной личности, даже если подходить к ней с мерками психоанализа. Бессознательное в герое Достоевского всегда обнаруживает его истинную, человеческую сущность. Это один из художественных способов создания литературного персонажа писателем.

Внимание исследователей привлекало столкновение сознательного и бессознательного в поступках подпольного героя, постоянно проявляющее себя в сюжете повести. Например, сцена в ресторане. Подпольный герой «напрашивается» на дружескую вечеринку (обычный для читателя мотив «незваного гостя», ср., например, Голядкина, приходящего к Кларе Олсуфьевне в повести «Двойник», генерала Пралинского, явившегося на свадьбу Млекопитаева в «Скверном анекдоте» и пр.). Герой чувствует свою «незванность», отчуждение от него окружающих, пытается выйти из неловкого положения, ответить на оскорбление: «Сейчас же, сию минуту встать из-за стола, взять шляпу и просто уйти, не говоря ни слова... Из презренья! А завтра хоть на дуэль. Подлецы. Ведь не семи же рублей мне жалеть. Пожалуй, подумают... Черт возьми! Не жаль мне семи рублей! Сию минуту уйду!...».

Разумеется, я остался». (V, 144—145).

И далее мысли героя: «Вот теперь бы и пустить бутылкой во всех», — подумал я, взял бутылку и... налил себе полный стакан» (V, 146).

А. Ф. Лосев справедливо видит в этих немотивированных волей героя, парадоксальных действиях символ его личности, в котором «совпадают противоречащие друг другу обозначающие и обозначаемые элементы»<sup>8</sup>. Но кроме того мы видим, что подпольный парадоксалист постоянно сознательно строит в уме какой-то образец поведения. Оказывается, что это — поведение человека независимого, романтического

удальца: уйти «из презренья», а потом «вызвать на дуэль», «запустить бутылкой» в головы приятелей и пр. То, что подпольный герой не может выполнить это намерение, указывает читателю (прежде всего) на несоответствие героя придуманному им идеалу, «человеку в возможности». Сюжетное действие, которое строится на расхождении сознательного намерения героя совершить поступок и его бессознательного осуществления, обнаруживает не придуманный парадоксалистом идеал человека, а героя, каков он есть, соглашающегося терпеть оскорбления товарищей. Бессознательное в его поведении обнаруживает беспочвенность представлений героя о себе.

Достоевский и далее широко использует прием бессознательного в целях не прямой характеристики героев в сюжетных событиях. Так, бессознательное сострадание Раскольникова семье Мармеладовых или пьяной девочке, встреченной на улице, — это раскрытие глубин его личности, гуманной, мягкой и сострадательной, в противовес придуманной им ложной, схоластической теории. Таково же и поведение героя последнего романа Достоевского Ивана Карамазова перед убийством Федора Павловича Смердяковым: Иван бессознательно знает о предстоящем убийстве, но когда он осознает это свое бессознательное знание — он осуждает себя как убийцу, вынося себе приговор. Сюжетное действие, строящееся на расхождении субъективного намерения героя совершить поступок и его объективного осуществления, позволяет обнаружить авторскую оценку, не выходя за пределы восприятия героя. Это существенно важно для произведения в форме исповеди.

В исповедующемся герое «Записок из подполья» обе его стороны — «автобиографичность» и «вымысленность», «литературность» — существовали бы в их слитности, нераздельности для читателя, если бы в намерения Достоевского не входило показать типичность и «трагическое уродство» парадоксалиста. Поэтому и сама характерная определенность героя, раскрывающаяся в сюжете «Записок» и создающая сюжетные ситуации, а также «литературность», связь с традицией служат воплощению авторского намерения.

Среди литературных предшественников безусловно сопоставим с героем Достоевского князь Нехлюдов, герой-рассказчик произведения Л. Н. Толстого «Из записок князя Д. Нехлюдова. Люцерн» (1857). Проблематика толстовского

рассказа во многом определила содержание художественно-публицистических «Зимних заметок о летних впечатлениях» Достоевского (1863). В созданных вслед за ними «Записках из подполья» связь с «Люцерном» не так очевидна, но обнаруживается при анализе сходных особенностей строения сюжета.

Такова, в целом, сюжетная схема второй части «Записок из подполья» — «По поводу мокрого снега». Это, во-первых, противопоставление всех — герою, переживаемое в «Люцерне» — в форме отрицания себя, у Достоевского — желания быть как презираемые все. Во-вторых, встреча героя с другим человеком, становящимся на время объектом философского стремления к братству: сам идеологический (исходящий из общепублицистического взгляда) поступок — сближение с человеком, стоящим гораздо ниже по общественной лестнице. Эта сюжетная схема Толстого сохранена Достоевским: подпольный — проститутка Лиза и князь Нехлюдов — бродяга-музыкант. И Лиза, и музыкант компрометируют, дискредитируют в глазах читателя в различной степени (слегка у Толстого и полностью у Достоевского) главных героев, их философию. В-третьих, сюжетный мотив мести рассказчиков обществу (конкретному лицу как представителю всех) также сохраняется и развивается Достоевским. Непосредственный «повод» к мести — во внешней самоуверенности, спокойствии воображаемого противника. На деле в том и другом случае — острое чувство социальной несправедливости, у героя Достоевского осложненное еще сознанием собственной приниженности.

В «Люцерне» Толстого: «...я понял, что таким тяжелым камнем давило мне сердце и почувствовал невыразимую злобу на этих людей. Я два раза прошел туда и назад мимо англичанина, с невыразимым наслаждением оба раза, не стонясь ему, толкнул его локтем...»<sup>9</sup>.

У Достоевского героя «осадила один офицер»: «...он взял меня за плечи и молча, — не предупредив, переставил меня с того места, где я стоял, на другое...» Далее герой обдумывает месть «одному офицеру» — мизерность поступка утрируется: «...что если встретиться с ним и... не посторониться? Хоть бы даже пришлось толкнуть его...» Для выполнения своего намерения герой приобретает новый воротник, «приличные» черные перчатки. Сознание подпольного героя в этот момент пародийно сближается с бездуховным, «бедным» соз-

нением героя «Шинели» Гоголя. В поступке героя Достоевского не осуществляется даже первоначальное «мизерное» намерение «мести». Принципиальная невозможность поступка — справедливого мщения доказывается автором, но не осознается героем: «Вдруг, в трех шагах от врага моего, я неожиданно решился, зажмурил глаза и — мы плотно состукунулись плечо о плечо! Я не уступил ни вершка и прошел мимо на равной ноге!» (V, 132).

Тема возможного братства людей, которого люди или не стремятся или не могут достичь, основная для «Записок из подполья» и «Люцерна», получает различное художественное осмысление. «Диалектика души» героя Толстого приводит его в конце концов к признанию особой «предустановленной гармонии» мира, когда добро и зло сосуществуют как взаимодополняющие друг друга. Иное — герой «Записок из подполья». Круг его поисков безысходен, он утверждает в антиномическом сочетании противоречий, как в последней инстанции истины.

«Философские взгляды» героя Достоевского давали повод для самых мрачных умозаключений о мировоззрении автора. Так, Лев Шестов в работе «Достоевский и Нитше» писал, отождествляя самого писателя с героем подполья (а также и Раскольниковым, и Великим инквизитором): «История перерождений убеждений Достоевского в основных чертах сводится к попытке реабилитации прав подпольного человека»<sup>10</sup>. По Шестову, эта реабилитация прав подпольного человека — фактически попытка какого-то самооправдания Достоевского. Между тем, мировоззрение подпольного героя, даже если оно и совпадает в чем-то с мировоззрением его творца, не может быть воспринято отдельно от всей художественной системы; во всяком случае, в исповедальном повествовании любое высказывание героя должно быть соотнесено с его целостностью как художественного лица, со всеми остальными чертами его личности. Достоевский в сюжете повести широко пользуется этим соотнесением для оценки своего героя, приговора ему.

Так, одна из основных тем «Записок из подполья» — искомое героем братство, «братолюбивое общение» в противоположность «уединению», отчуждению людей друг от друга. У героя подполья эта тема проявляется в виде страстного импульса к общению, «желания обняться» (в шиллеровском смысле: «Обнимитесь миллионы, Слейтесь в радости одной»). Но этому «желанию обняться» подпольного героя постоянно

противостоит «несовершенство» других людей (семьи Антона Антоновича Сеточкина, товарищей по школе и др.). Эти люди не знают сложного душевного мира героя, он для них непонятен и неинтересен. Но в отношениях с другими героями (Лизой, слугой Аполлоном) проявляются не замечательные душевные качества героя, не то «прекрасное и высокое», что есть в его душе, но грубое пренебрежение к чувствам тех людей, которые видят в нем именно «внутреннего человека».

Так, герой собирается «наказать» слугу Аполлона, не выдавая ему жалованье: «Я не хочу, не хочу, просто не хочу выдать ему жалованье, не хочу, потому что «так хочу», потому что на это «моя воля господская», потому что он непочтителен, потому что он грубиян...» (V, 168) и т. д. Герой обращается с Лизой и Аполлоном так же, как с ним обращались офицер и его товарищи.

Ирония по отношению к герою возникает благодаря особому строению сюжета: зеркальное сходство сюжетных ситуаций, которое видит читатель, остается незаметным для героя. Но эта «слепота» парадоксалиста не является «авторским приговором» только данному, конкретному герою. Ирония здесь более «объективна»: парадоксалист, рассказывающий свою историю, воспринимает свою жизнь не как искусно построенный сюжет, но как ряд случайно запомнившихся событий прошлого. Характер героя, как это обычно у Достоевского, обуславливает развитие сюжета, проявляясь в нем помимо воли и намерения исповедующегося героя.

Скрытый повтор сюжетной ситуации, зеркально преобразованной, есть и в «Люцерне». Герой, князь Нехлюдов, защищая достоинство нищего музыканта, попутно оскорбляет лакея и швейцара. Но герою Толстого доступен и более «общий» взгляд с точки зрения законов «бесконечной гармонии», потому развитие сюжета приводит его к новому взгляду на себя и позволяет ему переоценить сюжетную ситуацию как «маленькое, пошленькое негодованьице на лакеев», которым герой помимо воли «ответил на гармоническую потребность вечного и бесконечного»<sup>11</sup>. Дисгармонический и, по-своему, более «последовательный» герой Достоевского не только обуславливает определенный тип сюжета, но, вследствие этого, и комплекс авторских идей, объективно присутствующий в его исповеди.

Препятствие к «братолюбивому общению», к братству людей, по Достоевскому, лежит в самом же человеке, в его

«гордости» (в том особом отрицательном смысле, какой писатель вкладывает в понятие), в его скрытом презрении к другим, в нежелании проникнуть в душу другого. Задача «увидеть в человеке человека» — не только задача писателя, это долг каждого, в этом — путь к будущему братству. Эта любовь к человеку — цели, а не средству для других людей — основная черта гуманизма Достоевского, проявившаяся ярко в «Записках из подполья» и ставшая затем основой всех остальных произведений писателя.

## ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Достоевский Ф. М. Заметки, планы, наброски. Январь—ноябрь 1875 // Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., Наука, 1976. Т. XV. С. 329. Далее все ссылки на это издание даются в тексте. Римской цифрой указан том, арабской — страница.

2. Тургенев И. С. Письмо к П. В. Анненкову от 25 сентября 1882 года // Полн. собр. соч.: В 28 т. М.; Л.: АН СССР. С. XIII. С. 254.

3. Михайловский Н. К. Жестокий талант // Литературно-критические статьи. М.: Гослитиздат, 1957. С. 195.

4. Достоевская А. Г. Воспоминания. М.: Худож. лит., 1971. С. 396.

5. См. об этом подробнее в кн.: Достоевская А. Г. Воспоминания, с. 396. Рациональное зерно в проблему «Достоевский и маркиз де Сад» вносит, безусловно, работа такого серьезного современного исследователя творчества Достоевского, как Р. Л. Джексон. В статье, посвященной этой проблеме, он отвергает прямолинейные сближения этих двух имен, рассматривая в традиции романа де Сада трактовку Достоевским проблемы морального, в частности, теории «все позволено» Ивана Карамазова и в связи с этим — отдельные черты личности Ставрогина, Свидригайлова и пр. Но исследователю не удается иногда избежать преувеличений. Так, он называет маркиза де Сада «подпольным героем» XVIII века, сближая его с героем Достоевского, видя в де Саде «блестящего диалектика, но без черт моральной агонии, духа интеллектуального банкротства, действительной амбивалентности и отчаяния, которые характеризуют сознание странного «парадоксалиста» Достоевского». — Jackson R. L. Dostoevskij and the marguis de Sade // Russian Literature. Special issue. Dostoevskij. V. IV—I (13) January 1976. P. 33.

6. См., например, работы: Z. Freud. Dostoevskij as sadist and masochist; Z. Freud. Dostoevskij and the parricide. Фрейд, как известно, пользовался образами мировой литературы для обозначения патологических психологических «комплексов». Так, у него существуют комплекс «Эдипа», «комплекс Электры», а также «комплекс Раскольникова» и «комплекс Карамазовых». Этот процесс переноса в психиатрию художественных образов был, возможно, и правомерен, т. к. давал яркое, наглядное представление об основных, ведущих чертах характера страдающих подобными комплексами. Обратный же процесс — рассмотрение произведений художественной литературы с точки зрения психиатрии — малоинтересен и почти непродуктивен, т. к. оставляет в стороне проблему художественной формы, способы художественного освоения действительности.

ти и в этом, по скромности результата, приближается к наивно-этическому, «школьному» анализу героев как реальных действующих лиц с бытовыми, «неидеологическими» чертами характера.

7. Попов П. С. Я и Оно в творчестве Достоевского // Достоевский. М., 1928.

8. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. С. 58.

9. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. VII. С. 9.

10. Шестов Л. Достоевский и Нитше. Берлин, 1922. С. 91.

11. Толстой Л. Н. Т. VII. С. 17.

## СЮЖЕТ И ПОВЕСТВОВАНИЕ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

В. А. Викторovich

КОЛОМЕНСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

Сюжет как событийное начало произведения и повествование как его речевая структура находятся в сложном диалектическом взаимодействии, отчасти напоминающем соотношение содержания и формы. В писательской практике они не всегда разделяются. Так, Ф. М. Достоевский в записных книжках к «Преступлению и наказанию» намечает план повествования, пользуясь словом «сюжет»: «Но сюжет таков. *Расказ от себя, а не от него*»<sup>1</sup>. Исследовательская практика требует расчленения, четкого разграничения терминов<sup>2</sup>.

В романах Достоевского выбор повествовательной формы «от себя» (автора) или «от него» (героя) в конечном итоге зависит от характера сюжета. Так, смена повествования в творческой истории «Преступления и наказания» (было «от него» — стало «от себя») обусловлена переменой сюжетного плана, его «расширением», по известной характеристике автора.

Приступая к новому роману, писатель поначалу хотел поставить в центр героя типа Раскольников. Идиот первой редакции так характеризуется автором: «гордость непомерная, из гордости хочет совладать с собой и победить себя» (9, 141). Сохраняется основной для Раскольникова сюжетный мотив — преступание через себя, «через натуру». Но в отличие от «Преступления и наказания» новый герой должен столкнуться с себе подобными. Писатель сюжетно разработа-



тывает ситуацию последнего сна Раскольникова. Гордость, высокомерие, эгоизм, тщеславие разъедают буквально всех главных действующих лиц задуманного романа.

Перемена в плане сюжета намечается, когда благородство души должно возобладать в главном герое. Однако новый тип сюжетных отношений, сформулированный одним словом — «сострадание» (9, 152), — не сразу вытесняет первоначальные сюжетные мотивы.

Только в восьмом плане (по классификации П. Н. Сакулина)<sup>3</sup> новая сюжетная ситуация «кроткий — гордецы» стала доминирующей. Смысл этой новой ситуации в том, что герои-гордецы в соприкосновении с Идиотом обнаруживают непроявленные ранее черты душевного благородства. Они уже не столь однозначны, как в первоначально задуманном сюжете (роман о гордых). Новый Идиот — своеобразный катализатор сюжетных трансформаций «других».

Структура сюжета нового романа, как в свое время и «Преступления и наказания», обусловлена личностью главного героя. Творческая история «Идиота» — подтверждение устойчивой зависимости этих двух начал в романном творчестве Достоевского: «целое у меня выходит в виде *героя*. Так поставилось» (28, кн. 2, 241).

В первой части окончательной редакции ощутима ситуативная однородность составляющих ее сюжетных эпизодов. Вся часть — цикл завязок отдельных сюжетных линий, в каждой из которых принимает участие главный герой. Это — ситуации встреч Мышкина с Рогожиным, семейством Епанчиных, семейством Иволгиных и, наконец, с Настасьей Филипповной. Однородны не только ситуации, завязывающие действие, однородно во всех линиях и само действие, тот тип связей, что возникают между главным и остальными героями романа.

Рогожин — Мышкин. Экспозиция линии — в портретных характеристиках героев. Портрет Рогожина — соединение противоречащих друг другу черт: «Лоб его был высок и хорошо сформирован и скрашивал неблагородно развитую нижнюю часть лица»; «что-то страстное, до страдания, не гармонировавшее с нахальной улыбкой и с резким, самодовольным его взглядом». Портрет — выявление своеобразной оппозиции в личности героя: благородство страдания — безобразия неразвитости.

«Низкое» начало привычно определяет стиль поведения героя. Обращаясь к попутчику, Рогожин «спросил с тою не деликатною усмешкой, в которой так бесцеремонно и небрежно выражается иногда людское удовольствие при неудачах ближнего: Зябко?» (8, 6). Насмешка вызывает не обычную в подобной ситуации реакцию: «Очень, — ответил сосед с чрезвычайною готовностью... Готовность белокурого молодого человека в швейцарском плаще отвечать на все вопросы своего черномазого соседа была удивительная» (8, 6). В ремарках повествователя противопоставление портретных характеристик («черномазый» — «белокурый») переходит в противопоставление жестов, поступков: «язвительно заметил черномазый» — «подхватил швейцарский пациент тихим и примиряющим голосом» (8, 6—7).

Столкновение приводит к тому, что «черномазый» меняет тон, в его общении с князем «благородное» временно возобладало над «неблагородным» (см. рассказ о Настасье Филипповне), но затем, при переходе героя в другие сюжетные отношения происходит обратное движение: «Ишь, и Залежев тут! — пробормотал Рогожин, смотря на них (*встречающих на вокзале — В. В.*) с торжествующею и даже как бы злобною улыбкой...» (8, 13). Два начала сосуществуют в Рогожине одновременно: «злая улыбка» и слова любви к князю объединены ремаркой повествователя «и вдруг оборотился к князю».

Разговор Мышкина с ливрейным слугою Епанчиных эпизодичен. Функция его — *усиление*, акцентирование сюжетного мотива. От отчуждения и неприязни лакей переходит к другому чувству: «князь ему почему-то понравился» (8, 19). Однако оно уживается с противоположным: «Но, с другой точки зрения, он возбуждал в нем решительное и грубое негодование» (8, 19)<sup>4</sup>. Вариации этого мотива — в завязках других линий: Мышкин — Епанчины, Иволгины, Настасья Филипповна. Все микрозавязки фокусируются затем в одну: Мышкин — «другие».

Развитие сюжетного действия одновременно по многим направлениям, его поливариантность отличает «Идиота» от предыдущего романа Достоевского. В сюжетном отношении «Преступление и наказание» центростремительно: «другие» воздействуют на Раскольникова, вливаются — каждый со своим решением проблемы «преступления и наказания» — в антиномный мир личности главного героя. Сюжет «Идиота»

скорее центробежен: Мышкин своей цельной личностью воздействует на «других». Обращаясь к записным тетрадям Достоевского, мы видим, сколь тщательно разрабатывался этот новый для писателя сюжетный план романа.

«Но где только он ни *прикоснулся* — везде он оставил неисследимую черту. И потому бесконечность историй в романе (*misèrabl'ей* всех сословий) рядом с течением главного сюжета» (9, 242). «Чтоб очаровательнее выставить характер Идиота (симпатичнее), надо ему и поле действия выдумать. Он восстанавливает Настасью Филипповну и действует влиянием на Рогожина. Доводит Аглаю до человечности, Генеральшу до безумия доводит в привязанности к Князю и в обожании его. Сильнее действие на Рогожина и на перевоспитание его... и потому: 1—вообще истории и фабулы, т. е. истории, продолжающиеся во весь роман, должны быть задуманы и ведены стройно и параллельно всему роману...» (9, 252).

На основании этих записей Достоевского нередко делается заключение, будто писателю «не удалось» исполнить свой план. Действительно, «Мышкин не вылечил Аглаю от гордыни, не остановил страстного взмаха ножа Рогожина, не спас Настасью Филипповну», но произошло ли это «вопреки ожиданию» автора<sup>5</sup>? Значит ли это, что сам автор потерпел творческое поражение, пытаясь «выдумать поле действия» своему любимому герою? Творческие рукописи Достоевского свидетельствуют о другом. На соседних страницах записной книжки сюжетный план романа предстает в значительно усложненном варианте: «главное то, что всем нужен...

? (Все изменяют. Рогожин по страсти. Ганя по ( ). Лебедев)...

Князь зовет Аглаю помочь несчастью. Сцена двух соперниц, где неожиданно и *неудержимо обнаруживается* Аглая.

Настасья Филипповна говорит после обиды в исступлении князю: «Если ты меня реабилитировал... *то и женись*» (9, 257—258).

Достоевский вполне сознательно и целеустремленно планировал сюжетную двойственность «других» в отношении к Мышкину, «всем нужен» и «все изменяют». Этот амбивалентный мотив — центральный в трагическом романе Достоевского, сказавшийся уже в его заглавии; именно он фокусирует в один пучок многочисленные параллельные сюжетные «истории» (отметим в этом плане дважды повторенное словечко

«все», определяющее характер отношений Мышкина с «другими»).

Центрбежный сюжет романа определил расщепление повествования на ряд субъектных сфер. В «Идиоте» каждый из более или менее значительных героев становится хотя бы однажды рассказчиком, повествователем. Это прежде всего рассказы о себе, об эпизодах своей жизни. Повествования «от себя» рисуют героев иными, нежели они предстают во мнении окружающих. Так, в рассказах о самом дурном своем поступке на пети-же каждый из рассказчиков строит свою концепцию собственной личности, отличную от той, что сложилась у окружающих и которую передает читателю повествователь-хроникер.

Самоконцепции героев иные, идиллические по сравнению с концепциями их личности, что возникают в повествовании (пример последних — «предисловные рассказы» о Епанчине и Тоцком, пропитанные иронией, сарказмом подыгрывающего героям повествователя). Полифоническая структура повествования — сопоставление субъектных сфер — позволяет в данном случае выявить вариативность сюжетных отношений: показанные с разных точек зрения, характеры героев противоречивы, они не допускают однозначного к ним подхода. Даже такие, как Тоцкий, не могут быть лишь осуждаемы — эту мысль после пети-же впервые понимает Настасья Филипповна: «Он просто таков, каким должен быть...» (8, 137). Самоконцепцию создает в своем «Необходимом объяснении» Ипполит, и она также расходится с мнениями о нем слушателей.

Повествования «изнутри» и «извне» в романе размыкаются, создавая параллельные модели личностей: «внутренняя» строится с преобладанием благородства душевной жизни героя, «внешняя», напротив, акцентирует его «низкие» качества. В самоповествованиях герои «Идиота» благороднее, чище, идеальнее, нежели в описаниях объективного повествователя, а следовательно, хотя бы потенциально ближе к Мышкину. В самоповествованиях проявляет себя не уничтожимая никакими обстоятельствами тяга человека к духовной красоте. Пока лишь здесь, в сфере потенциальной вариативности сюжета, торжествует князь Мышкин — в этом трагедия идеала, но здесь же и доказательство его реального существования в душах людей «железного века».

Вариативность повествования, таким образом, функциональна как форма проявления сюжетной вариативности, в свою очередь, идущей от раздвоения мира на сферы неудовлетворяющего реального и потенциально возможного идеала.

В романе «Идиот» мы находим и иной тип сюжетной вариативности, также связанный с расслоением повествования на ряд субъектных сфер. Это — построение героями-рассказчиками своей концепции основной сюжетной истории: «князь-Христос» и «блудница». Свое толкование дают поочередно все значительные герои романа. Создается своеобразная система авторов, каждый из которых на свой лад рассказывает одну и ту же историю.

Прежде всего это сам Мышкин, рассказывающий о швейцарке Мари и тем предвещающий основную романную ситуацию. В 7—8 главах второй части сталкиваются еще два толкования — Аглаи и Келлера. Аглая читает и интерпретирует балладу «Жил на свете рыцарь бедный», совмещая пушкинского героя и Мышкина в одном образе бесконечной жертвенной преданности идеалу. Однако в благоговейной трактовке Аглаи мелькают черты, предвещающие будущую издевательскую интерпретацию Келлера в газетном фельетоне.

Аглая: «в стихах этих прямо изображен человек, способный иметь идеал... а поверив, слепо отдать ему всю свою жизнь... этому «бедному рыцарю» уже все равно стало: кто бы ни была и что бы ни сделала его дама. ... если б она потом хоть воровкой была, то он все-таки должен был ей верить и за ее чистую красоту копыя ломать» (8, 207).

Келлер: «Около нашего барона в штиблетах, приударившего было за одною известною красавицей-содержанкой»... и т. д. (8, 219).

Общий мотив в этих двух «романах» — презрительное отношение к героине. В этом Аглая заодно с Келлером, и не только с ним. Свой «роман» создает Евгений Павлович Радомский, прямо соотнося историю Мышкина и Настасьи Филипповны с библейской ситуацией: «во храме прощена была женщина, такая же женщина, но ведь не сказано же ей было, что она хорошо делает ... разве все ее приключения могут оправдать такую невыносимую, бесовскую гордость ее, такой наглый, такой алчный ее эгоизм?... Да до чего же после того будет доходить сострадание? Ведь это невероятное преувеличение!» (8, 482).

«Романы» столь разных авторов (а также Тоцкого, Птицына) совпадают в одном общем мотиве — в отношении к «блуднице»: каждый бросает в нее камень, — что предвосхищено было в рассказе Мышкина о Мари («никакого-то к ней сострадания не было ни в ком»). Все «авторы» сходятся в неприятии мышкинском глубокого, жертвенного сострадания, «непостижного уму» («это невероятное преувеличение»).

В «Идиоте» на суд читателя предложены вариативные толкования основной сюжетной ситуации. Полифонизм голосов сводится однако к двум точкам зрения: самого «князя-Христа» и «других».

Этому вычленению способствует также позиция повествователя-хроникера, изобразившего кульминацию (писатель в своих планах назвал ее «евангельским прощением в церкви блудницы» — 9, 235) сюжетной истории Мышкина и Настасьи Филипповны через призму многочисленных, но единых в своем «понимании» слухов: «Почти все общество... все принялись рассказывать одну и ту же историю, на тысячу разных вариаций, о том, как один князь, произведя скандал в честном и известном доме и отказавшись от девицы из этого дома, уже невесты своей, увлекся известною лореткой...»; «К этому прибавляли, в виде современной характеристики нравов, что бестолковый молодой человек действительно любил свою невесту... но отказался от нее единственно из нигилизма и ради предстоящего скандала, чтобы не отказать себе в удовольствии жениться пред всем светом на потерянной женщине и тем доказать, что в его убеждении нет ни потерянных, ни добродетельных женщин, а есть только одна свободная женщина...» (8, 476—477).

Для чего понадобились в романе эти явно анекдотичные, фантастически-ложные варианты основной сюжетной ситуации? Вставая в один типологический ряд с вариантами той же ситуации, предложенными «другими», они пародируют их и доводят содержащийся в них момент непонимания истинных мотивов отношений Мышкина к Настасье Филипповне до абсурда. Такова функция хроникера, не без иронии разыгрывающего среднего представителя среды, медиума слухов.

«Роман» повествователя, построенный по слухам, пародирует «романы» всех героев, исключая Мышкина. С помощью иронически «подыгрывающего» повествователя, таким образом, высказывалась авторская позиция<sup>6</sup>: из массы вариатив-

ных концепций сюжета по методу от противного выделялась одна, доминантная, принадлежащая Мышкину. Таким образом, с помощью сложно-выстроенного повествования автор направлял читателя, заставляя его сочувствовать именно главному герою, а не «другим», принимать его объяснения и толкования, а не «других». И хотя в реальном сюжете именно «другие» одерживают победу, симпатии читателей остаются на стороне Мышкина. В сфере потенциального сюжета (сюжета идеальных возможностей) побеждает извечное влечение человека к идеальному, несмотря ни на какие реальные преграды. Только учитывая этот двойной свет, падающий на все события, можно адекватно воспринять характер разрешения конфликта, его трагический финал, который «реально» утверждает сомнение Ипполита, а «потенциально» овладевает сердцами читателей, всецело отдавая их Мышкину. Обращенность сюжета и повествования романа к читателю как высшей, решающей инстанции — есть та доминанта, что организует всю сложную структуру романа Достоевского, и без осмысления ее мы не можем во всей глубине понять идею произведения о «вполне прекрасном человеке».

Многосубъективному повествованию «Идиота» чужда однозначность — она дискредитируется повествователем в слове «других». Эта, в сущности, философская позиция автора утверждает самой структурой сюжета и повествования романа. «Не забудем, что причины действий человеческих обыкновенно бесчисленно сложнее и разнообразнее, чем мы их всегда потом объясняем, и редко определенно очерчиваются. Всего лучше иногда рассказчику ограничиваться простым изложением событий» (8, 402).

Однозначность возможных толкований растворяется писателем в вариативности сюжета. Доминантный вариант выясняется лишь в столкновении, споре разных вариантов. Его должен избрать сам читатель, учитывая как действительное, так и возможное, вероятностное развитие сюжета. Сюжетно-повествовательная структура романа не только разоблачала далекое от идеала современное общественное «бытие», но и положительно утверждала реальность, действительность идеала, в «сознании» современного человека.

«Недостаточно владеть «правдой», нужно еще обладать верой в человека, нужно считать, что он способен на изменение, что в душе таятся скрытые и нерастраченные резервы, что в нем заложены не проявившиеся до сих пор моральные си-

лы»<sup>7</sup>. Эти слова, прекрасно характеризующие идею образа Мышкина, мы относим и к авторской мысли «Идиота», выразившей себя в системе сюжета и повествования.

#### ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л. 1973. Т. 7. С. 148. Далее ссылки на это издание даются в тексте.
2. См. подробнее в нашей работе: Сюжет и повествование в романе Достоевского // Сюжет и художественная система, // Сб. ст. Даугавпилс. 1983.
3. Сакулин П. Н. Работа Достоевского над «Идиотом» // Из архива Ф. М. Достоевского. Идиот. Неизданные материалы. М.; Л. 1931. С. 236.
4. См.: Скафтымов А. Тематическая композиция романа «Идиот» // Нравственные искания русских писателей. М. 1972. С. 76—77.
5. Бабович М. Судьба добра и красоты в свете гуманизма Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. 1. Л. 1974. С. 104.
6. Ср.: Достоевский-повествователь как бы надевает на себя личину пошляка — «нормального», «здоровомыслящего» антагониста Мышкина и Настасьи Филипповны... За этим кроются, конечно, трагическая ирония, а с другой стороны — гневный сарказм повествователя, играющие далеко не последнюю роль в раскрытии замысла романа.—Евнин Ф. И. Мышкин и другие (К столетию романа «Идиот») // Русская литература. Л. 1968. № 3. С. 42—43. Сходный вывод о роли «повествователя в маске» в «Идиоте» см.: Степанян К. А. К истории повествовательных форм (на материале произведений Ф. М. Достоевского и У. Фолкнера) // Контекст. 1985. М., 1986. С. 85.
7. Обломиевский Д. Д. Князь Мышкин // Достоевский. Материалы и исследования. 2. Л., 1976. С. 288.

### ДЕТАЛЬ-ЛЕЙТМОТИВ В СИСТЕМЕ СЮЖЕТНЫХ СВЯЗЕЙ (ПОВЕСТЬ И. С. ТУРГЕНЕВА «ЧАСЫ»)

*О. Б. Улыбина*

ГОРЬКОВСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

«...Есть люди, стремящиеся обозначить время и ограничить цель свободному полету гениев, заключая их в тесноту того, что уже найдено, как будто ничего другого и нельзя найти», — писал Д. Бартоли, итальянский писатель эпохи барокко<sup>1</sup>. Тургенев не принадлежал к этой категории людей. Он всегда был в поиске, в поиске новых форм, новых решений,



новых замыслов, чутко откликаясь на все события современной жизни. Часы Тургенева никогда не отставали. «...Лишь бы не сказали гг. критики: «Часы г-на Тургенева отстают: он все еще воображает себя писателем», — писал он М. Стасюлевичу по поводу рассказа «Часы»<sup>2</sup>.

Как это ни парадоксально, но Тургенев как раз принадлежал к тем, другим гениям, творчество которых самолюбивая посредственность пыталась «заклЮчить в тесные рамки того, что уже найдено»: «...Автор воображает в своих эмпиреях, что каждый вздор, какой только придет ему в голову, каждая клякса его пера должны быть непременно преданы печати на пользу и поучение современникам и увековечивание потомству», — отмечал критик А. Скабичевский<sup>3</sup>.

Рассказы И. С. Тургенева 70-х—нач. 80-х гг. «Часы», «Сон», «Рассказ отца Алексея», «После смерти», «Песнь торжествующей любви» и др. свидетельствовали о все нарастающем интересе их автора к сфере психологии, об умении освещать, подобно Достоевскому, «душевные пропасти» своих героев. В философско-психологических повестях 70-х—нач. 80-х гг. мы сталкиваемся с трагедией «разбитых сердец», «с надрывом», выражаясь языком Ф. М. Достоевского.

Однако интерес к психологии человека, к осмыслению психических процессов, рассматривался современниками И. С. Тургенева как отход от социальных, общественно-значимых целей искусства. Вот почему такие произведения, как «Часы», «Сон», «Старые портреты», остались почти без отклика в критике. Высокую оценку художественному мастерству Тургенева в повести «Часы» дал критик С. С. Окрейдц: «...Сущность повествования в этом рассказе—не только бытоописательная картинка далекой эпохи, но и «глубокая психическая драма человеческих сердец и характеров», близкая и понятная современникам автора»<sup>4</sup>.

С резкой критикой в адрес «Часов» выступил М. Е. Салтыков-Щедрин: «...Это подражание Гришке Данилевскому... Какое-то желание есть подвильнуть хвостом перед молодежью изображением Давыда, но исполнение таково, что всякий поймет, что тут ничего нет искреннего»<sup>5</sup>.

В центре рассказа — «история становления характера юного разночинца»<sup>6</sup>, этой теме посвящены также «Бежин луг», «Яков Пасынков» Тургенева; исследование психологии подростка, тема, которой отдали дань и Толстой («Детство. Отрочество. Юность») и Достоевский («Подросток»). Особен-

ностью тургеневской повести является точность ее исторического и бытового фона (точное определение эпохи, на фоне которой разворачивается действие). Повесть точно датирована (1801 г.), но опубликована она была в 1876 году. «Часы» имеют подзаголовок «Рассказ старика», т. е. изображение жизни героев дается в аспекте биографическом (рассказчик повествует о событиях, относящихся к 1850 году). События повести разворачиваются вокруг незначительного, на первый взгляд, эпизода, связанного с подарком (часы), от которого нужно избавиться. Таким образом, появление часов — завязка сюжетного действия. Уже в первой главе автор делает своеобразный экскурс в прошлое. Прошлое, рассказ о происхождении героев, незаметно внедряется в настоящее: «Зовут меня Алексеем. Я родился 7-го, а именинник я 17/III...»<sup>7</sup>.

Параллельно предыстории жизни героев — Алексея-рассказчика и Давыда — их родословной, дается история появления часов, а также намек на тайну, связанную с их появлением: «...Коли бы, брат, этим думаешь отделаться...», — говорил отец Алексея Настасею Настасенчу (XI, 222). А уже в III главе тайна полуоткрывается: «Я от Настасея Настасенча, — говорит Давыд Алексею, — подарка бы не принял» (XI, 222).

Время присутствует в «Часах» еще и опосредовано. Не один раз упомянуты в повести сами часы: они появляются, дарятся, обмениваются, их даже закапывают в землю, но — вот парадокс — они всегда, подобно бумерангу, возвращаются к своему владельцу, пока, наконец, окончательно не исчезают (Давыд бросает их в воду). Первые строки, открывающие рассказ, не случайны: «Расскажу вам мою историю с часами...» (XI, 220). Перед нами — своеобразное «житие» часов: ведь они «проживают» вместе с героями, на протяжении всей повести, целую жизнь.

Концепция времени у Тургенева тесно связана с проблемой личности, выступая одной из форм выражения авторской оценки мировоззрения «героев времени». Сюжетное движение повести связано в основной, центральной части своей с Давыдом, поступки которого определенным образом способствуют развитию событий.

Характер Давыда действительно является центральным, недаром, в финале повести, он погибает на полях сражения 1812 года. Часы являются центром, своеобразным фокусом, вокруг которого происходят события; они обладают самостоя-

тельной силой, подобно шагреновой коже таинственным образом влияя на судьбы героев: «...Этакая штука удивительная! — начал Давыд...—Никак мы от этих часов отбоярится не можем. Заколдованные они, право!..» (XI, 282).

Шагреновая кожа, неизменно сокращаясь и постоянно возвращаясь к Рафаэлю, ее владельцу, «вбирала» в себя жизнь его. Так и часы, таинственным образом появляясь и исчезая, неумолимо отстукивали время, «вбирая» в себя жизнь героев: Сравним: «...Я решил отдать мои часы первому бедному, которого встречу!» (XI, 224). «Шагреновая кожа»: «...С этими словами он (Рафаэль) выбежал из дому и, бросившись через сад к колодцу, швырнул талисман...» (XVIII, 528)<sup>8</sup>.

«Часы»: «...Часовщик вывесил их перед окном; Настасей Настасейч, проходя мимо, увидел их, выкупил и принес к нам в дом...» (XI, 231). В «Шагреновой коже» садовник возвращает Рафаэлю талисман: «...Я только что, дозвоьте сказать, вместе с ведром воды вытащил из колодца редкостное морское растение... Вот оно... И садовник показал Рафаэлю неумолимую шагреновую кожу, размеры которой не превышали шести квадратных дюймов...» (XVIII, 541). Символические слова, которые мастер говорит Рафаэлю: «...Вещество имеет предел и не может быть растянуто до бесконечности...» (XVIII, 543)<sup>9</sup>.

В «Часах» веществом, «имеющим предел», является время. Мерой ценности прожитого и совершенного выступает суд времени: только будущее способно дать истинный приговор настоящему. Так, гибель Давыда раскрыла всю человеческую ценность этой богатой, неординарной натуры.

В рамках сюжетного времени — с 1801 г. по 1850 гг. (действие заканчивается, когда рассказчику исполняется почти 65 лет) вмещается вся жизнь героев (жизнь Давыда обрывается в 1812 году). Причем, движение времени в повести (символ времени — часы) не только внешнее, но и внутреннее — это изменения, происходящие в сознании героев. В тургеневской повести парадокс состоит как раз в том, что Алексей-рассказчик, пытаясь избавиться от часов, тем не менее вынужден постоянно их возвращать. Момент выбора остается главным состоянием того и другого героя (позиция Алексея в вопросе с часами — позиция Давыда): «...Я попытался было заговорить с Давыдом, спросить его совета. Он мне ответил, что никому советов не дает и чтоб я поступал,

как знаю. Как знаю?! Помнится, я всю ночь потом не спал: раздумье меня мучило. Жаль было лишиться часов... Но чувствовать, что Давид меня презирает... это казалось невыносимым!.. Я решился отдать часы первому бедному, которого встречу!..» (XI, 224).

Но даже в финале история с часами не заканчивается: «...Я их купил у жида-разносчика, пораженный их сходством с часами, некогда подаренными мне моим крестным отцом...» (XI, 268). Эпилог связан с настоящим временем. Единственная сила, противостоящая безжалостному времени, — память людских поколений. Изображение времени не ограничено рамками сюжета, а вливается в реально-историческое время за пределами произведения (от 1801 г. до 1812 г. и далее: «...С тех пор много воды утекло...» (XI, 268).

Сквозная мысль произведения — раскрытие ценностного смысла судьбы героя — Давида перед историей и вечностью: «...Давид погиб славной смертью в день Бородинской битвы, защищая Шевардинский редут...» (XI, 268).

Судьба людей и внутренние силы каждой личности зависят от власти времени. Не случайно, в финале возникают эгегические ноты: Тургенев говорит о «жестокости всепоглощающего времени». Что же остается человеку? Остается воспоминание, как один из путей поэтического и философского осмысления реальности.

В «Отрывке из письма к Д.» (1824) А. С. Пушкин писал: «...Или воспоминание самая сильная способность души нашей, и им очаровано все, что подвластно ему?...»<sup>10</sup>. У Тургенева — та же мысль о власти времени над человеком: «...От времени до времени, когда я один и никого к себе не жду, я вынимаю их (часы) из ящика и, глядя на них, вспоминаю молодые дни и товарища тех дней, безвозвратно улетевших...» (XI, 268). И здесь — вновь переключка с пушкинскими строками («19 октября 1825 года»)<sup>11</sup>:

Судьба глядит, мы вянем; дни бегут;  
Невидимо склоняясь и хладея,  
Мы близимся к началу своему...

Финал тургеневской повести является и своеобразной кульминацией: именно здесь, в финале, раскрывается смысл ее названия «Часы», которое имеет и философский, и символический смысл. И не случайно воспоминание о прошлом ведет рассказчика к самому себе, к самоанализу. Сквозная мысль финального отрывка: как быстро уходит время! (По-

истине пушкинская мысль!). Воспоминания ведут к очищению души: они с наибольшей силой и остротой определяют и выражают чувство времени, создают почти физическое ощущение его бег. Часы — в финале произведения не только воспоминание о прошлом. Часы, «хранящиеся в потаенном ящике письменного стола» героя-рассказчика, это и предупреждение, напоминание о скоротечности жизни, о приближающемся конце (повесть не случайно имеет подзаголовок «Рассказ старика»).

Тургенев провозглашает мысль об активном, действенном характере существования как высшей форме жизни. Завершением пути Давыда он представляет героическую гибель за свободу, о которой также можно сказать пушкинскими строками:<sup>12</sup>

...И многих не пришло. При звуке  
песен новых  
Почили славные в полях  
Бородина,  
На Кульмских высотах, в лесах  
Литвы суровых,  
Вблизи Монмартра...

Я. П. Полонский, как никто лучше, понял эту сквозную мысль тургеневской повести: «...Как досадно, что наши критики не хотят понять мысли этого милого рассказа, мысли, для нашего поколения весьма нравоучительной...»<sup>13</sup>. Полонский имел в виду проблему воспитания нравственного чувства. Если рассматривать «Часы» с этой точки зрения, то в них, действительно, заключено глубокое содержание.

## ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Цитируется по книге: Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. М., 1975. С. 340.

2. Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 28 т. Письма. Т. XI М.; Л., 1966. С. 152.

3. Там же. С. 528.

4. Там же. С. 515.

5. Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Письма. Т. XIX. Кн. 1. М., 1976. С. 41.

6. Муратов А. Б. Тургенев-новеллист. ЛГУ, 1985. С. 21.

7. Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 28 т. М.; Л., 1966. Т. XI. В скобках указаны том и страница.

8. Бальзак О. Собр. соч.: в 24 т. М., 1960. Т. 18. С. 530. В скобках указаны том и страница.

9. Тот же сюжет утерянной и вновь возвращенной вещи, обладающей некой магической силой, см., например, в балладе Шиллера «Поликратов перстень» (перевод В. А. Жуковского).

10. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974. Т. II. С. 40.
11. Пушкин А. С. Собр. соч. В 10 т. М., 1977. Т. IX. Письма. С. 83.
12. Там же. Т. II. С. 13.
13. Тургенев И. С. Письма. Т. XII. С. 310.

## **ХАРАКТЕР И ФУНКЦИИ МОНОЛОГА-ИСПОВЕДИ В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «ДУЭЛЬ»**

*И. С. Козловская*

ГОРЬКОВСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

В основе повести А. П. Чехова «Дуэль» — история возрождения, нравственного обновления личности. С тщательностью тончайшего психолога исследует Чехов сложный процесс переоценки человеком себя и своей жизни, поисков новых духовных ценностей. Одним из сюжетно-композиционных средств, делающих этот процесс зримым и достоверным, является монолог-исповедь, не привлекавший пока специально внимания исследователей.

В нем, воплощенном в звучащем слове и внутренней речи героя, отражается эволюция его сознания, обозначаются ступени, пройденные им по пути возрождения, нравственного очищения. С изменением состояния духовного мира героя, его сознания изменяются содержание, структура, форма исповеди.

В повести три сцены, содержание которых составляет саморазоблачение Лаевского, откровенный рассказ о самых потайных сторонах жизни и души: беседа приятелей ранним утром на берегу моря и после пикника на квартире Самойленко, ночь перед дуэлью. Это соответственно 1, 9, 17 главы — начальная, средняя, кульминационная стадии эволюции героя.

В первый раз Лаевский открывается приятелю, доктору Самойленко, обращаясь к нему за советом — как развязать, ставшие тягостными, отношения с Надеждой Федоровной, своей незаконной женой, и вернуться в Петербург. В орбите его, по существу вынужденной, откровенности, не весь жизненный опыт, а лишь события недавнего прошлого и настоящего: он рассказывает историю своего сближения с Надеждой Федоровной и переезда на Кавказ.

Интерпретация этих событий и оценка им себя и своих поступков отражают невысокий пока уровень критической переоценки героем своей жизненной практики.

Лаевский довольно резок по отношению к себе. Он едко иронизирует над сентиментальной и вместе банальной историей своей любви («Полюбил я замужнюю женщину; она меня тоже... Вначале у нас были и поцелуи, и тихие вечера, и клятвы, и Спенсер, и идеалы, и общие интересы... Какая ложь! Мы бежали, в сущности, от мужа, но лгали себе, что бежим от пустоты нашей интеллигентной жизни»<sup>1</sup>), над своей неспособностью воплотить в жизнь замыслы трудовой жизни («Будущее наше рисовалось нам так: вначале на Кавказе, пока мы ознакомимся с местом и людьми, я надену виц-мундир и буду служить, потом же на просторе возьмем себе клочок земли, будем трудиться в поте лица, заведем виноградник, поле и прочее. Если бы вместо меня был ты или этот твой зоолог фон Корен, то вы, быть может, прожили бы с Надеждой Федоровной тридцать лет и оставили бы своим наследникам богатый виноградник и тысячу десятин кукурузы, я же почувствовал себя банкротом с первого дня» (355)). Он, не церемонясь, говорит о себе как о жалком неврастенике, белоручке.

Однако эти ирония и самокритика значительно меркнут рядом с многочисленными сетованиями Лаевского. Он корит не оправдавший надежд Кавказ («В городе невыносимая жара, скука, безлюдье, а выйдешь в поле, там под каждым кустом и камнем чудятся фаланги, скорпионы и змеи, а за полем горы и пустыня. Чуждые люди, чуждая природа, жалкая культура» (356)), обманувшую любовь («...жить с женщиной, которая читала Спенсера и пошла для тебя на край света, так же не интересно, как с любой Анфисой или Акулиной. Так же пахнет утюгом, пудрой и лекарствами, те же папилютки каждое утро и тот же самообман...» (356)), даже цивилизацию («Боже мой, ...до какой степени мы искалечены цивилизацией!» (355)).

На этом этапе, его исповедь делает это очевидным, Лаевский уже осознает порочность своей жизни, но он еще далек от признания собственной вины в бедах своих и окружающих (Надежды Федоровны, например). Он ищет и находит виновных вне собственной личности. Кроме того, беззастенчиво распахивая перед посторонним самое сокровенное. Лаевский не испытывает ни стыда, ни боли. Краснеет и конфузится не он, а Самойленко.

Все это делает его исповедь исповедью не виноватого, а жертвы. В его «pro» и «contra» пока значительно сильнее первое.

Второй исповеди героя (гл. 9) предшествует пикник, где Лаевский подвергается жестокому давлению со стороны фон Корена, усугубляющему тяжелое душевное состояние его. Испытанное унижение и раздражение дают новый импульс работе самосознания. Теперь уже не «к слову» и без определенной цели, а по внутренней необходимости учиняет он суд над собой. Теперь этот суд строже и нелицеприятнее.

Значительно углубляется критика собственного нравственного облика («Я пустой, ничтожный, падший человек» (399)). В поле зрения теперь не ограниченный отрезок времени, а весь жизненный опыт, оцениваемый по нормам самой высокой преобладательности («Воздух, которым дышу, это вино, любовь, одним словом, жизнь, я до сих пор покупал ценою лжи, праздности и малодушия» (399)).

Многое изменяется в самом содержании исповеди героя. Ощущение себя жертвой — доминанта прежних раздумий — сменяется сознанием вины перед окружающими («До сих пор я обманывал людей и себя, я страдал от этого, и страдания мои были дешевы и пошлы» (399)). Смутное, едва уловимое в первой исповеди стремление к обновлению теперь выражается более определенно и настойчиво («Я рад, что ясно вижу свои недостатки и сознаю их. Это поможет мне воскреснуть и стать другим человеком. Голубчик мой, если бы ты знал, как страстно, с какой тоской я жажду своего обновления» (399)).

Авторские ремарки свидетельствуют: говорит он с искренним увлечением, прерывая себя, в волнении прохаживается из угла в угол. Глубокая, серьезная сосредоточенность Лаевского на самоосознании, самооценке подчеркивается выразительной стилистической чертой его речи: постоянным, даже чуть назойливым, повторением местоимения «я».

Эта исповедь, в отличие от первой, уже исповедь человека кающегося. Однако этому раскаянию еще не хватает глубины. Мысль Лаевского скользит по поверхности, не затрагивая конкретных реалий его жизни. Кроме того (мы еще убедимся в этом), с подлинной строгостью самооценки несовместима патетика, хорошо ощутимая в возвышенных «я рад», «страстно», «жажду», в оценке им своего душевного состояния как светлых, чистых минут.



Третья исповедь Лаевского (гл. 17) — в ночь перед дуэлью — являет собою кульминацию эволюции героя и знаменует окончательную победу в его сознании сил обновления и возрождения.

Композиционно она вновь, как и в предыдущем случае, следует за драматически напряженными для Лаевского сценами — истерикой на именинах у Марьи Константиновны, столкновением с фон Кореном, повлекшим вызов на дуэль, открывшейся изменой Надежды Федоровны. Но теперь она еще и предшествует событию серьезному, исключительному, где на карту ставится сама жизнь, — дуэли. Это предельно драматизирует ситуацию, возводя ее в разряд критических, экстремальных, где личность раскрывается наиболее полно и глубоко, и повышает смысловую нагрузку и значение исповеди.

На этот раз герой исповедуется самому себе. Существенно не влияя на содержание исповеди (оно зависит от глубины нравственной рефлексии героя), этот момент отражается на ее форме. С переходом исповеди из звучащего слова во внутренний монолог изменяется способ ее передачи: как и в большинстве произведений зрелого творчества, Чехов использует здесь несобственно прямую речь<sup>2</sup>, что позволяет сделать зримым сам процесс мышления, наполнить мысль и слово героя естественностью и лиризмом.

Собственно исповедь начинается словами «О, куда вы ушли, в каком вы море утонули, зачатки прекрасной чистой жизни?» (436). Герой пристально вглядывается в себя, в свое прошлое. Взгляд этот теперь суров и всеобъемлющ, критика глубока и беспристрастна.

Сначала он, как и прежде, дает обобщенную оценку своему безнравственному существованию: «Грозы уж он не боится и природы не любит, бога у него нет, все доверчивые девочки, каких он знал когда-либо, уже сгублены им и его сверстниками, в родном саду он за всю свою жизнь не посадил ни одного деревца и не вырастил ни одной травки, а живя среди живых, не спас ни одной мухи, а только разрушал, губил и лгал, лгал...» (436). Затем его мысль конкретизируется и обращается к реальным фактам прошлого: «Гимназия? Университет? Но это обман. Он учился дурно и забыл то, чему его учили. Служение обществу? Это тоже обман, потому что на службе он ничего не делал, жалование получал даром и служба его — это гнусное казнокрадство, за которое

не отдают под суд» (437). Впервые Лаевский всесторонне изобличает свою эгоистическую сущность: «Истина не нужна была ему, и он не искал ее, его совесть, околдованная пороком и ложью, спала или молчала; он, как чужой или нанятый с другой планеты, не участвовал в общей жизни людей, был равнодушен к их страданиям, идеям, религиям, знаниям, исканиям, борьбе, он не сказал людям ни одного доброго слова, не написал ни одной полезной, не пошлой строчки, не сделал людям ни на один грош...» (437). Впервые в орбиту его самообличений попадает его губительная роль в судьбе Надежды Федоровны: «У молодой, слабой женщины, которая доверяла ему больше, чем брату, он отнял мужа, круг знакомых и родину и завез ее сюда — в зной, в лихорадку и в скуку; ...потом он пресытился ею, возненавидел, но не хватило мужества бросить, и он старался все крепче опутать ее лганьем, как паутиной...» (437).

О кардинальном изменении нравственного самочувствия героя свидетельствуют, помимо содержания, и общий пафос речи (во всем ее строе и в отчаянном: «Погибла жизнь!» ощущается теперь не упоение, а непритворное страдание о бездарно прожитой, растроченной жизни), и фиксируемое автором поведение его во время исповеди — судорожное, горячее: «Лаевский то садился у стола, то опять отходил к окну; он то тушил свечу, то опять зажигал ее» (437).

Таким образом, исповедь героя несет в повести огромную идейно-смысловую нагрузку. Являясь одним из важных характерологических средств, она способствует созданию нравственного и психологического облика личности.

Одновременно с этим в монологе-исповеди материализуются духовные искания героя. Именно — искания, потому что исповедь Лаевского представляет собою процесс непрерывного, поступательного развития определенного круга идей. Изменение содержания и эмоциональной окрашенности исповеди отмечает различные стадии этого процесса, направление и интенсивность движения мысли героя.

Это лишний раз доказывает ложность мнения некоторых советских исследователей о том, что возрождение Лаевского «неожиданно» (Калачева)<sup>3</sup>, «художественно малоубедительно» (Бердников)<sup>4</sup>. Подобного рода утверждения могут возникнуть лишь в том случае, если не принимается во внимание эволюция сознания героя, отчетливо отражающаяся, в частности, в исповедальных монологах Лаевского.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Собр. соч.: В 18 т. М.: Наука, 1977. Т. 7. С. 355. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию с указанием в скобках страницы.

2. Кожевникова Н. А. Об особенностях стиля Чехова (несобственно прямая речь) // Вестник Моск. ун-та, Серия VII. Филология, журналистика. 1963. № 2. С. 51—62.

3. Калачева С. В. К творческой истории «Дуэли» А. П. Чехова // Вестник Моск. ун-та, Серия VII. Филология, журналистика. 1964. № 3. С. 42.

4. Бердников Г. П. А. П. Чехов. Идеиные и творческие искания. М.: Худож. литература, 1984. С. 271.

### ИСКУССТВО КОМПОЗИЦИИ (К проблеме музыкальности прозы Чехова)

*Н. М. Фортунатов*

ГОРЬКОВСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

О Чехове давно принято говорить в духе романтически-приподнятых шаблонов и клише, над которыми он сам в свое время весело смеялся: «танственный», «загадочный», «непознаваемый». Чехов не более загадочен, чем любой из гениев, потому что каждый из них всякий раз творит свою форму, необходимую ему для воплощения его художественных идей, всякий раз опровергает устойчивые представления, открывая новые горизонты в искусстве.

Но у него есть действительно до сих пор не проясненная и в этом смысле загадочная черта — особенная эмоциональная атмосфера его произведений. Попытки объяснить ее ссылками на «первоэлемент литературы» (слово) не привели к сколько-нибудь серьезным результатам, все останавливалось на уровне отдельных сегментов фразы.

Конструктивную идею выдвинул Лев Толстой, в эстетической концепции которого музыка занимала особое место. Он прямо назвал его «писательский инструмент музыкальным»<sup>1</sup>, утверждая, что Чехов обладает способностью переносить свои чувства непосредственно в душу воспринимающего и «заражать» его ими<sup>2</sup>, как это делает музыка. «Чехов — несравненный художник, — говорит он. — Да, да, именно: несравненный». И добавляет: «У Чехова своя особенная форма»<sup>3</sup>.

Современники Чехова и его искренние поклонники, Чайковский и Рахманинов, к сожалению, оставили беглые замечания, хотя было ясно, что они искали разгадку своеобразия воздействия его прозы как музыканты. И все-таки в высшей степени продуктивную идею удалось высказать сравнительно недавно тоже композитору, но уже нашей современности, Д. Д. Шостаковичу.

Чехов был его избранник, его любимый писатель. В статье 1960 года, так и озаглавленной: «Самый близкий», — Д. Д. Шостакович кратко резюмировал наблюдения, кристаллизовавшиеся у него долгие годы. «Многие чеховские произведения исключительно музыкальны по своему построению», — писал он и тут же отмечал: «Повесть Чехова «Черный монах» я воспринимаю как вещь, построенную в сонатной форме»<sup>4</sup>.

В чем оригинальность концепции Д. Д. Шостаковича? Во-первых, она указывает на существенный пробел в нашей теории литературы. Ведь до сих пор в громоздком хозяйстве литературоведения нет теории литературной формы (теории композиции). Это задача громадная, и ее нужно решать уже сейчас.

Второе. Д. Д. Шостакович утверждает своими анализами необходимость величайшего внимания к художественному тексту, к художественной ткани, являющейся носителем поэтической идеи.

То, что происходит в нашем литературоведении сейчас, можно назвать деспотизмом исследовательских концепций, «генерированием», по остроумному замечанию Д. С. Лихачева, научных идей, иногда не только не вытекающих из текста, но даже опровергающих его, не согласующихся с ним.

Третье. Исследование в непрерывном развитии (закон не только музыкального, но и литературного формообразования) воспринимаемого читателем эмоционально-образного содержания произведения, «идей-чувств» (Достоевский), ставит в центр внимания целостность процессов выявления художественной мысли. Правда, при определении понятия литературной композиции обычно говорится, что она должна, обязана этим заниматься. Но обязанности не всегда выполняются, а это тот случай, когда они не выполняются вовсе: на практике господствует фрагментарный принцип анализов.

В-четвертых, Д. Д. Шостаковичем выдвинута идея синтеза теорий искусств, но не в общей форме, не в виде предположений и надежд, а в конкретном исследовании. С его, ком-

позитора, точки зрения, чеховская проза не музыка только слов, а музыка определенных построений, художественных конструкций.

Здесь требуются нетривиальные методы анализов, учитывающие специфику как литературной, так и музыкальной формы, сочетание в исследователе профессионала-музыканта и профессионала-литературоведа. Мне, когда-то начинавшему свой путь музыкантом, проще было войти в логику Шостаковича, чем моим коллегам-филологам: идея Шостаковича долгое время оставалась не замеченной. С благодарностью вспоминаю С. М. Бонди, консультировавшего меня, выдающегося советского пушкиниста, оказавшегося прекрасным музыкантом, благожелательно встретившего мои анализы. Большую помощь мне оказали на ранней стадии работы В. В. Моренов и В. М. Цендровский, ученики профессора Московской консерватории И. В. Способина, некоторое время преподававшего в Горьком и оставившего здесь прекрасную школу музыкантов-теоретиков.

За первой статьей «Музыкальность чеховской прозы (опыт анализа формы)» — на нее тепло откликнулся Д. Д. Шостакович<sup>5</sup> — последовали другие<sup>6</sup>. При расшифровке и обобщении мысли Д. Д. Шостаковича становилось все более очевидным: им схвачен не только отдельный случай, но типологическая черта формы Чехова.

Искусства, достигшие своих вершин, действительно протягивают руку друг другу. Рихард Вагнер был прав, утверждая эту мысль. Но в таком случае то же самое должны сделать и теории искусств. Можно вспомнить исключительно яркие усилия, предпринимавшиеся в 20-е годы, когда Сергей Эйзенштейн формулировал свой принцип полифонного (полифонического) монтажа, не просто перенеся музыкальное понятие в кинематограф, но строя свои произведения по этому принципу (его блестящая статья «Вертикальный монтаж», 1927)<sup>7</sup>, а Луначарский пытался делать опыты перевода с одного языка искусства на другой и обращался к проблемам музыкознания<sup>8</sup>. Теория и практика в то время шли рука об руку.

Очень последователен был В. М. Жирмунский, неумоимо пропагандировавший мысль о плодотворности применения к словесному творчеству приемов анализа, выработанных в технически более отчетливых искусствах: изобразительных и в музыке<sup>9</sup>. К сожалению, в последующие годы ли-

тературоведение, словно по какой-то злой воле, сознательно обрубил вокруг себя трепетные нити, связывающие его с другими теориями искусств, обратившись к формальной логике, к логике математических дисциплин, к лингвистическим приемам анализа, хотя Л. В. Щерба еще в 20-годы пронзительно заметил, что лингвистика, став наукой точной, потеряла связи не только с филологией в широком смысле слова, но и с самим языком, понимаемым как выразительное средство<sup>10</sup>. Смежные искусствоведческие дисциплины оказались отнесены в сторону.

Сопrotивление поискам, ведущим к сближению различных сфер искусствознания, продолжается и сейчас, причем, что особенно удивительно, в осмыслении именно творчества Чехова. «Эта метафора (имеется в виду понятие «музыкальности» композиции, предложенное мной, хотя, строго говоря, это не метафора, а достаточно четко сформулированная идея.— Н. Ф.), — пишет А. П. Чудаков, — требует филологической конкретизации. Примером бесплодности механического перенесения на словесную структуру музыкальных понятий («побочная партия», «динамическая реприза») может служить статья Н. М. Фортунатова в его книге «Пути исканий»<sup>11</sup>.

Какая, однако, странная логика. Первый тезис — спокойный, конструктивный: требуется филологическая конкретизация. Но при чем же тут второй — резкий, прямо-таки уничтожающий: «пример бесплодности», «механическое перенесение»? Ведь дополнительная «филологическая конкретизация» может как раз и показать, что предпринятый поиск не грубый просчет, а объективное исследование чеховского текста. Почему бы не допустить такую возможность?

Тем более, что у автора «Путей исканий», подробно развертывающего мысль Шостаковича, речь идет не о тождестве, а об аналогии литературной и музыкальной композиций, и что его можно было бы упрекнуть скорее в чрезмерном обращении к чеховскому тексту, чем в отсутствии приемов филологического анализа. В книге широко использовались принципы стилистических исследований, и автор как раз и стремился избежать, отлично зная ее как музыкант, опасности, которой обычно пренебрегают дилетанты, — использовать все музыкальную терминологию, ибо перенесенная в иной род творчества, она чаще всего становится лишь фразой, не помогает, а мешает понять законы другого искусства. Скажем, «лад», «тональность», «модуляция» и т. д. имеют впол-

не конкретную, причем сугубо музыкальную специфику, и вольное обращение с такими терминами неизбежно заводит в тупик. Категория же структуры — понятие общепhilософское, эстетическое. Не описывать чувства, не говорить о них, а именно передавать их выразительными средствами, в композиционной системе, в «лабиринте сцеплений» — вот задача художника-прозаика, который стремится найти путь к сердцу читателя. В самих принципах построений произведений Чехова, таким образом, таится могущественнейшая сила эмоционального воздействия, сближающая его создания с музыкой. Поэтика «музыкальной прозы» с этой точки зрения есть прежде всего поэтика композиции.

Но в чем же причина такой атрофии вкуса к вариативности, к соревнованию разных концептуальных и терминологических систем<sup>12</sup>? Из какого источника возникает самоуверенная логика «запретительства»: «Этого не может быть, потому что не может быть! Это не из нашей епархии, и потому должно быть отвергнуто с порога!». Не из догматизма ли самой концепции, которая узурпирует право последнего приговора и подвергает отрицанию всякое инакомыслие в теории и в методике?

Действительно, А. П. Чудаков склонен все в творчестве Чехова объяснять, как он говорит, «случайностью». Обесконечных натяжках и недоразумениях в его наблюдениях писали в разное время Г. Бердников, З. Паперный, Е. Червинскене. Правда, А. П. Чудаков обычно не отвечает на доводы оппонентов, и концепция утверждает себя исключительно верой в собственную непогрешность.

Поэтому и нужно прежде всего обратить внимание на ее истоки (этого почему-то никто не сделал); они-то как раз и способны объяснить странности частных выводов. Тогда станет ясно, что отрицание идеи Шостаковича в применении к словесному искусству здесь неизбежно. Дело не в амбициозности или нетерпимости автора, а в избранной им позиции.

Во-первых, это крайне поверхностное, я бы даже сказал, легкомысленное отношение к вопросам общей эстетики. Во-вторых, категорическое отрицание художественной целостности чеховской системы, т. е. отрицание того, чем безгранично дорожил Чехов-писатель и из чего исходит в своих анализах Д. Д. Шостакович.

Вот как обосновывается тезис «случайности» в книге А. П. Чудакова «Поэтика Чехова». Представьте себе, раз-

мышляет А. П. Чудаков, человека, который пересекает людную площадь. Он вынужден останавливаться, обходить других пешеходов, возвращаться вспять перед идущим транспортом и т. п. «Путь идеи, — следует энергичное заключение, — в художественной системе Чехова близок к такому движению»<sup>13</sup>. Не правда ли, как просто? Достаточно представить себе жанровую сценку, как станет ясен закон существования чеховской идеи.

Но ведь это величайшее недоразумение: вместо логики художественной мысли — хаос, толчея, сумятица на людной площади. Исследователь судорожно хватается чеховскую идею за крылья и не дает ей подняться над уровнем повседневности и эмпирики. Повторив знаменитую фразу Астрова: «В человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли», А. Чудаков заключает: «Высокие» стороны идеала («душа» и «мысли») приравнены к «материальным», опускаются до уровня почти гигиенических требований...»<sup>14</sup>.

Но ведь это не Чехов, а скорее Д. Н. Овсяннико-Куликовский с его выводом о нем как о «писателе-гигиенисте»!<sup>15</sup> Право же, когда встречаешь подобные «анализы», невольно вспоминается пронизательное замечание Л. Гинзбург: безгранично не понимание, а непонимание текста<sup>16</sup>. Под пресс искусственно сконструированной концепции попадает трепетная, живая, бьющаяся чеховская мысль — и мгновенно перестает существовать. Механистический каток прошелся по тексту, выравняв его «заподлицо» с эмпирикой действительности.

Окончательный вывод о норме чеховской поэтики звучит так: «принцип нецеленаправленной, случайной организацией художественного материала» на всех уровнях чеховской системы. Но это значит поставить с ног на голову не только художественный мир Чехова, но и мир искусства вообще, разумеется, реалистического искусства, потому что случайность, аморфность, разорванность, хаотичность связей — это черта не реализма, а модернистских течений, притом в их крайних проявлениях. При чем же тут Чехов?

Вполне естественно, что в книге не нашлось места тому, что в раздумьях самого писателя и в его художественном опыте занимает такое место: представление о внутреннем единстве произведения, об «архитектуре», «постройке» вещи, как он обычно говорил, в самих этих определениях подчеркивая мысль о целостности художественного высказывания как важнейшей черте подлинного произведения искусства.



Эти понятия не просто уходят в сторону, а категорически отрицаются. К искусству такого типа, утверждает А. П. Чудаков, «не подходят прежние мерки и афоризмы («ничего лишнего», «деталь — часть целого»)»<sup>17</sup>.

С важнейшим творческим принципом Чехова покончено одним росчерком пера. Говоря о Чехове, исследователь отрицает Чехова. Вспомним, как в мае 1897 года Чехов писал Е. М. Шавровой: «В ваших повестях есть ум, есть талант, есть беллетристика, но недостаточно искусства. Вы правильно лепите фигуру, но не пластично, Вы не хотите или ленитесь удалить резцом все лишнее. Ведь сделать из мрамора лицо, — это значит удалить из этого куска то, что не есть лицо...»<sup>18</sup>.

Однако волевыми решениями, какие демонстрирует А. П. Чудаков, не уничтожить капитальнейших законов искусства. Как отрицанием Гегеля, не отменить диалектики<sup>19</sup>. С ней можно не считаться, что и делает А. П. Чудаков, но она-то от этого не перестает существовать, и тем самым лишает смысла подобного рода умозаключения.

Последуем все-таки совету А. П. Чудакова и продолжим филологическую конкретизацию особенностей построения чеховской новеллы, имея в виду принцип музыкального формообразования<sup>20</sup>.

Любопытно, что перед Чеховым возникла та же сложнейшая задача, которую в свое время решала музыка, если вспомнить трудности, с какими давалась композиторам попытка согласовать законы музыкальной формы с сюжетностью в программных произведениях<sup>21</sup>.

Как сохранить единство и цельность музыкальной мысли и в то же время передать движение событий, с их фрагментарностью, хаотичностью? Как, не разрушив музыкальной ткани, примирить, кажется, непримиримое? Ведь опорой музыки является повторяемость тем или даже крупных разделов — своеобразного блока тем. В литературном произведении такое просто невозможно: события идут своим чередом, они необратимы. Что было, то прошло и не вернется вновь; так было, и от этого никуда не уйдешь. Повторить, вернуть вспять сюжетный ход можно с тем же успехом, как, скажем, нарисовать на одном лице два носа и уверять, что это правдивый живописный портрет. То, что будет уместным в музыкальной композиции, окажется откровенной условностью в повествовании, где свою волю художнику диктует не логи-

ка развития музыкальной мысли — образа, а движение событий.

Перед творцом «музыкальной прозы» выросли подобного же рода трудности: как совместить несовместимое, рельефное, пластичное изображение жизни, вызывающее иллюзию действительности, настолько здесь все правдоподобно, со свободным порывом лирического высказывания?

И он решил эту задачу блистательно, как подобает гению. Чехов сохранил эпический элемент, ни в чем не погрешив против природы своего искусства, и в то же время придал ему силу и эмоциональную выразительность лирического высказывания. Он сообщил композиции своих произведений черты, родственные поэтико<sup>22</sup>-музыкальным структурам. Действие продолжается, мы ясно ощущаем динамику событий и состояний героев, а между тем не в них только дело — перед нами возникают и исчезают, чтобы появиться вновь, словесные повторы—темы, конкретные художественные идеи в процессе их становления, варьирования, все более полного выявления заложенного в них содержания. Иногда этот прием нарочито, демонстративно обнажен, как в остроумнейшем трагикомическом рассказе Антоши Чехонте «Житейские невзгоды», состоящем всего лишь из четырех постоянно повторяющихся положений с отчетливой переключкой экспозиционной части и финала, да еще по принципу обратной симметрии! Чаще всего он скрыт, завуалирован, мы его совершенно не замечаем.

Диалектика формы Чехова (точно так же, как и музыкальной формы) заключается в том, что, проходя сложные изменения и преобразования, даже «утратив прежний образ свой», поэтическая мысль (тема) все же остается собой, мгновенно укладывается в нашем сознании именно потому, что сопрягаемые фрагменты текста исключительно строго организованы самим мастером. Мы идем по пути, проложенному для нас художником, входим в лабиринт сцеплений и связей, пройденный им самим. Переживаем то, что было пережито им когда-то, испытываем то, что он испытал. Здесь нет ничего случайного, все оправдано и необходимо.

Самое удивительное все-таки то, что Чехову удалось уловить и использовать, уже как художнику слова, одну в высшей степени характерную музыкальную закономерность. Причем она связана именно с сонатной формой: так уж случилось, пусть не посетует А. П. Чудаков.

Кто внимательно читал Чехова, по-видимому, вспомнит, какой бурный эмоциональный всплеск возникает в концовке многих его рассказов.

То, что раньше было противопоставлено, сейчас слито в одном настроении, в одном чувстве. Но ведь таков важнейший закон сонатной формы: в завершающей ее части, главная и побочная партии, до сих пор, начиная с экспозиции, резко между собой контрастировавшие, должны прозвучать в одной тональности! Такова диалектика этой формы: разъединенное объединяется. Уже не противоборство, а слияние, нерасторжимая связь. Противоположности приводятся к единству. Возникают новые отношения между основными образами-идеями; реприза обращает слушателя к экспозиции, но уже как итог-синтез, а не как тождественный повтор.

Чехов идет по этому пути. Он находит возможности иного сопряжения прежде контрастировавших тем. Кроме того, финал у него становится часто еще и высшей лирической волной.

Это не просто механический перелом, а новое диалектическое единство: слияние-диссонанс, примирение-конфликт. Это лирика драматизма и драматизм лирики — так можно было бы сказать.

Как он схватил, а главное сумел перенести в эпическое произведение характерные черты музыкальной композиции? Что это — случайное открытие или результат долгих и целеустремленных поисков в области предполагаемых им возможных сближений музыки с прозой? Мы не знаем. Психология творчества не дает пока что ответа на подобные вопросы, лишь скупно фиксируя тот факт, что музыкальные впечатления нередко стимулируют работу писателя. Но можно с уверенностью сказать, что поразительная структурная упорядоченность, какую мы наблюдаем в чеховских новеллах, — результат обдуманного творческого процесса, направленного в русло определенных приемов.

В этом суть открытия Д. Д. Шостаковича, сформулированного им как музыкальность построений чеховских произведений. Постигая красоту поэтической мысли, Шостакович оперирует сложнейшими категориями, связанными со способами воплощения художественной идеи в законченной, совершенной в своей организации композиционной структуре — литературной и музыкальной.

## ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Толстой Л. Н. Об искусстве и литературе. Т. 2. М., 1958. С. 130.
2. Сергеенко П. А. Л. Н. Толстой и А. П. Чехов // Л. Н. Толстой. Биография, характеристики, воспоминания. М., 1910. С. 158.
3. Там же. С. 158, 159.
4. Шостакович Дм. Самый близкий // Литературная газета, 1960. 28 янв.
5. См.: Музыкальная жизнь, 1988, № 14.
6. Я назову здесь ряд этих своих работ; они потребуются нам в дальнейшем, при разговоре о филологическом обосновании проблемы музыкальности чеховской композиции: Ритм художественной прозы // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974; Архитектоника чеховской новеллы, Горький, 1975; «Гробовщик» Пушкина и «Скрипка Ротшильда» Чехова (к проблеме архитектоники новеллы) // Болдинские чтения, Горький, 1975; Толстой о традиции Пушкина в чеховской прозе Там же, 1977; Музыка прозы («На пути» Чехова и фантазия Рахманинова) // Чехов и его время. М., 1977: Структура произведения // Чехов и Лев Толстой. М., 1980; Композиция чеховского рассказа и некоторые проблемы искусствознания // Вопросы сюжета и композиции: Межвуз. тематич. сб. / Горьк. гос. ун-т. Горький, 1980 и др.
7. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 2, М., 1964. С. 189—266.
8. См.: Литературное наследство. Т. 82. А. В. Луначарский. Незданные материалы. М., 1970. С. 31—32; Луначарский А. В. О поэзии, как искусстве тональном. // Проблемы поэтики. М.; Л., 1925.
9. См. предисловие В. М. Жирмунского к книге О. Вальцеля «Проблема формы в поэзии». Л.; См. также: Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. V; Жирмунский В. Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии // Поэтика. Л., 1927. С. 14—15. См. также: Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914.
10. См.: Щерба Л. В. Опыт лингвистического толкования стихотворений. 1. «Воспоминание» Пушкина. Русская речь. 1. Пг., 1923.
11. Чудаков А. П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 193.
12. Об этом с беспокойством заговорили теоретики. См.: Эпштейн М. Теория искусства и искусство теории // Вопросы литературы. 1987. № 12. С. 26.
13. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 261.
14. Там же. С. 267.
15. Словно воскрешаются старые, давно забытые представления. См.: Овсянко-Куликовский Д. Н. Собр. соч. Т. 9. СПб., 1911. С. 66, 91. К нему близок С. А. Венгеров (Венгеров С. А. Чехов как художник // А. П. Чехов в значении русского писателя-художника. М., 1906. С. 67).
16. «Возможности понимания поэтического текста вовсе не безграничны, безграничны возможности непонимания» (Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 357). Как видим, грустная констатация этой мысли приложима не только к истолкованиям поэзии, но и драматургии.
17. Там же. С. 281.

18. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти тт. Письма, т. 6. С. 357.

19. По мнению А. П. Чудакова, Чехов создал новый тип мышления, «отменивший» прежние принципы художественности и среди них требование, по определению Гегеля, «характерности», когда, по словам философа, «в произведение искусства должно входить лишь то, что относится к проявлению и выражению именно данного определенного содержания, ибо ничто не должно быть лишним». (Указ. соч. С. 279).

20. Заметим, что такая работа уже долгие годы велась (см. примеч. 6), и А. П. Чудаков, как специалист, должен был бы это знать. Повидимому, он не учел «многоликости» реального воплощения сонатной формы — закона, о котором Б. Асафьев писал: «Схема сонатного аллегро, конечно, одна, но форм ее воплощения столько же, сколько есть сонат» (Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М., 1963. С. 52). Ср.: Соколов О. О «музыкальных формах» в литературе // Эстетические очерки М., 1979. Вып. 5.

21. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1968. С. 305, 306.

22. З. С. Паперный справедливо отметил, что Чехов «поэтизировал» композицию. См.: Паперный З. С. Пушкин в прозе // Искусство слова, М., 1973. С. 273.

## О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СЮЖЕТНО- КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ РАССКАЗОВ И. С. ШМЕЛЕВА 1910-х годов

*Л. С. Пушкарева*

ЛЕНИНГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Начало 1910-х годов в русской литературе отмечено «возрождением реализма»<sup>1</sup>, поворотом к быту, к человеку массы. Растерянность, апатия, чувство обреченности — характерные настроения в годы реакции — сменились жаждой жизни, обыкновенных радостей, простых дел. Совершился поворот в сторону социальной проблематики, резко возрос интерес читателей и критиков к «бытовой» литературе, увеличился и поток произведений этого рода.

Типичным «бытовиком» критики 1910-х годов часто называли И. С. Шмелева, уже сложившегося к этому времени писателя. В его творчестве в самом деле с большой художественной убедительностью отражены особенности бытового уклада нескольких российских сословий. В 1905—10 гг. Шмелев, продолжая традиции социально-бытового реализма XIX века, рисует патриархально-купеческий уклад, хорошо знакомый ему, родившемуся в купеческой семье. Вместе с тем, как

замечает В. А. Келдыш, «в главной теме своего творчества этой поры, теме кризиса устарелых форм русской жизни, Шмелев во многом обновляет традицию. Колоритно рассказал писатель о том, как патриархально-купеческая жизнь, казавшаяся от века неподвижной, вдруг стала «ползти по швам, корчиться и распадаться»...<sup>2</sup>

Тема «распада», связанная с изображением косного быта старого купечества, деградирующего экономически и нравственно, перерастает в эти годы в тему обновления жизни, навеянную впечатлениями первой русской революции. Воссоздавая в качестве сюжетной основы сцены обыденной повседневности, писатель показывает, как герои «Распада», «Вахмистра», «Человека из ресторана» стремятся к разрыву с консервативной средой «отцов», с глубокой симпатией, по-«знаньевски», противопоставляет революционный порыв быту. При этом быт для Шмелева — сфера жизни, неотделимая от исторических событий. «События жизни перепутались со всем обиходом, и он уже не мог выделить их от своей частной жизни», — так пишет автор о герое рассказа «Иван Кузьмич»<sup>3</sup>.

В 1910-е годы писатель от «знаньевского» отрицания быта переходит к более сложным раздумьям о нем, рассматривает изображение быта как немаловажную проблему, пытается осмыслить ее в письмах, даже работает над статьей «Быт в литературе», оставшейся незавершенной. Создавая «бытовую» прозу в атмосфере острой дискуссии о быте в литературе, которая в 1900-е годы велась в периодической печати писателями и критиками, Шмелев вносил в свой «бытовизм» элемент полемики с «безбытностью» модернистов.

В письме к Л. Н. Андрееву (от 28 февраля 1915 г.), размышляя о творческом процессе, он писал: «Знаете, надо, надо освободить душу от багажа. Она и освободилась написанием. И я больше всего желаю сам, чтобы она, освободившись, взлетела. С высоты видать больше, и ориентироваться лучше и чаще. Но как бы я ни взлетел, я не оторвусь от земли, и запахи родного во мне пребудут. Я, напр(имер), знаю, что «Росстанями» я не запятнал ни жизни, ни глубины искусства, и, имея дело с самыми реальными фактами, с самой обыденной жизнью, я, по крайней мере, в себе и в иных вызвал душевные движения и будил мысль порядка высшего.(...) Да и везде стараюсь болеющее в душе тащить через осязаемые, видимые, простые и близкие формы. Это уж такой способ

«опыта» — через реальности к сознанию, но к сознанию, близкому к обонянию чувством. (...) Искусство — жизнь, ее голоса, краски, только. Отсюда через «быт», через бытие типичное, родное. Конечно, я не ищу быт как только быт. (...) Солнце я люблю — ну и предпочту везде его отражение, пусть даже в луже от лошадей, чем в гастрономичес(кой) трапезе. Ибо лужа может быть искусством, а трапеза никогда. Но, конечно, лужу я не поташу, как только лужу, через свою душу»<sup>4</sup>.

Как видим, быт для И. Шмелева — это «бытие типичное, родное», конкретная, чувственная форма воплощения бытия. Никакой жизни, никакого бытия вне быта писатель не признает, в отказе от изображения обыденности видит отказ от действительности, от больших социальных тем, от национального своеобразия и традиций и заветов русской литературы<sup>5</sup>.

Бытовые сцены, картины и детали занимают настолько важное место в сюжете его рассказов и повестей этой поры, что во многом определяют найденные писателем принципы и приемы сюжетосложения.

Без подробного изображения домашнего быта ресторанного лакея невозможно было бы воплощение идеи лучшего произведения Шмелева, социальной повести «Человек из ресторана». Скореходов, глазами которого увидена жизнь дорогого ресторана, своеобразная модель современного буржуазного мира, среди самых разнообразных впечатлений, забот, трудов, унижений и огорчений утешается единственной мечтой: сколотить деньжонок, купить собственный домик, развести садик, «чайку в своем садике со своей ягодой напиться».

Собственность, накопление, устроенный, благополучный быт — идеал жизни единственного друга героя, парикмахера. Кирилл Саверьяныч полагает, что и за границей «порядок и покой» царят лишь потому, что там все копят и у каждого свой дом. Парикмахер — не злодей, не выродок, он лишь убежденный, верноподданически настроенный мещанин, ни при каких обстоятельствах не отступающий от своего идеала, но приходит время — и старые друзья становятся непримиримыми врагами.

Всякая мечта для своего воплощения требует жертвы. По мысли Шмелева, устройство благополучного буржуазного быта, бесчеловечного по самой своей природе, приводит человека к нравственной деградации. Скореходов же во имя своей

мечты оказался неспособным красть, предавать, лицемерить— и мечта рассыпалась прахом, но зато, пройдя через страдания, сам герой становится мудрее, вырастает морально и духовно.

Сын-революционер становится как будто причиной всех несчастий и разорения героя, но, сравнив свою участь с положением старого учителя Ивана Афанасьевича, сын которого, не в пример Колюшке, «вышел в люди», Скороходов видит, что ему самому еще едва ли не повезло в жизни. Нет у лакея к старости мирных рождественских праздников в кругу семьи, с домашними пирогами, но зато он познает истинный смысл жизни, и вдруг расцветает на ледяном подоконнике, среди зимы, ветка черемухи, как символ просветления его души. На смену суетным заботам о домашнем мирке приходит к герою убеждение, что «добрые люди имеют внутри себя силу от господ».

В рассказе «Весенний шум» Шмелев в сущности полемизирует со «знаньевской» установкой рассматривать быт как душевную клетку, из которой положительный герой непременно должен рваться. Юноша, сын дьячка, исключенный из семинарии, возвращается в убогое родительское гнездо. Родители в отчаянии от того, что их сын, способный человек, не сумеет достичь большего, чем имеют они сами, не сможет вырваться из их бедного быта. Ваню же мучает главным образом их страдание, он быстро находит утешение в том, что видит вокруг себя. Он убеждается, поговорив с нищим больным мужиком, что всегда бывают положения гораздо хуже, чем у него теперь. Весенняя природа и мелочи быта отвращают его от мыслей о смерти, дают чувство полноты бытия.

В 1910-е гг. Шмелев вообще отказывается от противопоставления «шумной», обновляющейся жизни застойному быту. От социально острых проблем писатель отходит к изображению жизненного процесса в его будничном течении, чередующем радости и огорчения, разрабатывает идеи нравственного самосовершенствования человека. Примиренность с бытом обусловлена не пассивностью писателя, а его своеобразной философией: раз от быта никуда не убежишь, надо искать смысл и радость жизни в нем самом. Ничего примечательного не случается, пока рассказ неторопливо движется к финалу, только жизнь с ее обычными радостями и заботами. Поэтому резко снижается значение фабулы в идейном содержании. «Идеи самоценности жизни находили отражение в те



годы не только в научных, публицистических и философских трактатах, но и в целом ряде художественных произведений, — пишет Л. В. Крутикова. — В защиту инстинктивной силы жизни, питающей жизнерадостное мироощущение, выступали такие разные художники, как А. Куприн и С. Сергеев-Ценский, И. Шмелев и Б. Зайцев»<sup>6</sup>. Показательно, что именно в годы нового общественного подъема, после настроений депрессии и отчаяния, к воспеванию простых радостей жизни обратились и акмеисты. Однако реалисты видели перед собой гораздо более значительную цель, чем воспевание «милых пустяков». «Забота о возрождении жизнестойкости и жизнерадостности людей, стремление помочь им обрести веру в благость самой жизни — вот что руководило многими художниками, которые пытались противостоять пагубному влиянию реакции на души людей»<sup>7</sup>.

Утратив веру в скорые революционные преобразования действительности, Шмелев, подобно другим критическим реалистам, ищет выхода из жизненных противоречий в вечных ценностях: в уходе в природу, в духовном возвышении над социальным злом, в нравственном отчуждении от недостойного человека быта и поэтизации быта достойного. Необыкновенным лиризмом проникнуто изображение такой обыденной жизни ничем не примечательных людей в рассказах «Виноград», «По приходу», «Росстани», «Весенний шум» и др. Герои этих произведений, по верному наблюдению А. П. Черникова, «не впадают в безнадежный пессимизм из-за невозможности изменить что-то в своей жизни и принимают радости и невзгоды как должное. Жизнь пуста и бессмысленна для того круга людей, которые проводят ее в праздности или стяжательской суете, и полна значения, великого смысла для тех, у кого она проходит в труде и заботах, в маленьких радостях и огорчениях, — к такому выводу приводит логика художественных образов этих произведений»<sup>8</sup>.

Повседневная жизнь купеческой семьи Хворостихиных («Поденка»), где с утра до вечера предаются безудержному обжорству, животной лени, разврату, гасит любой порыв, мысль, чувство, дело. Из этого быта должен бежать человек, если хочет сохранить живую душу, разум и совесть. В творчестве «знаньевцев», в прозе самого Шмелева 1900-х гг. герои рвались из подобного быта в революцию, на широкие просторы исторической жизни. Но в 1910-е гг. писатель не

верит в скорые результаты социального переворота, помня о поражении первой революции.

Побывав в ссылке, репетитор Васин к революционным идеям охладел, однако, продолжая мечтать о чем-то ярком, необыденном, смириться с бездуховностью паразитического существования своих «благодетелей» не может. Примечательно, что никто у Хворосстихиных не угнетает и не унижает Васина, более того, его уважают, он даже может войти в эту семью, женившись на влюбленной в него хозяйской дочери, и все-таки интеллигент чувствует себя раздавленным в этой среде, где быт полностью поглотил бытие, сковал волю, инициативу каждого, кто попал в его липкую паутину.

Иную жизнь, осмысленную и чистую, Васин находит у бедняков-плотогонов, зарабатывающих свой хлеб нелегким трудом. Буржуазному быту с его развращающими излишествами Шмелев противопоставляет другой быт, народный, простой, где каждая вещь имеет свое назначение и служит человеку, а не душит его: бурный кафтан, шалаш на плоту, укрывающий от дождя и ветра, чурбашки для сидения, кисет с табаком — все вызывает умиление Васина. «...В уголке, на соломе, обернутый в тряпку хлеб и возле него закопченный железный чайник. Этот хлеб в тряпке и огромная верша — дом показались ему радостными, милыми. Пахло здесь домовитым духом овинов»<sup>9</sup>.

В этом рассказе, как будто целиком состоящем из довольно однообразных бытовых картинок, нарисованных с многочисленными подробностями, оказывается изображена жизнь современной буржуазии, затронуты проблемы отношения народа и интеллигенции, народа и буржуазии, вопрос о смысле жизни. Надо только всмотреться в эти картинки, сопоставить их — и невольно задумаешься о том, о чем непосредственно как будто ни слова не сказано. Рассказы И. Шмелева, как и ряда других реалистов 1910-х годов, отличает ослабленная фабульность, отказ от последовательного развивающегося сюжета с острой интригой, подчеркнутая объективность повествования.

Из серии бытовых картин, сопровождаемых размышлениями героя, состоит, например, «Патока». Герой рассказа, податной инспектор Белкин, типичный маленький чиновник, честный, порядочный, задерганный жизнью человек по долгу службы приезжает на захудалый паточный завод, затерянный в снежной степи, чтобы оштрафовать его владельца за крупные нарушения закона. Прозаик последовательно описывает

неудобство вагона, в котором едет измученный служебными поездками Белкин, ледяную станцию, где невозможно достать стакан чаю и извозчика, дощатую грязную, угарную сторожку, оказавшуюся главной конторой завода, затем, в изобилии подробностей, неожиданно роскошный дом хозяина и снова мучительную дорогу, передает некоторые мысли героя по поводу увиденного — и все. Однако внимательный читатель найдет в рассказе и тонкий психологический подтекст, и довольно сложную проблематику. Читатель получает ясное представление о динамике душевного состояния Белкина, тогда как специально об этом в рассказе не говорится. Настроение героя падает отраженным светом на все предметы, вещи, попадающие в поле его зрения, на все бытовые ситуации, в которых он, помимо своей воли, оказывается или о которых он вспоминает.

Отказавшись от развития фабулы, заменив ее почти демонстративным воссозданием бытового потока жизни, автор ищет внутренних резервов в сюжетно-композиционной структуре рассказа, использует прием ассоциативного сопоставления картин и деталей, свободного монтажа бытовых сцен. Контраст — один из самых характерных для него приемов. Европейский столичный быт заводчика резко, почти фантастически контрастирует с прозябанием выморочной деревушки, где народ не знает ничего привлекательнее ядовитой глюкозы, содержащей серную кислоту; читатель ни на минуту не забывает о том, что завод процветает за счет ужасающей нищеты целого уезда, и в рассказе как бы самопроизвольно пульсирует мысль о социальной справедливости, ни разу прямо не выраженная.

Белкин, с восхищенной завистью разглядывая особняк, не может не вспомнить о собственной квартире, об «отрепанной мебели с тряпочками на спинках»; видя выложенную горничную, нарядную, затянутую красотку на высоких каблукках, у которой даже имя странно-изысканное — Дара, он с горечью думает о своей кухарке, «мазаной» Лукерье, «от которой всегда несет жжеными перьями и мылом», о стоптанных башмаках жены; наслаждаясь тонкими блюдами обеда, помнит о просьбе жены как можно меньше тратиться. Не найдя в себе сил отказаться от крепкого чая с лимоном, а затем от великолепного обеда, облаканный барственной любезностью хозяина, чиновник оказывается не в состоянии сохранить свойственные ему принципиальность и неподкупность. В бы-

те капиталиста — притягательная и отравляющая сила, как в глюкозе, которую едят, несмотря на предупреждения и боли в желудке, рабочие и их семьи. Воля Белкина окончательно парализована небрежным упоминанием имени какого-то высокопоставленного родственника хозяина, Петрова. Инспектор не знает, о его ли начальнике идет речь, да это и неважно, гораздо важнее то, что влияние капитала безгранично, и не бедному чиновнику бороться с этой силой.

Ядовитую глюкозу и патоку, производимые в жалком сарае, который и заводом-то, судя по внешнему виду, трудно назвать, покупают знаменитые кондитерские фирмы, и получается, что не только рабочие, делающие эту патоку, но и вся Россия понемножку отравляется ею. А хозяин при этом высокопарно разглагольствует о народе, о его нуждах, об идеалах и прогрессе, о своих заслугах перед обществом, и слова его на фоне контрастных бытовых сцен звучат кощунственно. Сама обстановка, данная без авторского комментария, обличает. Высокие слова о долге перед народом произносят и герои «Человека из ресторана», «Поездки», и так же, как в «Паток», изображенная бытовая обстановка ниспровергает их, обнажает лицемерие и демагогию, фальшь и нравственно-политическую несостоятельность таких ораторов.

Бытовые картины, нанизанные на крайне несложную фабулу (дорожные впечатления податного инспектора), дают представление о современном состоянии страны, ее основных сословий — народа, буржуазии, интеллигенции, рассказ оканчивается пронизан обобщающей мыслью о России, открыто не выраженной, но тем более убедительной. Подобным образом построены и другие произведения Шмелева 1910-х годов — «Поездка», «Стена», «Волчий пережат», «Человек из ресторана».

Безобидная патока, вырабатываемая из картошки, скупаемой у окрестных крестьян за бесценок, вдруг воспринимается символом капитализма, «обсахаривающего» все сферы жизни, недаром рассказ так и назван — «Патока». Сюжетные рамки раздвинулись, небольшой рассказ обрел глубокий подтекст, из бытовых деталей сложилась широкая картина национальной жизни.

«В мелочах для г. Шмелева скрыт большой смысл: мелкая деталь восстанавливает крупную черту...»<sup>10</sup>, — тонко отметила Л. Щеглова еще в 1915 г. О том же, по сути дела, пишет А. П. Черников: «Писатель наследует конкретность, обстоя-

тельность толстовской детали, его стремление к «мелочности» и одновременно к «генерализации» изображаемого явления»<sup>11</sup>. Следует только уточнить, что Шмелев умеет вместить в рамки рассказа содержание, которое в XIX веке потребовало бы жанрового пространства повести или даже романа.

Эта особенность таланта И. Шмелева — в малой детали запечатлеть большой художественный смысл — неоднократно отмечалась в литературоведческой науке, хотя и не всегда воспринималась как достоинство<sup>12</sup>.

Основная проблема любого произведения Шмелева 1910-х гг., как и у Бунина, Сергеева-Ценского, А. Толстого и других заметных реалистов в это время, выражена в обобщающей мысли автора, прямо не высказанной, но вытекающей из сопоставления всех сюжетных и внесюжетных элементов повествования, прежде всего — всех бытовых картин и деталей, которыми так богата их проза. Первым эту особенность реализма Шмелева понял и оценил анонимный рецензент «Русских записок» (1915, № 10, с. 348): «Дойдешь до конца рассказа и задумаешься — каждый по-своему—и идеи найдешь, и тенденции вложишь. Это лучше, чем получить их от автора готовыми и ни к какому движению мысли не обязывающими».

Говоря о «бытовых» произведениях И. С. Шмелева, типичного и вместе с тем своеобразного представителя критического реализма 1910-х годов, К. Чуковский заметил, что в его прозе «...реализм неожиданно обнаружил, сколько таится в нем еще не истраченных сил»<sup>13</sup>.

Рассказ и повесть стремятся, как это и свойственно эпосу, к освоению целостности бытия, однако формы этого освоения изменились в реалистической прозе этих лет. Мирощущение писателей переломной эпохи не укладывает раздробленные впечатления о жизни в стройную систему последовательного сюжетного развития, что приводит к трансформации прозаических жанров. Формы классического романа казались исчерпанными еще Л. Н. Толстому и А. П. Чехову, и в то же время в начале столетия еще неясно было, каким может и должен быть роман при резком увеличении «удельного веса» малых жанров. Роль романа берет на себя в это время повесть и даже рассказ. В центре сюжета типичного романа или повести XIX века стояли обстоятельства (события). В реалистической прозе 1910-х гг. обстоятельства поглощены тем, что ранее воспринималось как «наполнитель»,

«промежуточная масса», фон — необходимый, но неизменно второстепенный уровень содержания произведения.

Отношение к событию, к случаю как к чему-то второстепенному преобразило после Чехова представление о фабуле, сюжете. Художественные открытия Чехова стали достоянием не отдельных писателей, а определенного типа реализма только в 1910-е гг., что привело к появлению массы рассказов с ослабленной фабулой. Изменился и тип сюжета, в послечеховском критическом реализме сюжет — это не художественная плоть фабулы с ядром случая, события в центре и бытовым фоном для него, а нечто бесфоновое, где важна в идейно-смысловом отношении любая единица текста, к какому бы уровню содержания она ни относилась.

В сознании читателя, воспитанного на реалистической литературе (романе — в первую очередь), взаимосвязь человека и среды, человека и быта стала стереотипной. Чтобы освежить восприятие, необходимо было сломать стереотип. К этому призывала сама стремительно меняющаяся действительность, «ломающийся» быт. Надо было только осмыслить и художественно зафиксировать эту ломку. Из фона, привычного и стертого, быт сам становится объектом исследования. Фон как таковой в послечеховской прозе «свертывается»: он был необходим в романе, а в новом, взявшем на себя функции романа рассказе фон — непозволительная роскошь.

После первой русской революции писатели осознали, что народ — это огромная историческая сила, которой принадлежит будущее. Это сознание заставило всматриваться в народ, в его быт, возросло внимание к судьбам самых обыкновенных, непримечательных людей всех сословий, тема «человек и быт», «человек и среда» признается в эти годы не менее важной, чем «человек и общество», «человек и история». Быт получает социальное, историческое, психологическое, философское осмысление, оборачивается конкретной, зримой гранью бытия, оказывается еще более широким понятием, чем у позднего Толстого и Чехова. Для того, чтобы осмыслить судьбу нации во всех ее истоках, судьбу России, судьбы человечества, необходимо было сначала разобраться в том, чем и как живет человек массы. В связи с изображением быта обыкновенных людей возникали вопросы гражданственности, морали, культуры. Изображение быта в реалистической прозе 1910-х гг. тесно связано со всей основной проблематикой ли-

тературы этого времени, уже по этой причине выполняет нетрадиционные функции в сюжете рассказа.

Быт — это поверхность бытия, но и поверхность выражает сущность. Опора на деталь всем знакомого, привычного быта позволяет бросить взгляд в глубину сложного явления. Бытовые детали, самые незначительные, воспринимаются как звенья одной сложной цепи ассоциаций, бывают неоднократно отражены друг в друге по принципу контраста или сходства, «смонтированы» как кинокадры, показаны всякий раз в ином освещении, в разных контекстах, получая дополнительные смысловые оттенки. Вещи вдруг перестают быть просто вещами, они отражают им несвойственные смыслы, как бы претерпевают метаморфозы: описательность сливается, ассоциируясь, с отвлеченной образностью. Всякий предмет значит всегда гораздо больше, чем сам по себе может значить в эмпирической действительности, светится отраженным светом общей идеи.

Внимание к быту в прозе И. С. Шмелева и ряда других писателей 1910-х гг. — один из основополагающих принципов создания художественного мира, вобравшего в себя множество проблем бытия.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. См.: Калинин М. (Каринян А.). Возрождение реализма // Путь правды. 1914. 26 января.
2. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М.: Наука, 1975. С. 99.
3. Шмелев И. С. Рассказы. СПб., 1912. Т. 2. С. 25.
4. Письмо опубликовано в ст.: Вильчинский В. П. Л. Андреев и И. Шмелев // Русская литература, 1974. № 4. С. 133.
5. См. письмо И. Шмелева Н. А. Альмедингер, опублик. в ст.: Вильчинский В. И. С. Шмелев в журнале «Родник» // Русская литература, 1966. № 3. С. 185—190.
- 6, 7. Крутикова Л. В. «Чаша жизни» И. Бунина и споры о смысле человеческого бытия в начале XX века // От Грибоедова до Горького: Из истории русской литературы. Л., 1979. С. 112.
8. Черников А. П. Творчество И. С. Шмелева (1895—1917): Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1974. С. 17.
9. Шмелев И. С. Собр. соч. М., 1913. Т. 4. С. 224.
10. Щеглова Л. Иван Шмелев. «Карусель» // Летопись, 1915, № 1. С. 389.
11. Черников А. П. Судьба «маленького человека» в творчестве И. С. Шмелева // Русская литература XX века. Тула, 1974. Вып. 5. С. 99.
12. Львов-Рогачевский В. Л. Осенние сборники // Современник, 1913. № 12. С. 293.
13. Чуковский К. И. Русская литература в 1911 году // Ежегодник газеты «Речь» на 1912 г. СПб., 1912. С. 441.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Методологической основой сборника является отношение к литературе как к процессу, имеющему объективные закономерности, проявляющиеся на всех этапах ее развития. Одна из них и важнейшая — связь художественного сознания со структурой сознания общественного.

Для исследования авторами сборника взят один объединяющий их аспект: структура повествования и обусловленные ею композиционные и сюжетные решения в произведениях русской литературы в их связях с жанром, с художественной системой произведения в целом. На разном литературном материале—басня Сумарокова, поэма Батюшкова, комедия Грибоедова, баллада Пушкина, элегия Тютчева, роман Достоевского, повести Тургенева и Чехова и др. — рассмотрены особенности сюжетосложения произведений с учетом их жанрово-родовых примет (лирика, эпос), особенностей метода (романтизм, классицизм, реализм), а также художественного мышления писателя.

Широкий хронологический диапазон художественного материала (XV—XX вв.), единая общетеоретическая направленность в его исследовании позволили не только по-новому осветить некоторые принципы сюжетосложения и их особенности в русской литературе, но и показать на конкретном материале диалектическую связь жанрово-композиционных структур с методом и стилем как эстетическими категориями, литературную предметность, ее содержательную и формообразующую роль.



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Москвичева Г. В.</b> Жанровые аспекты сюжетосложения . . . . .	3
<b>Белякова М. М.</b> Об эволюции сюжета «Повести о Петре, царевиче ордынском» (XV—XIX вв.) . . . . .	5
<b>Салова С. А.</b> Некоторые особенности построения сюжета в притчах А. П. Сумарокова . . . . .	12
<b>Гуменная Г. Л.</b> «Видение на берегах Леты» Батюшкова и традиция прои-комической поэмы . . . . .	20
<b>Ундалова Н. К.</b> Об особенностях драматического диалога в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (на примере диалога Софии и Лизы в I действии) . . . . .	26
<b>Москвичева Г. В.</b> Сюжетные мотивы и композиционные особенности баллады А. С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге» и К. Ф. Рыльева «Олег Вещий» в связи с художественным методом . . . . .	35
<b>Грехнев В. А.</b> Слово намека в лирических композициях Ф. И. Тютчева . . . . .	47
<b>Живолупова Н. В.</b> Герой и автор в сюжете «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского . . . . .	55
<b>Викторович В. А.</b> Сюжет и повествование в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» . . . . .	63
<b>Улыбина О. Б.</b> Деталь-лейтмотив в системе сюжетных связей (Повесть И. С. Тургенева «Часы») . . . . .	71
<b>Козловская И. С.</b> Характер и функции монолога-исповеди в повести А. П. Чехова «Дуэль» . . . . .	77
<b>Фортунов Н. М.</b> Искусство композиции (К проблеме музыкальности прозы А. П. Чехова) . . . . .	82
<b>Пушкарева Л. С.</b> О некоторых особенностях сюжетно-композиционной структуры рассказов И. С. Шмелева 1910-х гг. . . . .	92
<b>Заключение</b> . . . . .	103

Св. темплан 1988, поз. 1767.

Вопросы сюжета и композиции

Редактор Москвичева Г. В.

Тех. ред. Артемьева Н. В.

Сдано в набор 26.10.88. Подписано в печать 20.12.88. МЦ 05233.  
 Формат 60×84/16. Бумага оберточная. Гарнитура литературная.  
 Печать высокая Усл. печ. л. 6. Уч. изд. л. 5. Заказ 7979. Тираж 800 экз  
 Цена 1 руб.

Горьковский ордена Трудового Красного Знамени  
 государственный университет им. Н. И. Лобачевского,  
 г. Горький, пр. Гагарина, 23.

Горьковская областная типография областного управления издательств,  
 полиграфии и книжной торговли. 603116, г. Горький, ул. Гордеевская, 7.

