

Высшее профессиональное образование

Учебное пособие

# ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

БАКАЛАВРИАТ



ФИЛОЛОГИЯ

ACADEMIA

Высшее профессиональное образование

---

БАКАЛАВРИАТ

# ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

Под редакцией Н. Д. Тамарченко

*Учебное пособие  
для студентов учреждений  
высшего профессионального образования*



Москва  
Издательский центр «Академия»  
2011

УДК 82.1/.9(075.8)

ББК 88я73

Т338

**Авторы:**

*М. Н. Дарвин* — часть III: гл. 8; *Д. М. Магомедова* — Часть III: гл. 6, гл. 7 (7.1, 7.2);  
*Н. Д. Тamarченко* — предисловие; часть I: преамбула, гл. 1, гл. 2 (2.3);  
часть II: преамбула, гл. 3, гл. 4 (4.1, 4.2), гл. 5; часть III: преамбула;  
часть IV: гл. 9 (преамбула, 9.2), гл. 10, гл. 11 (11.1, 11.3, 11.4), заключение;  
*В. И. Тюпа* — часть I: гл. 2 (2.1, 2.2); часть II: гл. 4 (4.3); часть III: гл. 7 (7.3); часть  
IV: гл. 9 (9.1), гл. 11 (11.2);

**Рецензенты:**

доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории литературы  
Тверского государственного университета *В. А. Миловидов*;  
доктор филологических наук, профессор кафедры истории  
русской литературы, теории и методики преподавания литературы  
Воронежского государственного педагогического университета *С. В. Савинков*

**Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ.**  
Т338 учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин,  
Д. М. Магомедова, Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа ; под ред.  
Н. Д. Тamarченко. — М.: Издательский центр «Академия»,  
2011. — 256 с. — (Сер. Бакалавриат).

ISBN 978-5-7695-6936-4

Учебное пособие создано в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом по направлению подготовки 032700 — Филология (квалификация «бакалавр»).

Учебное пособие содержит развернутое изложение общих проблем теории жанров (первая часть), а также систематическую характеристику важнейших эпических, лирических и драматических жанров (следующие три части). Особое внимание уделяется историческому переходу от жанров канонических к неканоническим жанровым структурам и в этой связи — понятиям «жанровый канон» и «внутренняя мера жанра». Ряд жанров — таких, как повесть, неканоническая поэма, рассказ, стихотворение в прозе, рассказ в стихах — рассматриваются либо с совершенно новой точки зрения, либо впервые.

Для студентов учреждений высшего профессионального образования. Может быть полезно филологам-литературоведам, а также всем, кто интересуется данной темой.

УДК 82.1/.9(075.8)

ББК 88я73

*Оригинал-макет данного издания является собственностью  
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым  
способом без согласия правообладателя запрещается*

© Коллектив авторов, 2011

© Образовательно-издательский центр «Академия», 2011

© Оформление. Издательский центр «Академия», 2011

ISBN 978-5-7695-6936-4

Теория литературных жанров — дисциплина, являющаяся частью теоретической и — в равной степени — исторической поэтики. Быть может, важнейшей частью.

*Категория жанра относится к любому произведению.* «Внежанровых» произведений не бывает. М. М. Бахтин писал: «Реально произведение лишь в форме определенного жанра»<sup>1</sup>. Конечно, в литературе Нового времени нередко встречаются такие произведения, в которых совмещены разные жанровые структуры, образующие художественное целое иного типа, чем они сами.

Наиболее яркий пример подобного включения различных жанров в состав произведения нового типа — роман. Не под его ли воздействием возникают и другие образцы такого рода «смешений» или гетерогенных сочетаний в рамках нового целого, особенно в XIX — XX вв.? Однако роман все же остается романом, он не становится каким-то неопределенным «внежанровым» образованием.

Нам могут возразить, что роман на самом деле до такой степени не похож на другие жанры и в то же время настолько лишен специфических структурных признаков, что он-то и есть убедительнейший образец «внежанрового» произведения. По формулировке С. С. Аверинцева, специалиста в области исторической поэтики (который ссылается на М. М. Бахтина), роман разрушил «самое концепцию жанра как центральной и стабильной теоретико-литературной категории»<sup>2</sup>. Однако, с точки зрения М. М. Бахтина, этот жанр отличают от всех других три его основные структурные особенности<sup>3</sup>. Подчеркнем: это особенности трех аспектов структуры любого литературного произведения, так как жанр — это «трехмерное конструктивное целое»<sup>4</sup> (подробнее об этом будет сказано далее). С «разрушением самой концепции жанра» идея М. М. Бахтина явно не имеет ничего общего.

---

<sup>1</sup> *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. — М., 1993. — С. 144.

<sup>2</sup> *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М., 1996. — С. 112.

<sup>3</sup> См. работу М. М. Бахтина «Эпос и роман».

<sup>4</sup> *Медведев П. Н.* (М. М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении... — С. 145.

Распространенное убеждение в том, что устойчивые и определенные жанровые структуры существуют в европейской литературе лишь до эпохи романтизма и что отказ от них и выразился в господстве романа, — заблуждение. Особенно это ясно, когда дело касается драмы: комедию с трагедией никто не путал ни в какие эпохи, не смешивает и в наши дни. И это несмотря на декларации теоретиков Просвещения о «третьем жанре», а также на идею «трагикомедии», смущающую многие умы уже в течение ряда веков. Так же дело обстоит и в лирике: у поэтов XX в. принадлежность стихотворения к жанровой традиции бывает вполне очевидна: таковы, например, признаки элегии в стихотворении С. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...». Присутствуют легко различимые традиционные жанры и в эпике XX века: например, новелла или плутовской роман<sup>1</sup>.

Популярность идеи об «отмене» жанров как таковых после литературной революции романтиков объясняется тем, что в литературе последних двух веков господствуют жанры исторически новые, в большей или меньшей степени родственные роману. Эта идея по-своему отражает процесс перехода от *канонических* жанровых структур к *неканоническим*. А также сравнительно недостаточную изученность последних, отсутствие продуманного и обоснованного научного подхода к ним.

*Категория жанра необходима* отнюдь не для «классификации» — как, к сожалению, полагают многие (в противном случае ее значение в поэтике было бы ничтожным), а для *адекватного понимания смысла* литературных явлений. Принадлежность произведения к определенному жанру указывает на традиционные, исторически устойчивые и, если угодно, *типические аспекты* его смысла. Но такое понимание категории, в силу ряда причин, оказалось непопулярным.

В последнее время большое влияние приобрело стремление растворять индивидуальное своеобразие произведения в «интертекстуальности». Выстраиваемый исследователем ряд текстов — сходных в том или ином отношении (и якобы связанных друг с другом генетически без посредства их авторов)<sup>2</sup> — ограничен в основном его собственной начитанностью и способностью улавливать черты разнообразных сходств. Зато те смысловые связи произведения с предшествующей литературой, которые *продиктованы* и одновременно *ограничены* его *структурой* (а потому

---

<sup>1</sup> Ср.: Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. — 3-е изд., испр. и доп. — М., 2002. — С. 375.

<sup>2</sup> «Интертекстуальность... — устройство, с помощью которого один текст перезаписывает другой текст...» (*Пьеге-Про Н.* Введение в теорию интертекстуальности. — М., 2008. — С. 49).

имеют объективный, исторически значимый характер), в этом случае принципиально оставлены в стороне<sup>1</sup>.

В противоположность этому мы полагаем, что сопоставить произведение с наиболее близкими текстами именно *в рамках жанровой традиции* означает получить возможность выявить его *своеобразие: структурное и тем самым смысловое*.

Жанр, как указывал М. М. Бахтин, — «представитель творческой памяти в процессе литературного развития»<sup>2</sup>. Иными словами, он — носитель смысла, закрепленного в типической (устойчивой, инвариантной) структуре произведения<sup>3</sup>. Вот почему, по мнению того же ученого, «исходить поэтика должна именно из жанра»<sup>4</sup>. К сожалению, изучению именно поэтики литературных жанров, в особенности — теоретическому, до сих пор уделялось недостаточное внимание.

Иногда считают, что поэзии Новейшего времени вообще свойственна «атрофия жанрового мышления», которая в лирике оборачивается «энтропией жанра»<sup>5</sup>. Автор одного из учебников отказывается от специальных и тем более систематических характеристик эпических, лирических и драматических жанров. Единственное известное нам современное пособие по теории литературных жанров<sup>6</sup> при очевидных достоинствах изложения по своему содержанию отличается от справочника в основном ограничением круга тем и неалфавитным принципом их группировки.

С нашей точки зрения, современный филолог-литературовед, впервые приступая к исследованиям в области литературных жанров, нуждается именно в монографических и в то же время соотнесенных друг с другом (системных) характеристиках их «содержательных» структур. И разумеется, такие характеристики должны опираться на серьезную научную традицию.

Данное пособие — попытка ответить на эту потребность читателя. Оно состоит из четырех частей. В первой части рассматриваются проблемы методологии изучения литературных жанров. Три следующие посвящены характеристикам (в перспективе исторической поэтики) эпических, лирических и драматических жанров.

<sup>1</sup> «...Интертекстуальность... превосходит любые родовидовые и исторические границы» (*Пьегге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. — С. 45).

<sup>2</sup> *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963. — С. 142.

<sup>3</sup> То, что смысл может быть закреплен традицией за определенным метром («семантический ореол»), в наши дни общепризнано. Но традиционную содержательность жанровых структур, о которой писал, например, Г. Д. Гачев (см.: *Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — М., 1969), признают далеко не все.

<sup>4</sup> См.: *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. — С. 144.

<sup>5</sup> Теория литературы. — М., 2003. — Т. 3. — С. 418—419.

<sup>6</sup> *Пронин В. А.* Теория литературных жанров: учеб. пособие. — М., 1999.

# ЧАСТЬ I

## ВВЕДЕНИЕ В ОБЩУЮ ТЕОРИЮ ЖАНРОВ

---

Изучение жанров, которое началось с Аристотеля и сопровождалось многократными попытками теоретического осмысления самого понятия, заняло около двух с половиной тысячелетий. И несмотря на это, интересующая нас категория во многом остается непроясненной.

Отчасти это объясняется исторической подвижностью (изменчивостью) самого объекта изучения<sup>1</sup>. Однако само выделение определенных групп произведений по признакам их общности (тематической, функциональной, структурной — акценты могут перемещаться с одного из этих моментов на другой) существует на протяжении всей истории литературы. Это и оправдывает практику использования понятия «жанр» по отношению к явлениям разных исторических эпох.

Начнем с терминологических замечаний. Два термина, традиционных для нашей поэтики, — «род» и «жанр» — имеют одинаковое основное значение: *тип литературного произведения*. Эта общность не исключает значительного различия, ибо существуют два способа выделять типы литературных произведений: основываясь на разновидностях, сложившихся исторически, и опираясь на теоретическое осмысление возможностей словесного искусства<sup>2</sup>.

В русской культурной традиции результаты типологических подходов обозначаются двумя разными словами: французским «жанр» и русским «род». Первое из них по этимологии и по традиции в сфере своей культуры означает и буквально то же самое, что русское слово, и одновременно такие виды произведений, как эпопея, роман, комедия, баллада, ода и т. п.<sup>3</sup> В немецком языке аналогичный термин

---

<sup>1</sup> Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М., 1996.

<sup>2</sup> Aron P., Saint-Jacques D., Viala A. Le dictionnaire du Littéraire. — Paris, 2002. — P. 248.

<sup>3</sup> См., например: Littératures et genre littéraire // Par Bessière J. et al. Paris, 1978; Lexique des termes littéraire. Sous la direction de Michel Jarety. — Paris, 2001. — P. 198.

«Gattung» также имеет двойное значение<sup>1</sup>, тогда как в польском, как и в русском, используются два термина: «rodzaj literacki» (литературный род) и «gatunek literacki» (литературный жанр)<sup>2</sup>, причем второй из них, по-видимому, — немецкого происхождения.

Понятие «жанр», имеющее в виду (как и понятие «род») тип словесно-художественного произведения как целого, само по себе двойственно, а именно соответствует:

1) определенной разновидности произведений, *реально существующей в истории* национальной литературы или ряда литератур и обозначенной тем или иным традиционным термином: эпопея, роман, повесть, новелла, Kurzgeschichte или short story и т. п. — в эпике; комедия, трагедия, мелодрама, Lustspiel и др. — в области драмы; ода, элегия, баллада и пр. — в лирике; а также и более конкретно: исторический роман, классицистическая трагедия, романтическая баллада;

2) «идеальному» типу или логически сконструированной модели, основанной на сравнении конкретных литературных произведений и рассматриваемой в качестве их *инварианта*.

Это значение термина присутствует, во-первых, в таких «исследовательских» (а не возникших и ставших традиционными в самой художественной практике) обозначениях исторических жанров, как «роман-трагедия», «роман-эпопея», «лирический роман», а также «лирическая драма», «ролевое стихотворение» (Rollengedicht) и т. п.

Во-вторых, в любой научной дефиниции того или иного исторически существующего литературного жанра, т. е. тогда, когда мы не только констатируем принадлежность к нему ряда произведений, но и объясняем, какова общая для них структура и ее семантика<sup>3</sup>. Такое значение термина мы также имеем в виду, когда сравниваем различные произведения как реализации одного и того же исторически существующего жанра или одной и той же его разновидности (например, относим произведения Вальтера Скотта, В. Гюго и А. С. Пушкина к жанру авантюрно-исторического романа).

В любом варианте этого второго случая возникает вопрос о той теоретической модели литературного произведения, которая соответствует структурной основе его реально существующих разновидностей и является критерием их сопоставления.

---

<sup>1</sup> Knörrich O. Einleitung // Formen der Litteratur: in Einzeldarstellungen. Hrsg. von O. Knörrich. — Stuttgart, 1991. — S. 1 — 2.

<sup>2</sup> См.: Glowinski M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich. Pod red. J. Sławińskiego. — Wrocław-Warszawa-Kraków, 2001. — S. 99 — 100, 263 — 264.

<sup>3</sup> Там же. — С. 69.

Родовую и жанровую структуры необходимо различать. Поскольку «жанр» одинаково относится к произведениям всех трех родов литературы, проблема структуры того или иного жанра не может быть сведена ни к варьированию в отдельном произведении признаков, присущих одному из родов, ни к совмещению в нем признаков разных родов. Между тем попытки строить определения жанров по таким принципам достаточно распространены: балладу, рассказ в стихах и романтическую поэму определяют как «лироэпические» жанры; часто выделяют лирическую и эпическую драмы, лирический и эпический романы и т. п.<sup>1</sup>

Понятие «жанр» связано с понятием «литературная система» эпохи (в частности и в особенности — направление). В структуре каждого исторически существующего жанра на каждом значительном этапе литературного процесса (особенно в Новое время) актуализируются именно те признаки, которые связаны с его местом и функцией в рамках либо одного из направлений, либо литературной системы данной эпохи в целом. Эти признаки отличают один исторический вариант жанра от других — предшествующих и последующих.

В результате выявить константную, исторически устойчивую структуру представляется крайне затруднительным. Ю. Н. Тынянов даже считал невозможным «изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся»<sup>2</sup>. Жанровая система, с современной точки зрения, — «сложившееся в литературе определенной эпохи соотношение и взаимодействие актуальных для нее жанров друг с другом (в котором может преобладать либо иерархия, либо основанная на равноправии конкуренция — в зависимости от эстетических предпосылок и предпочтений), а также с фольклорными и внелитературными (жизненными «речевыми» — устными и/или письменными) жанрами»<sup>3</sup>.

Для чего нужно определять тип произведения? С нашей точки зрения, главное — необходимость понять смысл произведения *в его собственном контексте* (прежде всего — диахроническом), в связи с той традицией, с которой оно объективно связано или к которой примыкает, согласно авторской установке. В исторической жизни жанров первое гораздо важнее.

Эта устойчивость и органическая преемственность структуры и тем самым запечатленного в ней смысла отражена в понятии

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом методе определения и разграничения жанров будет сказано ниже.

<sup>2</sup> Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 275—276.

<sup>3</sup> Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. — С. 71.

«память жанра». По М. М. Бахтину, предложившему термин, имеется в виду способность структуры литературного произведения сохранять в себе пройденный жанром путь<sup>1</sup> (в свернутом виде, т.е. лишь по отношению к истокам и поворотным точкам) благодаря постоянному «обновлению и осовремениванию архаики»: «Жанр всегда тот же и не тот, всегда и стар и нов одновременно», «жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало» — отсюда его способность обеспечить «единство и непрерывность» литературного развития<sup>2</sup>.

Учитывая отмеченные проблемные точки и сложности анализа категории, выделим две темы, которые составят предмет нашего внимания в двух последующих главах первой части книги. Сначала это характеристика одной — важнейшей и актуальнейшей, на наш взгляд, — концепции природы и *структуры жанра* на определенном историческом фоне. Затем это современные представления об основных моментах *эволюции жанров*: их генезисе, переходе от фольклора к литературе, а также о переходе от канонических форм к неканоническим.

## Глава 1

### БАХТИН И ПРОБЛЕМЫ «ГЕНОЛОГИИ» В ПОЭТИКЕ XX В.

Предмет нашего рассмотрения — методы научного исследования в области теории литературного рода и жанра, характерные для поэтики XX в. Критерий отбора источников — логика эволюции методологических установок и принципов на протяжении XX в., которая проявилась, в частности, и в менявшемся отношении к традиции классической эстетики и поэтики. В отличие от задач историографического обзора<sup>3</sup> мы сосредоточим внимание лишь на самых влиятельных и репрезентативных идеях и только на поворотных пунктах смены научных методов.

Начиная с Античности и до рубежа XVIII—XIX вв. (от Платона и Аристотеля до Ф. В. Шеллинга и Г. В. Ф. Гегеля) осмыслить

<sup>1</sup> Там же. — С. 155.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963. — С. 120.

<sup>3</sup> Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. — М., 1980. — С. 209—334; Лозинская Е. В. Жанр // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. — М., 2004. — С. 145—148. Ср.: Смирнов И. П. Олитературивание времени. (Гипо)теория литературных жанров. — СПб., 2008. — С. 3—52.

природу художественного произведения было задачей философии искусства, а выявить свойства конкретных жанров — поэтики. Первая определяла теоретически мыслимые возможности реализовать сущность и цели искусства в отдельном творческом акте; вторая описывала существующие признанные образцы литературных произведений (вплоть до XIX в. поэтика черпала эти образцы в первую очередь, конечно, из древних классических литератур — греческой и римской). Расхождение между двумя названными дисциплинами к середине XIX в. выразилось в том, что категория литературного рода приобрела функции, в сущности, маргинальные. Она оказалась лишней в условиях характерного, например, для А. Н. Веселовского объективно-научного изучения исторической жизни конкретных жанров.

Для теории жанра (пока она остается в рамках теоретической поэтики) главный вопрос — соотношение между двумя указанными выше значениями термина, а вместе с тем между теоретической моделью жанровой структуры и реальной историей литературы.

В традиционных жанрах такой инвариантной структурой был *канон*<sup>1</sup>, поэтому она вполне улавливалась эмпирическим описанием. Между воспроизводимым образцом и его воспроизведением в этом случае — отношение *вариации*, которое должно быть зримым, очевидным. Именно такова интенция описаний жанров в нормативных поэтиках, например, у Н. Буало. В *жанрах*, которые приобрели ведущую роль или впервые возникли на рубеже XVIII — XIX вв. (роман, романтическая поэма), т. е. *неканонических*, напротив, «порождающая модель» не была *тождественна* структурной основе данного конкретного произведения, легко поддающейся наблюдению и описанию (это показывает, в частности, сопоставление образцов романтической поэмы, созданных Дж. Байроном и А. С. Пушкиным, в известной монографии В. М. Жирмунского; подробнее об этом ниже).

С того момента, как теория жанра перестала быть нормативной и начала складываться заново на почве исследования реальной истории литературы или истории культуры, прежние представления о художественном произведении были для нее уже непригодны. Так обстояло дело, например, у А. Н. Веселовского: при изучении фольклора и средневековой литературы он совершенно не случайно акцентировал зависимость жанровых структур от бытовых и исторических условий их функционирования.

На рубеже XIX — XX вв. возникли предпосылки синтеза философско-эстетической концепции произведения с историческим изучением жанров. Об этом свидетельствует, в частности, замечательная статья Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия»

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. ниже.

(1911). Но вскоре — в связи с мощным развитием европейского и русского формализма — представления о константных структурах произведений отошли, как тогда казалось, в область метафизики, а поэтика переориентировалась на лингвистическую реальность текста.

Методологическая проблема различий между возможностями и приемами, с одной стороны, изучения исторически сложившихся разновидностей литературных произведений (жанров), с другой — конструирования «идеальных типов» или создания теоретических моделей словесно-художественных произведений (к каковым принадлежат, в частности, и традиционные представления о трех «родах»), была впервые сформулирована в ряде поэтологических исследований 1950—1960-х гг. Например, в книге Э.Лэммерта «Структуры повествования» (1955) различие «исторических» и «философских» жанров возводится к Гердеру, причем эпика, лирика, драма «как устойчивые и охватывающие главные группы, которые размещаются во всяком случае *над* жанрами», как «*типические формы поэзии обозначают именно — не принимая во внимание возможное преобладание одного из типов в данное время, у данного народа или поэта — ее *всегдашние возможности*».*

«Жанры для нас — ведущие исторические понятия, типы — исторические константы. Их открытие поэтому — собственная задача науки о поэзии»<sup>1</sup> (автор использует выражения «Hauptgruppen» и «Tуреп», видимо, по той именно причине, что немецкое «Gattung» обозначает не только жанр, но и род).

В конце 1960-х гг. проблема четко сформулирована Ц. Тодоровым: «Чтобы избежать всякой двусмысленности, следует постулировать существование, с одной стороны, *исторических жанров*, с другой — *теоретических жанров*. Первые суть результат наблюдений над реальной литературой, вторые — результат теоретической дедукции»<sup>2</sup> (напомним, что французское *genre* обозначает и «жанр», и «род», так что «теоретические жанры» в данном случае вполне соответствуют русским «родам»).

Наряду с принципиальным методологическим разграничением этих двух типов литературных произведений в поэтике XX в. существует тенденция игнорировать и обходить это различие. «Эпическое», «драматическое» и «лирическое» часто считаются универсальными «началами», выступающими всегда в комплексе и присутствующими в любом жанре, но в различных сочетаниях и пропорциях.

<sup>1</sup> Lämmert E. Bauformen des Erzählens. 8., unveränderte Aufl. — Stuttgart, 1991. — S. 13—16.

<sup>2</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с франц. Б. Нарумова. — М., 1997. — С. 9—10.

Такова позиция Э. Штайгера в его широко известном исследовании «Основные понятия поэтики» (1948): «Пользуясь выражением Гуссерля, “идеальное значение” “лирического” я могу узнать, находясь перед ландшафтом; что такое эпическое, может быть, — перед потоком беженцев; смысл слова “драматический” запечатлеет во мне, возможно, некий спор. <...> Кардинальные примеры лирического предположительно будут найдены в лирике, эпического в эпосах. <...>...Наше исследование придет к результату, что каждое подлинное поэтическое произведение уделяет место всем родовым идеям в различной степени и разными способами и что многообразие долей лежит в основе необозримого изобилия исторически становящихся видов»<sup>1</sup>.

Характеристики литературных жанров по таким принципам весьма распространены. Особенно «повезло» в этом отношении роману: в нем находят все три «родовые» варианта — «эпический», «драматический» и «лирический»<sup>2</sup>. Необходимо однако осознать тот факт, что у Э. Штайгера и его последователей ни род, ни жанр не мыслятся в качестве самостоятельных структур, каждая из которых имеет особую эстетическую функцию в общей системе литературы. Созданные ими исследовательские *конструкции* на самом деле являются одновременно *наджанровыми* и *междо-родовыми*. Но современному «деконструктивистскому» сознанию, склонному видеть любое целое разнородным и расщепленным, этот комплекс представлений очень близок.

Подлинной предпосылкой решения важнейших проблем теории литературного жанра могла стать лишь новая концепция структуры литературного произведения. Она и сложилась в работах М. М. Бахтина — на основе синтеза важнейших традиционных подходов.

Можно выделить несколько парадигм, возникших как формы литературного самосознания, а затем создававших (иногда — в течение веков) целые направления в поэтике и кристаллизовавшихся в более частные и определенные научные концепции.

Во-первых, жанр предстает в неразрывной связи с жизненной ситуацией, в которой он функционирует, в частности с такими типическими моментами жизни аудитории, как разного рода ритуалы. Отсюда акцентирование установки на аудиторию, определяющей объем произведения, его стилистическую тональность, устойчивую тематику и композиционную структуру. От поэтик и риторик древности и средневековья такой подход на рубеже

<sup>1</sup> *Staiger E.* Grundbegriffe der Poetik. 8. Auflage. — Zürich und Freiburg, 1968. — С. 8—11.

<sup>2</sup> См.: *Днепров В. Д.* Идеи времени и формы времени. — М., 1980. — С. 100—133.

XIX—XX вв. перешел в научное изучение канонических жанров (А. Н. Веселовский, Ю. Н. Тынянов)<sup>1</sup>.

Во-вторых, в литературном жанре видят картину или «образ» мира, запечатлевшие определенное мирозерцание — либо традиционно-общее, либо индивидуально-авторское. Такое понимание переходит от критики и эстетики эпохи преромантизма и романтизма к мифопоэтике XX в. (ср.: О. М. Фрейденберг)<sup>2</sup>, а также преобразуется в концепцию жанра как «содержательной формы» (Г. Д. Гачев), приводя в иных случаях, напротив, к разграничению и даже противопоставлению «жанрового содержания» и «жанровой формы» (Г. Н. Поспелов)<sup>3</sup>.

В-третьих, на почве теории трагедии от Аристотеля до Ф. Ницше (через И. Ф. Шиллера) формируется представление о границе между эстетической реальностью и внеэстетической действительностью читателя-зрителя и о специфическом взаимодействии этих двух миров (понятие *káтарсиса*).

В пространстве театра граница между сценой и зрительным залом — смысловой рубеж двух действительностей. В этой точке происходят «встреча» сознания героя и читателя-зрителя и преодоление разделяющей их пространственной границы во вневременном настоящем переживания катастрофы героя. Вместе с тем *káтарсис* означает и возвышение зрителя над точкой зрения героя, т. е. возникновение *эстетической границы*.

В России такой взгляд на структуру произведения актуализировался в эстетике символизма (полемика Вяч. Иванова с Ф. Ницше), а затем перешел в концепцию «зоны построения образа» как определяющего аспекта художественного целого у М. М. Бахтина<sup>4</sup>.

В итоге появилась возможность понять *форму целого как результат взаимодействия эстетической активности автора-творца и внеэстетической закономерности сознания и поступка героя*. Тем самым был решен вопрос о внутренней динамике, определяющей единство и целостность многомерной художественной структуры. Созданная М. М. Бахтиным теория жанра как «трехмерного конструктивного целого» синтезирует на этой основе все три традиции европейской поэтики.

---

<sup>1</sup> См.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940; Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 227 — 252.

<sup>2</sup> Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997.

<sup>3</sup> Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — М., 1969; Поспелов Г. Н. Типология литературных родов и жанров // Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики. — М., 1983.

<sup>4</sup> Тамарченко Н. Д. Проблема «роман и трагедия» у Ф. Ницше, Вяч. Иванова и Бахтина // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 2001. — С. 116 — 134.

Выдвигая идею «двойкой ориентации жанра» — в «тематической действительности» и в действительности читателя, М. М. Бахтин дает, соответственно, два взаимосвязанных определения «типического целого художественного высказывания». В одном случае акцентирована «сложная система средств и способов понимающего овладения действительностью»; в другом — сказано, что «все разновидности драматических, лирических и эпических жанров» определяются «непосредственной ориентацией слова как факта, точнее — как исторического свершения в окружающей действительности». Оба аспекта объединяются установкой на завершение: «Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется именно типами завершения целого произведения. Каждый жанр — особый тип строить и завершать целое»<sup>1</sup>.

Каждый из трех выделяемых ученым аспектов жанровой структуры содержит и позволяет увидеть всю его целостность, но взятую в одном из своих ракурсов или измерений. Поэтому и возможна характеристика «типа целого художественного высказывания» через любой из них или с акцентом на нем<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Медведев П. Н. (Бахтин М. М.). Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. — М., 1993. — С. 144—151. О принадлежности изложенной концепции жанра Бахтину см.: Тмарченко Н. Д. М. М. Бахтин и П. Н. Медведев: судьба «введения в поэтику» // Вопросы литературы. — 2008. — № 5. — С. 160—184.*

<sup>2</sup> О концепции жанра у Бахтина см.: *Чернец Л. В. Вопросы литературных жанров в работах М. М. Бахтина // Филологические науки. 1980. — № 6. — С. 13—21; Лейдерман Н. Жанровые идеи М. М. Бахтина // Zagadnienia Rodzaiow Literackich. XXIV. Z. 1(46). — Lodz, 1981. — S. 67—85; Тмарченко Н. Д. М. М. Бахтин и А. Н. Веселовский (Методология исторической поэтики) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 1998. — № 4 (25). — С. 33—44.*

# ЭВОЛЮЦИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ (НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ)

Достаточно очевидно, что в этой главе не может содержаться характеристика развития даже одного какого-то жанра на протяжении всей его истории. Но и никаким отдельным этапом жанровой эволюции мы не можем ограничиться. Чтобы понять логику интересующего нас процесса, мы попытаемся затронуть только его основные проблемы и важнейшие поворотные точки. А непосредственным предметом наблюдений и поводом для обобщений послужит судьба некоторых наиболее известных и продуктивных жанровых форм.

Это, во-первых, их происхождение. Во-вторых, переход от до-литературной стадии к литературной. Наконец, в-третьих, переход от доминирования канонических жанров к преобладанию неканонических, который относится к последней трети XVIII в. и первой трети XIX в.

## 2.1. Генезис

О. М. Фрейденберг убедительно настаивала на различии понятий «эволюция» и «генезис», хотя оба они принадлежат к области теоретического познания в историческом освещении.

Генезис (происхождение) предполагает трудноуловимый переход от того исторического состояния, в котором исследуемый предмет еще отсутствует, к такому, в котором он уже сформировался настолько, что начинает эволюционировать (изменяться).

Тому состоянию культуры, когда она еще не знает литературных жанров, предшествует отнюдь не «безжанровость», а исторически сложившееся системное единство долитературных образований (типов высказывания, или дискурсов), которые М. М. Бахтиным были названы «речевыми жанрами». При этом имелись в виду как «первичные» — «необозримое многообразие речевых жанров... в бытовом речевом общении (занимательные и интимные сообщения, просьбы и требования разного рода,

любовные признания, препирательства и брань, обмен любезностями и т. п.)<sup>1</sup>», так и «вторичные (идеологические) жанры»<sup>2</sup>, включая литературные.

Сочинение литературного произведения по своим коммуникативным параметрам сродни любому иному роду общения людей: «Когда мы строим свою речь, нам всегда предносится целое нашего высказывания: и в форме определенной жанровой схемы и в форме индивидуального речевого замысла»<sup>3</sup>. Размышляя об этом, М. М. Бахтин концентрировал внимание на том, «в качестве кого и как (т. е. в какой ситуации) выступает говорящий человек. Различные формы речевого авторства — от простейших бытовых высказываний до больших литературных жанров... В каких же высказываниях (речевых выступлениях) выступает лицо и нет маски, т. е. нет авторства. Форма авторства зависит от жанра высказывания. Жанр в свою очередь определяется предметом, целью и ситуацией высказывания. Форма авторства и иерархическое место (положение) говорящего (вождь, царь, судья, воин, жрец, учитель, частный человек, отец, сын, муж, жена, брат и т. д.). Соотносительное иерархическое положение адресата высказывания (подданный, подсудимый, ученик, сын и т. д.). Кто говорит и кому говорят»<sup>4</sup>. Отсюда определенность инвариантных «жанровых схем» («слово вождя, слово судьи, слово учителя, слово отца и т. п.»), которые «существенно традиционны и уходят в глубокую древность. Они обновляются в новых ситуациях. Выдумать их нельзя (как нельзя выдумать язык)»<sup>5</sup>.

Проблема речевых жанров культуры — не внелингвистическая, но металингвистическая: «Форма словесного целого, аналогичная синтаксическим формам, вообще формам языка. Отличие от языковых форм. Целое речи (высказывания) — внеязыковая категория. Конец и начало всей речи — сюжетно-предметно-смысловые, а не лингвистические термины. Грамматические связи кончаются в пределах периода; связи целого — композиционные связи. Лингвистические связи как таковые не могут конституировать целого. Целое — внеязыковое и потому нейтральное к языку. Поэтому жанры, как формы целого (следовательно, предметно-смысловые формы), междязычны, интернациональны. В то же время жанры существенно связаны с языком, ставят перед ним определенные задания, реализуют в нем определенные возможности. Но язык вообще может реализоваться только в конкретных высказывани-

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — М., 2002. — Т. 6. — С. 372.

<sup>2</sup> Там же. — Т. 5. — С. 161.

<sup>3</sup> Там же. — Т. 5. — С. 190.

<sup>4</sup> Там же. — Т. 6. — С. 371.

<sup>5</sup> Там же. — Т. 6. — С. 371—372.

ях. Жанры, как формы целого высказывания, существуют во всех областях словесной культуры»<sup>1</sup>.

В самом общем виде всякий жанр речи — это «типическая форма высказывания», соответствующая «типическим ситуациям речевого общения», с присущими им «предметом» и «целью» говорения или письма. Коммуникативная цель — это «обращенность, адресованность... без которой нет и не может быть высказывания. Различные типические формы такой обращенности и различные типические концепции адресатов — конститутивные, определяющие особенности различных речевых жанров»<sup>2</sup>. М. М. Бахтин постоянно акцентировал этот коммуникативный момент: «Как говорящий (или пишущий) ощущает и представляет себе своих адресатов, какова сила их влияния на высказывание — от этого зависит и композиция и — в особенности — стиль высказывания»<sup>3</sup>.

Таким образом, жанр — это известного рода взаимная условленность (конвенциональность) общения, некоторая коммуникативная стратегия, объединяющая субъектов и адресатов высказываний в их отношении к предмету речи. Не только литературный, но и любой речевой жанр характеризуется конститутивными для него «концепцией адресата» и «формой авторства» как неизбежной для производящего текст данного типа «речевой маской». Последняя, согласно удачной формулировке М. Фуко, представляет собой «позицию, которую может и должен занять любой индивид, чтобы быть субъектом данного высказывания»<sup>4</sup>.

Литературный жанр, с такой точки зрения, представляет собой исторически продуктивный тип высказывания, реализующий определенную коммуникативную стратегию<sup>5</sup> эстетического по своим «предмету, цели и ситуации» дискурса.

Жанры «речевого общения» бывают простыми («первичные») и сложными, многосоставными, включающими в себя порой целый ряд иных по своей жанровой принадлежности внутритекстовых дискурсов. Однако «жанр есть *последнее* (курсив. — М. М. Бахтин) целое высказывания, не являющееся частью большего целого. Жанр, становящийся элементом другого жанра, в этом своем качестве уже не является жанром»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — Т. 5. — С. 40.

<sup>2</sup> Там же. — Т. 5. — С. 204—205.

<sup>3</sup> Там же. — Т. 5. — С. 200.

<sup>4</sup> Foucault M. L'archéologie du savoir. — Paris, 1969. — P. 126.

<sup>5</sup> О понятии коммуникативной стратегии см.: Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. — С. 100.

<sup>6</sup> Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — Т. 5. — С. 40.

Все речевые жанры — от самых простых до самых сложных — различаются «по теме, по композиции, по стилю». В основе такой «трехмерности» угадываются категории классической риторики: *inventio* (нахождение или изобретение предмета речи), *dispositio* (проявление авторской активности в определенной жанровой форме) и *elocutio* (стилевая ориентированность на адресата). Ибо стиль (выбор слова) мыслится в данном случае риторически: не как способ индивидуального самовыражения (эстетическая концепция стиля, утвердившаяся в эпоху романтизма), но как возможность нагружать слово «некоторой типической экспрессией», формируемой «некоторым типическим контактом... при типических обстоятельствах»<sup>1</sup>. Стиль, по М. М. Бахтину, определяется типами отношения говорящего к другим участникам речевого общения (к слушателям или читателям, партнерам, к чужой речи и т. п.).

Хотим мы того или нет, наше общение обладает неизбежной жанровой определенностью: «Мы все говорим только определенными речевыми жанрами, то есть все наши высказывания обладают определенными и относительно устойчивыми типическими формами построения целого»<sup>2</sup>, «типами его завершения, типами отношения говорящего к другим»<sup>3</sup>, несут в себе «способность определять активную ответную позицию других участников общения»<sup>4</sup>. Поэтому, оказываясь в роли адресата и правильно угадывая жанровую стратегию общения, «с самого начала мы обладаем ощущением речевого целого, которое затем только дифференцируется в процессе речи»<sup>5</sup>.

Суть проблемы заключается в том, что всякое конкретное высказывание — звено в цепи речевого общения определенной сферы; даже помимо воли своего инициатора само высказывание занимает какую-то определенную позицию в данной сфере общения. По этой причине, подчеркивает М. М. Бахтин: «Каждый речевой жанр в каждой области речевого общения имеет свою определяющую его как жанр типическую концепцию адресата»<sup>6</sup>. При этом вторичные (идеологические, в частности литературные) жанры отличаются от первичных (повседневно-бытовых) тем, что помимо прямого адресата («разных степеней близости, конкретности, осознанности») «автор высказывания с большей или меньшей осознанностью предполагает высшего наадресата... В разные эпохи и при разном миропонимании этот наадресат

---

<sup>1</sup> *Бахтин М. М.* Собр. соч.: в 7 т. — Т. 5. — С. 191.

<sup>2</sup> Там же. — Т. 5. — С. 180.

<sup>3</sup> Там же. — Т. 5. — С. 164.

<sup>4</sup> Там же. — Т. 5. — С. 185.

<sup>5</sup> Там же. — Т. 5. — С. 181.

<sup>6</sup> Там же. — Т. 5. — С. 200.

и его идеально верное ответное понимание принимают разные конкретные идеологические выражения... Это конститутивный момент целого высказывания, который при более глубоком анализе может быть в нем обнаружен»<sup>1</sup>. Жанровая «концепция адресата» определяется востребованной со стороны данного жанра коммуникативной компетентностью воспринимающего. Фактический слушатель (читатель) может и не занять этой уготованной ему позиции, но в таком случае его вступление в коммуникацию не будет адекватным данному коммуникативному событию, возможность которого останется не реализованной.

Литературные жанры — это прежде всего *письменные жанры*. В этом состоит их радикальное отличие от жанров устного народного творчества, произведения которого, будучи записанными, могут восприниматься как квазилитературные, но по сути своей таковыми не являются.

Несинхронность креативного акта написания текста и рецептивного акта его восприятия, отсроченность коммуникативного события общения, своеобразная «консервация» диалогической встречи сознаний составляет неотъемлемую черту литературы как «определенной сферы речевого общения». В этой принципиально письменной области культуры, решая свои специфические (эстетические) задачи, литературные жанры кристаллизуются, обретают четкие жанровые формы: «Авторская форма писателя стала профессиональной и разбилась на жанровые разновидности (романист, лирик, комедиограф, одописец и т. п.). Формы авторства могут быть узурпированными и условными. Например, романист может усвоить тон жреца, пророка, судьи, учителя, проповедника и т. п.»<sup>2</sup>.

Но этому состоянию развитой жанровой системы предшествует гораздо менее упорядоченное множество устных и письменных *протожанров*: «Жанр, как композиционно определенное (в сущности — застывшее) целое, и жанровые зародыши (тематические и языковые) с еще не развившимся твердым композиционным костяком, так сказать, “первофеномены” (курсив. — М. М. Бахтин) жанров»<sup>3</sup>.

Рассмотрение генезиса литературных жанров и заключается в выявлении таких протолитературных «жанровых зародышей», в которых с достаточной определенностью можно усмотреть некоторые принципиальные для последующих жанровых традиций (для жанровой эволюции) стратегии тематизации действительности, авторства и адресации. Таков угол зрения исторической поэтики, заданный А. Н. Веселовским.

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — Т. 5. — С. 337—338.

<sup>2</sup> Там же. — Т. 6. — С. 371.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М., 1986. — С. 513.

Коммуникативная стратегия письменно-опосредованного, а не устно-непосредственного общения<sup>1</sup> — радикально существенная, но не единственная предпосылка возникновения литературы как жанровой системы. Второй столь же существенной предпосылкой этого является овладение *наррацией* (от лат. *narrare* — рассказывать) — коммуникативной стратегией собственно вербального (очищенного от внесловесных факторов) рассказывания, которая приходит на смену более архаичной стратегии «картинности», синкретического «визионарного показа»<sup>2</sup>. Этот аспект генезиса литературных жанров был фундаментально исследован О. М. Фрейденберг.

Нарратив — это повествовательный дискурс. Жанровой «целью» нарративного высказывания является сообщение о событии или цепи событий (пересказ фабульной истории), выступающих в качестве жанрового «предмета» речи<sup>3</sup>. Нарративная жанровая «ситуация» определяется наличием ведающего (по-вест-вующего нарратора, носителя вести: из-вест-ия о совершившихся событиях) и неведающего (нарратора), что и предполагает в качестве «маски авторства» фигуру повествователя-посредника<sup>4</sup>.

На архаической (долитературной) стадии мифа такой ситуации не было. Собственное (не «олитературенное» в последующие века) содержание мифа, во-первых, не было событийным, оно состояло не в том, что случилось однажды, а в том, что бывает всегда. Мифологические тексты «сводили мир эксцессов и аномалий, который окружал человека, к норме и устройству»; они свидетельствовали о происшествиях «вневременных, бесконечно репродуцируемых и в этом смысле неподвижных»<sup>5</sup>.

Во-вторых, содержание мифа не сообщалось несведущим посторонним — оно разыгрывалось в синкретическом действе ведающими о нем членами рода-племени. «Тут «рассказ» носит субъектно-объектный характер; в нем нет различия между тем,

---

<sup>1</sup> Ср.: «Устная речь органически включается в синкретизм поведения... тяготеет к недискретности и континуумной структуре. Она удаляется от логических конструкций, приближаясь к иконическим и мифологическим» (*Лотман Ю. М. Устная речь в историко-культурной перспективе* // Ю. М. Лотман. Статьи по семиотике искусства. — СПб., 2002. — С. 523).

<sup>2</sup> *Фрейденберг О. М. Миф и литература древности.* — М., 1978. — С. 220.

<sup>3</sup> «Повествование... может существовать постольку, поскольку оно рассказывает некоторую историю, при отсутствии которой дискурс не является повествовательным» (*Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры.* — М., 1998. — Т. 2. — С. 66).

<sup>4</sup> См.: *Friedemann K. Die rolle des Erzählers in der Epik.* — Berlin, 1910 (Darmstadt, 1965); *Stanzel F. K. Theorie des Erzählers.* — Göttingen, 1979.

<sup>5</sup> *Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении* // Ю. М. Лотман. Избр. Статьи: в 3 т. — Т. 1. — С. 225.

кто рассказывает, что рассказывается, кому рассказывается»<sup>1</sup>. Поэтому «мифов-нарративов никогда не было и не могло быть; оттого они и не дошли до нас в непосредственной форме. Такие мифы-рассказы имеются только в учебниках по мифологии; если же их связная сюжетная цепь воспроизводилась древними писателями... то потому, что к этому времени нарратив давно функционировала»<sup>2</sup>.

Место и роль нарратива в современной культуре определяются его отношением к онтологическому ряду «родовых феноменов (событий, процессов, состояний)»<sup>3</sup>. Область нарративных жанров ограничена дискурсивными практиками анарративных высказываний, где коммуникативное событие общения не состоит в изложении рассказываемого события: а) перформативными (непосредственные речевые действия клятвы, просьбы, приказа и т. п.); б) декларативными (не рассказ о «внутренних» событиях откровения, а непосредственное их манифестирование, «овнешнение»); в) итеративными (описания, дефиниции, объяснения не событий, а состояний или процессов); г) миметическими (словесное представление коммуникативных событий, которые не излагаются, а непосредственно демонстрируются, воспроизводятся без посреднической фигуры повествователя).

Очевидно, что далеко не все литературные жанры нарративны. Драматургия являет собой пример миметического дискурса (нарративны в драме лишь речи «вестников»). В лирике нарративы довольно редки («Она сидела на полу / И груди писем разбирала...»); здесь мы чаще встречаемся с перформативами («Не верь, не верь поэту, дева: / Его своим ты не зови...»), декларативами («Молчи, скрывайся и таи...») или итеративами («Лениво дышит полдень мгlistый; / Лениво катится река...»)<sup>4</sup>. Однако овладение нарративностью явилось необходимой предпосылкой возникновения самой литературы — в любых ее жанровых модификациях.

Первостепенное свойство нарративности — событийность<sup>5</sup> референтного (предметно-тематического) поля высказывания. Освоение человеческим сознанием событийной стороны бытия — следствие овладения «понятийным мышлением», которое, по О. М. Фрейденберг, и «создает нарратив», так как анарративная словесная «картина» не может передать оборотов «если», «когда», «для того чтобы», «из-за» и т. д.»<sup>6</sup>. Одни и те же факты могут быть

<sup>1</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. — С. 211.

<sup>2</sup> Там же. — С. 228.

<sup>3</sup> Рикёр П. Время и рассказ. — Т. 1. — М.; СПб., 1999. — С. 212.

<sup>4</sup> Все примеры позаимствованы из поэзии Ф. И. Тютчева.

<sup>5</sup> Шмид В. Нарратология. — М., 2003. — С. 20.

<sup>6</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. — С. 227.

воспринимаемы в одной из двух взаимодополнительных модальностей: событийной (бытие непредопределено, беспрецедентно, вероятно) или процессуальной (бытие закономерно, прецедентно, прогнозируемо). В противоположность процессу событие по природе своей: 1) однократно, тогда как многократно повторяющееся действие или положение предстает шагом природного, социального или ментального процесса; 2) событие вероятно как «то, что могло произойти по-другому»<sup>1</sup>, тогда как процесс обладает неотменимой стадильностью; 3) событие эпизодично (дискретно), тогда как процесс характеризуется непрерывностью (континуальностью) своих состояний; 4) событие интенционально, т. е. неотделимо от соответствующей точки зрения на него, поскольку, как говорит М. М. Бахтин, «главное действующее лицо события — свидетель и судия»<sup>2</sup>, тогда как процесс действителен и без наблюдателя. Последнее свойство — наиважнейшее: оно лежит в основании первых трех и требует для своей реализации нарратива как «посреднического» способа высказывания.

Нарративное высказывание — двоякособытийно: «Перед нами два события — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте. <...> Мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов»<sup>3</sup>.

Этой раздвоенности не знала ритуально-мифологическая архаика с ее принципиальным синкретизмом. И именно в этой двоякособытийности «нарратив обретает свою особенность. Ее своеобразие в том, что вся ее фактура лежит не в том плане времени и пространства (а потому и тематики), в каком находится вторая часть повествования»<sup>4</sup> (т. е. рассказываемая история).

Рассуждение М. М. Бахтина о рассказанном событии и «событии самого рассказывания» извлечено из работы о романе. В буквальном своем значении оно часто неприменимо к лирике, которая говорит по большей части о состояниях или процессах, и вовсе неприменимо к драматургии, не рассказывающей о поведении участников событий пьесы, а непосредственно разыгрывающей

<sup>1</sup> Рикёр П. Время и рассказ. — Т. 1. — С. 115.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. — Т. 6. — С. 396.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 403—404.

<sup>4</sup> Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. — С. 227.

его. Однако и эти виды словесного творчества, почти не использующие повествование в качестве композиционной формы, обязаны своим происхождением нарративному перевороту в культуре.

Дело, во-первых, в том, что с помощью наррации человеком была освоена событийная сторона своего существования. Моменты жизни, тематизируемые лирикой, часто сами по себе не событийны, но они теперь мыслятся как неустранимо причастные к событийности бытия.

Во-вторых, наррация отделила не обязательно вымышленный, но обязательно воображенный<sup>1</sup> мир персонажей (сюжетную реальность) от мира, в котором — посредством коммуникативного события рассказывания, посредством слова — сосуществуют автор и читатель. Данный переломный момент О. М. Фрейденберг характеризует следующим образом: «В наррации сохранен весь былой инвентарь мифа в виде вещей, живых тварей, связей, мотивов. Но здесь это уже стало персонажем, сценарием, сюжетом, но не самой "предметной" (протяженной) и "зримой" природой, нерасторжимой с человеком. Миф, который довлел самому себе, обратился в объект изображения, его стали воспроизводить как нечто вторичное, созданное субъектной... сферой, и он из достоверной категории превратился в "образ", в "фикцию", только лишь подражавшую действительности»<sup>2</sup>.

В процессе становления литературных жанров это новое качество *образности* оказалось присуще не только эпическим, но в равной мере и драматургическим, и лирическим героям и выступило моментом исключительной важности для возникновения эстетической специфики художественной литературы во всем многообразии ее жанров.

Что касается жанров эпических (собственно нарративных), то они не вышли непосредственно из мифа вследствие его преобразования наррацией. Пока еще не принадлежащими литературе в специальном значении этого слова «первофеноменами» (Бахтин) жанрового спектра эпики явились *сказание* (легендарно-историческое предание), *сказка*, *притча* и *анекдот*, которые будут подробно рассмотрены в следующем параграфе.

Названные типы нарративных высказываний обладают неодинаковым историческим возрастом. Возникали они в различные эпохи развития человеческого сознания — в той последовательности, в какой перечислены. По своей риторике (говорить о поэтике

---

<sup>1</sup> «Должно составлять фабулы и обрабатывать их по отношению к словесному выражению, как можно живее представляя их перед своими глазами... видя [все] вполне ясным образом и как бы присутствуя при самом исполнении событий» (Аристотель. Об искусстве поэзии. — М., 1957. — С. 94).

<sup>2</sup> Там же. — С. 228.

здесь пока еще преждевременно, поскольку мы имеем дело не с собственно художественными, а с прахудожественными речевыми жанрами) сказание, сказка, притча, анекдот весьма разнородны. Но зародившиеся в них коммуникативные стратегии и до сего времени сохранили свою актуальность для многих литературных жанров (не только эпических).

Третьим — решающим — фактором генезиса литературных жанров явилось проникновение в сферу нарративного письма *эстетической деятельности*. Это приводит к формированию таких специальных литературных институций, как индивидуальное авторство (приходящее на смену авторитетности сакрального, пророческого, мудрого слова) и поэтика (теоретическое самознание художественного письма как умения особого рода).

Впервые столь тектонические смещения в постмифологической культуре совершаются в античной Греции, где «произошло то, чего не то чтобы не успело произойти, а принципиально не могло и не должно было произойти в "библейском" мире: литература впервые осознала себя именно литературой, то есть самозаконной формой человеческой деятельности, явно для себя противостоящей всему, что не есть она сама, например стихийному экстатическому "вещанию" пророков, а также культу, обряду, быту и вообще "жизни"<sup>1</sup>. Данный исторический сдвиг был зафиксирован древнегреческим философом Демокритом (V—IV вв. до н. э.) — сочинителем трактатов «О поэзии», «О Гомере», «О красоте слов», «О правильном выговоре и редких речениях», «О благозвучных и неблагозвучных звуках речи».

Понятие красоты — в самом общем виде — предполагает целостность того, что оценивается как прекрасное: такое его состояние, когда «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже»<sup>2</sup>. Эстетическая деятельность, следовательно, состоит в придании тому, на что она направлена, подлинной целостности: полноты и неизбыточности («ни прибавить, ни убавить»). Этим достигается завершенность (в расхожем словоупотреблении «совершенство») и сосредоточенность (одушевляющая глубина), что превращает предмет оцеляющей деятельности в эстетический объект — объект любования: ценностно позитивного отношения, свободного от прагматического интереса.

Возникновение литературы как особой сферы общения в древнегреческой культуре состояло в том, что осуществилась обращенность оцеляющей и завершающей (эстетической) деятельности

---

<sup>1</sup> *Аверинцев С. С.* Греческая литература и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. — М., 1971. — С. 208.

<sup>2</sup> *Альберти Л. Б.* Десять книг о зодчестве. — М., 1935. — Т. 1. — С. 178.

на обе стороны наррации: и на само рассказывание, и на рассказываемое событие. Первое привело к ценностному осознанию и регламентации «по теме, по композиции, по стилю» каждой «типической формы высказывания», выделяемой из речевой практики по своим эстетическим свойствам; то есть к формированию отдельных литературных жанров. Второе имело результатом формирование общелитературной (эстетической) специфики возникающих в данной сфере жанров. Их родство состоит прежде всего в особом «предмете» коммуникативного интереса автора и читателей. Это «диада личности и... мира»<sup>1</sup>, внутренне замкнутый (завершенный и сосредоточенный), воображенный автором «мир» и принадлежащее этой художественно-условной реальности (а не коммуникативной ситуации рассказывания) «эстетически завершенное явление — герой»<sup>2</sup>.

Литературное письмо как эстетическая деятельность состоит не только и не столько в организации внутренне целостного текста, где, словами Аристотеля, нет уже ничего такого, «присутствие или отсутствие чего незаметно»<sup>3</sup>. Эстетическая деятельность писателя в своей исходной основе есть совершаемое в воображении «ценностное уплотнение мира» вокруг «я» героя («другого» по отношению к «я» автора) как «ценностного центра художественного видения»<sup>4</sup>.

Персонажи мифа, пока они мыслились действительными богами и героями (полубогами), для непосредственных участников ритуально-мифологического действия не могли быть «героями» в современном (эстетическом) значении этого термина. Только разум, овладевший как образным, так и понятийным мышлением в их взаимодополнительности, «высвободившийся из "диалогической ситуации" (непосредственного ритуально-жизненного взаимодействия. — *Авт.*), создавший дистанцию между собой и другим "я", получает невиданные доселе возможности для подглядывания и наблюдения за другими и за самим собой "со стороны", для объектной характеристики и классификации чужих "я"»<sup>5</sup>.

«Личность, понятая объективно, чужое "я", наблюдаемое и описываемое как вещь», в античной Греции получило наименование «характер», то есть «некий резко очерченный и неподвижно застывший облик, который легко без ошибки распознать среди всех

---

<sup>1</sup> *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 46.

<sup>2</sup> Там же. — С. 18.

<sup>3</sup> *Аристотель.* Об искусстве поэзии. — С. 66.

<sup>4</sup> *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности. — С. 163.

<sup>5</sup> *Аверинцев С. С.* Греческая литература и ближневосточная «словесность». — С. 216.

других»<sup>1</sup>. Наделение персонажа таким характером, «очерчивание» чьей-то жизни неким контуром есть его замыкание, оцельнение, завершение. В этом состояло глубокое и принципиальное отличие эстетических (литературных) жанров от внехудожественной (библейской и средневековой) книжности, где «авторы описывают психические состояния, игнорируя психологию человека в целом, его характер. Чувства как бы живут вне людей, но зато проникают все их действия, смешиваются с чувствами автора»<sup>2</sup>. В литературе художественной автор и герой, напротив, четко размежеваны как завершающий и завершаемый.

Крайний пример — Евангелия, весьма напоминающие, будучи нарративами (св. Лука именует их «повествованиями о событиях»), далеко еще не сложившийся в первые века нашей эры жанр повести. Однако образ Иисуса Христа для свидетельствующего о Нем повествователя в принципе не может стать объектом завершения, поскольку является величайшей тайной бытия, которому и сам повествователь принадлежит (а не которое принадлежит ему как картина его воображения).

Впоследствии жанр романа (в особенности у Ф. М. Достоевского) овладеет таким способом эстетического завершения, при каком и фигура героя не утрачивает своей «личной тайны» (А. П. Чехов) и психологической текучести, живой динамики, не исчерпывается до конца понятым, мысленно «зримым» характером. Но в исторический период генезиса литературных жанров до этого пока далеко. Еще и в XVII в. Н. Буало будет наставлять писателей: «Герою своему искусно сохраните / Черты характера среди любых событий».

Пока еще герой всем своим характером с исчерпывающей полнотой и неизбыточностью вписывается в воображенную автором картину мира, которая и составляет завершающий его контур. Предметом (сверхтемой) всех литературных жанров оказывается «я-в-мире» —вершенная в своей целостности условная модель человеческого присутствия — как эстетический объект художественной коммуникации (письма и чтения).

Жанровый субъект (образ автора) в каждом литературном жанре свой, на ранних стадиях весьма определенный и устойчивый — аналогично определенности характера героя. Однако во всех этих жанрах в момент их отделения от прочих речевых образований он предстает субъектом личного авторства — индивидуальностью, обладающей творческим самосознанием. Уже в конце VI в. до н. э. древнегреческий поэт Феогид был озабочен «печатью» своего авторства:

---

<sup>1</sup> *Аверинцев С. С.* Греческая литература и ближневосточная «словесность». — С. 216 — 217.

<sup>2</sup> *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. — М., 1970. — С. 74.

Так и никто не подменит речей моих золота — медью,  
Всякий узнает тогда: «Вот Феогнидова речь...»

(Пер. А. Пиотровского)

Как формулирует С. С. Аверинцев, «осознание прав и обязанностей личного авторства стоит в отношениях взаимозависимости к эстетическому императиву художественного "целого"», а «замкнутое и вычленившееся из жизненного потока произведение есть коррелят замкнутой и вычленившейся авторской индивидуальности»<sup>1</sup>.

Индивидуализация героя (пока еще в типовом облике характера), индивидуализация автора (хотя и в жанрово-типовой «маске авторства», но — личного авторства) предполагают коррелятивную им индивидуализацию читателя. Это усугубляется коммуникативной ситуацией «отсроченного» во времени сотворческого сопереживания по отношению к письменному тексту, воспринимаемому не вместе со всеми, не «на миру», а наедине со своими мыслями. Последнего фактора было лишено массовое восприятие театрального зрелища, однако уже Аристотель констатирует, что «сила трагедии остается и без состязания и актеров»<sup>2</sup> (то есть без публичного исполнения). К тому же древнегреческая драматургия — самой расколотостью представляемого на «я» героя и «мы» хора — взывала к самоопределению личности.

В *самоопределении адресата* в качестве внутренне оцельненного эстетическим переживанием «я», самобытного субъекта жизни можно усмотреть специфическую коммуникативную «цель» всех литературных жанров, с легкой руки Аристотеля именуемую *катарсисом*. Можно говорить в этом смысле не только о трагическом, как Аристотель, но и о комическом, героическом, сатирическом и других модификациях катарсиса как «сущности эстетического переживания»<sup>3</sup>.

Определенный вид катарсиса, присутствующий в произведении как его рецептивная установка, внутренняя заданность, и составляет эстетическую «концепцию адресата» того или иного типа. Эти типы художественности не совпадают с литературными жанрами, но имеют к ним самое непосредственное отношение. Некоторые из жанров (например, трагедия, идиллия, элегия) весьма прочно сращены с соответствующими видами катарсиса; другие (например, роман) наделены широкими возможностями их выбора, сочетания и варьирования.

<sup>1</sup> Аверинцев С. С. Греческая литература и ближневосточная «словесность». — С. 222.

<sup>2</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии. — С. 61.

<sup>3</sup> Лосев А. Ф. Катарсис // Философская энциклопедия. — М., 1962. — Т. 2. — С. 469.

## 2.2. «Протолитературные» нарративы

Здесь будут рассмотрены некоторые базовые нарративные дискурсы, не входящие в состав художественной литературы как таковой. Однако сложившиеся в них коммуникативные стратегии сыграли, как уже говорилось ранее, существенные роли в происхождении и формировании основных литературных жанров (не только эпических). Следует обратить внимание также на то, что анализируемые здесь долитературные повествования представляют собой неочевидную систему взаимодополнительных жанровых образований, а не случайный их набор.

Речевые жанры сказания и сказки, притчи и анекдота по природе своей принадлежат к устному народному творчеству. Их изучению посвящены обширные разделы науки о фольклоре, однако мы будем рассматривать эти формы не с позиций фольклористики, но исключительно в их «протолитературной» актуальности. Поэтому они не получают у нас разносторонней характеристики. Выявляются лишь наиболее существенные моменты нарративных стратегий, реализуемых этими жанрами впервые в истории словесности и оказавшихся продуктивными для становления и последующего развития как литературной эпики, так и общелитературной жанровой системы. Позднейшее проникновение данных форм высказывания в литературу (феномен авторской литературной сказки, например, или авторской притчи) ощутимо видоизменяет их жанровую природу и также не входит в предмет нашего анализа.

В данном разделе, посвященном начальной, генетической фазе литературного творчества, рассмотрены важнейшие, так сказать, «условно» эпические жанры (будучи явлениями долитературными, они не могут быть названы эпическими в строгом значении термина). Их эпичность состоит в их нарративности. Подчеркнем, что далеко не вся художественная литература нарративна: референтная сторона высказывания не всегда событийна, а коммуникативное событие в драматургии состоит не в рассказывании, а в миметическом показе — словесном воспроизведении речевого поведения персонажей. Однако историко-генетическая значимость протохудожественных нарративов исключительно высока, поскольку в любом литературном жанре имеется соотношение текстосложения, принадлежащего к действительности автора и читателя (зрителя), и миросложения — воображенной действительности, в которой пребывают герои.

**Сказание и сказка.** Несколько расплывчатый в своих пределах термин «сказание» мы употребляем для обозначения фольклорных произведений несказочной устной прозы, не проводя

при этом разграничения между «преданием» и «легендой»<sup>1</sup>, поскольку принципиальных различий в их нарративных стратегиях не наблюдается. В. Я. Пропп пользовался терминами «сказание» и «предание» как синонимами, однако второй из них в качестве жанрового обозначения весьма неудобен, ибо это слово со времен А. Н. Веселовского употребляется также и в значении субстрата традиции в новом тексте («границы предания в акте личного творчества»). В понятии же о «сказании» содержится наиболее актуальный для нас признак изустности (долитературности).

Поверхностному взгляду Евангелия Нового завета могут представиться записанными сказаниями, тогда как их жанровая природа принципиально иная: это священное писание, а не сказание. Сказание может быть записано, но его текст в результате этого утрачивает свою принадлежность к жанровой ситуации непосредственно-устного общения, не становясь в то же время и литературой. Нас же будет интересовать собственная жанровая природа самого сказания.

Важнейшее отличие сказания от сказки состоит в том, что в период своего актуального бытования сказание претендует на достоверность, чего сказка никогда не делает. Отграничивая сказку от различного рода сказаний, Пропп характеризовал последние как «рассказы, которые выдаются за историческую истину, а иногда и действительно ее отражают или содержат»<sup>2</sup>. Однако за исключением данного различия (при всей его существенности) нарративные стратегии этих смежных жанровых образований в сущности однородны, почему они и будут рассмотрены вместе. Общий наиболее существенный отрыв и сказки, и сказания от мифологических текстов заключается в отсутствии у стадильно более поздних дискурсов анарративной «заклинательно-магической цели»<sup>3</sup>.

Все многообразие модификаций сказания и сказки в эпоху их становления и активной творческой жизни объединяются своим отношением к мифу, с одной стороны, и к литературе — с другой. Это жанры-посредники. Они формируются из материала отмирающей ритуально-мифологической культуры первобытных обществ в процессе становления наррации (см. выше), а впоследствии выступают источниками, «жанровыми зародышами» (Бахтин) литературы. Жанры героического эпоса возникают как авторская (хотя и анонимная по большей части) обработка

---

<sup>1</sup> См.: *Азбелев С. Н.* Отношение предания, легенды и сказки к действительности (с точки зрения разграничения жанров) // *Славянский фольклор и историческая действительность*. — М.; Л., 1965.

<sup>2</sup> *Пропп В. Я.* Русская сказка. — С. 52.

<sup>3</sup> Там же. — С. 103.

национальных легендарно-исторических сказаний, а «генетический код» сказки с достаточной очевидностью обнаруживается в романной прозе, не говоря уже о некоторых более ранних жанровых явлениях.

Исходя из протолитературной исторической значимости данных речевых жанров, выделим общие черты их жанровой структуры.

Прежде всего, это единая жанровая картина мира, которая может быть определена как прецедентная (т. е. по природе своей пока еще ритуально-мифологическая). Это фатально непреложный и неоспоримый «круговорот жизни — смерти — жизни»<sup>1</sup>, где происходит только то, что и должно происходить. От анарративного мифа сказание, как и сказку, отграничивает одно радикальное качество — «выдвижение человека в центр мифологической картины мира»<sup>2</sup>. Здесь, по формуле А.-Ж. Греймаса, «мир оправдан существованием человека»<sup>3</sup>. Эта семантическая трансформация предания и ведет к его нарративизации. Нарративность (событийность) придается мифологическому субстрату сказания или сказки тем, что он излагается как прецедент (от лат. *praecedens* — предшествующий) — первое свершение в ряду всех подобных ему.

Жанр сказания в своем живом бытовании предполагал абсолютную ценностную дистанцию по отношению к такому состоянию мировой жизни, какое Гегель именовал «веком героев», действия которых формируют жизнеуклад. В сказке имеет место также абсолютная дистанция, но не ценностно-временная, а условно-пространственная («тридевятое царство») и «вневременная» (М. И. Стеблин-Каменский) — «естественный результат осознанности вымысла при неосознанном авторстве»<sup>4</sup>. И в том и в другом случае персонажи «не выбирают, а по своей природе суть то, что они хотят и свершают»<sup>5</sup>. Поэтому жанровая форма героя, и сказания, и аналогичной ему в этом отношении сказки — актанта<sup>6</sup>, то есть исполнитель действий, реализующих некоторую необходимость.

Такой герой не наделен детализированной индивидуальностью и потому готов к разного рода метаморфозам, но при этом он всегда однозначен, тождествен самому себе. «Образ сказочного

<sup>1</sup> Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 226.

<sup>2</sup> Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки. — Свердловск, 1992. — С. 38.

<sup>3</sup> Зарубежные исследования по семиотике фольклора. — М., 1985. — С. 106.

<sup>4</sup> Стеблин-Каменский М. И. Миф. — Л., 1976. — С. 86.

<sup>5</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — М., 1971. — Т. 3. — С. 593.

<sup>6</sup> См.: Tesnière L. *Éléments de syntaxe structurale*. — P., 1959; Greimas A.-J. *Sémantique structurale*. — P., 1966.

человека... всегда строится на мотивах превращения и тождества»<sup>1</sup>. Герой здесь поглощен своей судьбой — предопределенной ему статусно-ролевой моделью причастности к общему миропорядку. Индивид «не отделен от своей судьбы, они едины, судьба выражает внеличную сторону индивида, и его поступки только раскрывают содержание судьбы»<sup>2</sup>. Вследствие этого «его точка зрения на себя самого полностью совпадает с точкой зрения на него других — общества (его коллектива), певца, слушателей»<sup>3</sup>.

В жанровой «ситуации» произнесения сказания субъект речи обладает достоверным, но не верифицируемым знанием; таков жанровый статус его «предмета», сообщение которого и составляет его жанровую «цель»<sup>4</sup>. Соответственно жанровая стилистика сказания — это стилистика общинного, обезличенного слова. Говорящий здесь — только исполнитель воспроизводимого и передаваемого текста. Да и персонажи сказания «не от своей воля рекоша, но от Божья повеленья»<sup>5</sup>. Сказание в известном смысле домонологично, оно объединяет участников коммуникативной ситуации (говорящего и слушающих) общим знанием, поэтому жанровая форма авторства такого высказывания — своего рода хоровое слово общенародной «хвалы». «Именно здесь, в области чистой хвалы создавались формы завершенной и глухой индивидуальности»<sup>6</sup>, то есть актантные формы героя.

Жанровое содержание сказки не претендует на статус знания, говоря словами В. Я. Проппа, она — «в основе своей небывальщина», «нарочитая поэтическая фикция»<sup>7</sup>, вследствие чего «повествователь последовательно осуществляет игровое отношение к сказочному миру»<sup>8</sup>. Зато, будучи в большей или меньшей степени несовместимой с реальной действительностью, сказка послужила принципиально важной переходной формой словесности между мифом и художественной литературой. Своей недостоверностью и одновременно повышенной эстетической значимостью она закрепила нарративное «двоемирие»: неотожждествимость «рассказываемого» мира персонажей с миром коммуникантов.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе* // М. М. Бахтин. *Вопросы литературы и эстетики*. — М., 1975. — С. 262 — 263.

<sup>2</sup> Гегель Г. В. Ф. *Эстетика*. — М., 1968. — Т. 1. — С. 265.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. *Эпос и роман* // М. М. Бахтин. *Вопросы литературы и эстетики*. — С. 477.

<sup>4</sup> Напомним: речевой жанр «определяется предметом, целью и ситуацией высказывания» (М. М. Бахтин).

<sup>5</sup> О хазарах из Повести временных лет.

<sup>6</sup> Бахтин М. М. *Собр. соч.* — Т. 5. — С. 84.

<sup>7</sup> Пропп В. Я. *Русская сказка*. — С. 29, 40.

<sup>8</sup> Липовецкий М. Н. *Поэтика литературной сказки*. — С. 37.

Аналогично позднейшей фигуре автора-творца, обладающего «причастной вненаходимостью» (М. М. Бахтин) по отношению к художественной реальности, «сказочный повествователь стоит на границе сказочного и реального миров, он вхож как свой в любой из этих миров и это он осуществляет их взаимосвязь»<sup>1</sup>.

Однако никакого принципиального различия в коммуникативных стратегиях рассказывания сказки и сказания нет. С одной стороны, содержание сказания достоверно, но не верифицируемо; с другой стороны, сказочник — также носитель общинного, репродуктивного знания: знания текста сказки. Хоровые формы авторства и стилистики здесь аналогичны. И сказание и сказка предполагали (и композиционно-тематически определялись этим предположением) адресата, занимающего позицию внутреннего приобщения к общенародной хвале или хуле, плачу или осмеянию. В частности, тематика этих жанровых образований характеризовалась общезначимостью для определенного (более или менее широкого) круга «своих». Принципиально изустные тексты данных жанров конституировали адресата, наделенного репродуктивной компетентностью, то есть способностью хранения и передачи коллективного знания (предания) аналогичному адресату. Такова была изначально общая для сказания и сказки «концепция адресата» как «конститутивный момент целого высказывания» (М. М. Бахтин).

Совокупность отмеченных особенностей древнейшей нарративной стратегии обнаруживает себя в основании национального героического эпоса и позднейшей эпопеи как литературного жанра, а также некоторых лирических жанров (гимн, ода).

**Притча.** Из всякого нарративного высказывания можно извлечь некий урок. Однако среди протолитературных нарративов выделяется класс таких, для которых учительство, назидание являлось определяющей коммуникативной целью. Это притчевый дискурс.

Притча — один из важнейших истоков литературной традиции. В Новейшее время присущая ей нарративная стратегия далеко не утратила своего значения и даже, напротив, к XX в. заметно актуализировалась. Однако притчевое начало при этом обычно выступает конструктивным ядром иной, сугубо литературной жанровой формы. О такой притчевости можно сказать словами М. М. Бахтина: «Жанр, становящийся элементом другого жанра, в этом своем качестве уже не является жанром»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же. — С. 36. Попутно заметим, что утверждение М. Н. Липовецкого, будто «сказочный мир подвластен повествователю» как его «создателю», по отношению к фольклорному тексту является ошибочным.

<sup>2</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. — Т. 5. — С. 40.

Изначально притча представляла собой словесную зарисовку, общепонятный наглядный пример событийного характера — нарративную иллюстрацию к устному изложению наставительной мудрости, носившему по преимуществу сакральный характер. Помимо назидательности столь же существенной характеристикой данного речевого жанра является его иносказательность, что очевидным образом свидетельствует о стадийно более позднем происхождении притчи сравнительно со сказанием и сказкой. Здесь между повествуемым событием и «событием рассказывания» обнаруживается не количественная дистанция — временная (сказание) или пространственная (сказка), — но качественная, ментальная, побуждающая к более активному (интерпретирующему) восприятию; она не абсолютна, поскольку мысленно преодолима.

В науке о литературе имеет место излишне расширительное использование термина «притча». В частности, Е. К. Ромодановская указывала на некорректность смещения притчи с некоторыми разновидностями сказания или анекдота<sup>1</sup>. Притча в строгом значении своего термина располагается между двумя пределами. С одной стороны, это афористическая сентенция — то ли извлеченная из редуцированного притчевого текста, то ли не нуждающаяся для своего подтверждения в нарративном компоненте. С другой стороны, это сюжетно и композиционно усложненный, развернуто детализированный и притом письменный притчевый текст, переросший в повесть, какова, например, древнерусская Повесть о царе Аггее<sup>2</sup>.

Иносказательно-назидательное высказывание может быть признано притчей только в том случае, если оно обладает системой персонажей, сюжетом, повествовательной композицией. Однако эти структуры носят здесь элементарный характер, чем обеспечивается предельная концентрированность и законченность притчевого дискурса. Расширение текста за счет умножения персонажей, усложнения их сюжетных функций и характеристик, развертывания композиционного и речевого строя ведет к перерастанию притчи в литературные жанры (прежде всего повести и басни) или в сакральное жизнеописание (житие).

Классической притчей (едва ли не наиболее продуктивной в истории европейских литератур) следует признать притчу о блудном сыне, как и иные краткие нарративы из уст Иисуса Христа. Они записаны с сохранением основных параметров соответствующего (изустного) коммуникативного события.

---

<sup>1</sup> Ромодановская Е. К. Русская литература на пороге Нового времени. — Новосибирск, 1994. — С. 98 — 99.

<sup>2</sup> См.: Ромодановская Е. К. Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII — XIX веков. — Новосибирск, 1985.

Такие притчи иллюстрируют некое универсальное положение вероучения сугубо частными, конкретными, произвольно привлекаемыми примерами. В Евангелии от Луки для подтверждения мысли о том, «что так на небесах более радости будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии» [Лк. 15, 7], Иисус рассказывает три разные притчи: о заблудшей овце, о потерянной драхме и о блудном сыне. Внешнее несходство рассказанных событий снимается единством их иносказательного смысла и коммуникативного события учительства («Сказываю вам, что так на небесах...»). Рассказанное событие является условным, вымышленным (как в сказке), но одновременно претендующим на абсолютную достоверность (как в сказании). Притчевая достоверность достигается не ценностной дистанцией, устанавливаемой сказанием, а напротив — ее устранением: для лаконичной детализации рассказываемого привлекаются легко узнаваемые частности из повседневного опыта слушателей («кто из вас, имея сто овец и потеряв одну из них...» [Лк. 15, 4]). Когда отец блудного сына говорит слугам: «Принесите лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень на руку его» [Лк. 15, 22], — слушателям ближневосточного культурного ареала понятно, что отец назначает растратчика своим наследником<sup>1</sup>. Это как будто бы противоречит семейной ситуации, но зато соответствует ближневосточному социально-бытовому укладу: обычаю минората (передачи наследства младшему из сыновей как наиболее жизнеспособному). Долитературная притча неотъемлемо принадлежит ситуации живого общения с аудиторией.

Жанровая картина мира в притче — императивная картина мира, где персонажем в акте выбора осуществляется (или преступается) не предначертанность судьбы, а некий нравственный закон, собственно и составляющий морализаторскую «премудрость» притчевого назидания. Притча осваивает универсальные, архетипические ситуации общечеловеческой жизни, где герой оказывается перед лицом некоего нравственного императива.

Жанровая форма героя притчи и представляет собой некий нрав: не индивидуальный характер, а тип жизненной позиции (что отчетливо демонстрируется, например, Иисусовой притчей о сеятеле). Субъект нрава (безымянный «человек некий») оказывается в ситуации выбора, а не осуществления предначертанной ему судьбы. Альтернативное жизненное поведение двух сыновей в притче о блудном сыне — типичный конструктивный принцип данного жанра. Здесь действующие лица, по рассужде-

---

<sup>1</sup> Ср.: Фараон «надевает на палец Иосифа перстень со своего пальца (овеществление магии власти)» (Аверинцев С. С. Иосиф Прекрасный // Мифы народов мира: энциклопедия. — Т. 1. — С. 556).

нию С. С. Аверинцева, «не имеют не только внешних черт, но и "характера" в смысле замкнутой комбинации душевных свойств: они предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора»<sup>1</sup>. Моральная ответственность выбора и ценностного отношения к этому выбору со стороны рассказчика и слушателей составляет семантическое ядро притчи, которое может быть сведено к сентенции.

В ситуации рассказывания притчи авторский статус говорящего — это статус носителя и источника авторитетного убеждения (верования), организующего учительный, убеждающий (или переубеждающий) по своей коммуникативной цели дискурс. Именно иллюстрируемое убеждение, а не иллюстрирующий его случай составляет предметно-тематическое содержание притчевого высказывания. Тогда как в жанре анекдота, к которому мы обратимся ниже, случай самоценен.

Речевая маска субъекта притчевого дискурса — регламентарная риторика императивного, монологизированного слова. «В слове, — писал М. М. Бахтин, — может ощущаться завершенная и строго отграниченная система смыслов; оно стремится к однозначности и прежде всего к ценностной однозначности... В нем звучит один голос... Оно живет в готовом, стабильно дифференцированном и оцененном мире»<sup>2</sup>. Слово сказания — еще не таково; слово анекдота — уже не таково. Слово же притчи — слово не подыскиваемое, а, по выражению М. М. Бахтина, «готовое»: авторитетное, назидательное, безапелляционное в своей монологической императивности.

Притча разъединяет участников коммуникативного события на поучающего и поучаемого. Это разделение иерархично, оно не предполагает хоровой (ситуация сказания) или диалогической (ситуация анекдота) равнодостоинства сознаний, встречающихся в дискурсе. Речевой акт притчевого типа есть монолог в чистом виде, целенаправленно устремленный от одного сознания к другому. Что касается ментальной и речевой деятельности персонажа, то она здесь присутствует, как правило, лишь в стиливых формах косвенной речи (хотя композиционно может оформляться и как прямая).

Компетентность восприятия со стороны адресата притчи может быть определена как регулятивная. Отношение слушателя к содержанию не предполагается здесь ни столь свободным, как к содержанию анекдота, ни столь пассивным, как к содержанию сказания. Это позиция активного прития. Не удовлетворяясь

---

<sup>1</sup> *Аверинцев С. С.* Притча // Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. — С. 305.

<sup>2</sup> *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. — М., 1986. — С. 513.

репродуктивной рецепцией, притча с ее иносказательностью требует истолкования, активизирующего позицию адресата, а также извлечения адресатом некоего ценностного урока — лично для себя. Если первое может быть проделано и рассказывающим притчу, то нормативное приложение запечатленного в притче универсального опыта к индивидуальной жизненной практике может быть осуществлено только самим слушающим. Принципиальная для притчи иносказательность является своего рода механизмом активизации воспринимающего сознания. Однако внутренняя активность адресата при этом остается регламентированной, притча не предполагает внутренне свободного, произвольного отношения к сообщаемому.

Коммуникативная стратегия притчи оказалась весьма продуктивной в историко-литературном отношении. Отмеченные особенности притчевого дискурса обнаруживаются в основе житийного жанра средневековой книжности, а также ряда литературных жанров. Рассмотренный речевой жанр явился протолитературной почвой для становления повести, понимаемой как одно из канонических жанровых образований эпики. Он же сыграл существенную роль в формировании канонических жанров драматургии: трагедии и в особенности комедии. Неслучайно заглавия многих комедий А. Н. Островского служили паремии (пословично-поговорочные сентенции), а своеобразным истоком русской литературной комедии служит «Комедия притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого.

Наиболее очевидным образом притча выявляется в основании басни — одного из канонических жанров лирического рода. Однако герои басни уже наделены жестко очерченными, условно-типовыми характерами (поэтому чаще всего выступают в эмблематических обликах животных). Их поведение также мыслится в категориях этической, а порой и социально-политической оценки, но оно определяется не моральным выбором героя, а его характером как «объектом художественного наблюдения» (эстетического отношения).

**Анекдот.** Рассмотренная выше притча и анекдот в качестве кратких протолитературных нарративов имеют немало общего: лапидарность ситуации, компактность сюжета, лаконичная строгость композиции, неразвернутость характеристик и описаний, акцентированная роль немногочисленных и как бы укрупненных деталей, краткость и точность словесного выражения. Сходны они и по своему происхождению: оба суть «астероидные» жанровые образования, возникающие на устной периферии фундаментальных письменных контекстов культуры: для притчи — это контекст религиозного учения и соответствующей сакральной книжности; для анекдота — контекст политизированной монументальной

историографии. В греко-римской античности официальные гипомнематические (справочные) биографии исторических деятелей обычно сопровождались прилагаемым перечнем анекдотов о них.

В качестве показательного примера можно указать на многочисленные анекдоты об Александре Македонском, запечатлевшие зарождение «приватного образа жизни», реализующего «идеал нового индивидуализма»<sup>1</sup>. Одним из наиболее общеизвестных является рассказ о том, как Александр якобы подошел к лежащему на земле философу-кинику Диогену и спросил, не может ли что-нибудь сделать для него. «Отойди немного в сторону, не заслоняй мне солнце», — ответил Диоген. Удаляясь, Александр будто бы произнес, обращаясь к приближенным: «Если бы я не был Александром, я желал бы быть Диогеном».

Впоследствии анекдот (как и притча), отделяясь от породившего его контекста, используется в иных коммуникативных ситуациях, «подключается к текстам, относящимся к (различным. — *В. Т.*) областям и разговорного, и письменного творчества»<sup>2</sup>. Однако это отнюдь не вынуждает, как делает Е. Курганов, видеть в анекдоте «своего рода поджанр», который «не обладает собственным жанровым пространством, не может функционировать сам по себе, не может существовать просто как анекдот»<sup>3</sup>. Вполне естественной является ситуация, когда короткий, ни к чему не обязывающий разговор двух вполне знакомых между собой людей сводится к рассказыванию нового анекдота.

Наиболее известными собирателями анекдотов в истории этого жанра явились придворный византийский историк Прокопий Кессарийский (VI в.) и деятель итальянского Возрождения Поджо Браччолини (XV в.). Первый параллельно с работой над фундаментальным трудом «История войн Юстиниана» тайно вел «скандальную хронику константинопольского двора, вобравшую в себя злейшие антиправительственные анекдоты и слухи, шепотом передававшиеся из уст в уста подданными Юстиниана»<sup>4</sup>, чей образ резко раздваивался на «лицевой» и «изнаночный»: «в официальных трактатах — мудрый отец своих подданных, великий строитель христианской державы, а в «Тайной истории» — садист, демон во плоти, окруживший себя негодями и взявший в жены развратнейшую из женщин»<sup>5</sup>. Эта изнанка официальной

<sup>1</sup> *Аверинцев С. С.* Плутарх и античная биография. — М., 1973. — С. 163.

<sup>2</sup> *Курганов Е.* Анекдот как жанр. — СПб., 1997. — С. 25.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> *Аверинцев С. С.* Византийская литература // История всемирной литературы: в 9 т. — М., 1984. — Т. 2. — С. 345.

<sup>5</sup> Там же.

историографии и была названа «Anecdota», что означает: не подлежащее публикации.

Почти тысячелетие спустя Браччолини, будучи секретарем папской курии, негласно записывал курьезные, нередко тайком подслушанные им рассказы посетителей. Многие из его записок, собранных в «Книгу лицезрений», содержали комические сведения о частной жизни известных людей своего времени. Однако литературно обработанные лицезрения (от лат. *facetia* — шутка, острота) испытали заметное влияние существовавшей в Италии к тому времени уже около ста лет новеллистики и стали образцом для городского анекдота в современном его понимании.

В России в 1764 г. Петром Семеновым под названием «Товарищ разумный и замысловатый» было опубликовано «собрание хороших слов, разумных замыслов, скорых ответов, учтивых насмешек и приятных приключений знатных мужей древнего и нынешнего веков». Этот подзаголовок вполне отвечал первоначальному значению термина «анекдот», которое было определено в «Словаре английского языка» С. Джонсона (1775) как пока еще не опубликованная сокровенная история из частной жизни официального лица<sup>1</sup>. Аналогичным образом данный жанр устного общения понимался А. С. Пушкиным, коллекционировавшим курьезные истории из жизни своих известных современников в «Table-talk» и писавшим в «Евгении Онегине»: «Но дней минувших анекдоты / От Ромула до наших дней / Хранил он в памяти своей». К 30-м гг. XIX в. анекдот в русской словесности занимает строго определенное положение риторического (внехудожественного) жанра. По определению Н. Кошанского, это «беспристрастное» повествование, которое «говорит о том, что было». «Содержанием анекдота бывают умные слова или необыкновенный поступок. Цель его: объяснить характер, показать черту какой-нибудь добродетели (иногда порока), сообщить любопытный случай»<sup>2</sup>.

Современное расхожее понимание анекдота как шутки, насмешки, вымышленной комической сценки с участием не только исторически конкретных, но и условных, «неких», как в притче, персонажей (представителей различных национальностей, например) для задач нашего рассмотрения не вполне корректно. Эти явления современного городского фольклора возникают и бытуют под весьма значительным обратным влиянием со стороны комической литературы. Нас же здесь занимает природа исследуемого жанра в его стадийно более архаичном, долитературном состоя-

<sup>1</sup> См.: *Cuddon J.A.* The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. — L., 1999. — P. 39.

<sup>2</sup> *Кошанский Н.* Частная риторика. — СПб., 1932. — С. 59, 65.

нии, сыгравшем особую и весьма существенную роль в генезисе литературных жанров.

Такой анекдот представлял собой «рассказ, передающий интимную страницу биографии исторического лица, яркий эпизод, острое изречение и т. п.»<sup>1</sup>. Он мог вызывать не только насмешку, но и восхищение или удивление; мог быть домыслом, сплетней, ложным слухом, однако он всегда касался фактической человеческой индивидуальности — если и не исторического (знатного, выдающегося, широко известного), то все же эмпирически конкретного лица. В этом значении слово «анекдот» употребляется Пушкиным в «Повестях Белкина» (примечание издателя гласит: «Следует анекдот, коего мы не помещаем, полагая его излишним; впрочем, уверяем читателя, что он ничего предосудительного памяти Ивана Петровича Белкина в себе не заключает») и в «Пиковой даме» («И графиня в сотый раз рассказала внуку свой анекдот»).

Искусство слова в ходе своего развития овладело возможностями создания образов исключительной индивидуальной яркости. Однако это было достигнуто в полной мере лишь в эпоху классического романа. На ранних этапах литературной эволюции герой далеко еще не индивидуален, первоначально весьма схематичен, подобен в данном отношении персонажам сказки или притчи. Именно через анекдот человеческая индивидуальность приходит в сферу речевой культуры, смежную с литературой, а позднее — и в саму литературу. Но это пока еще не сотворенная, а заемная индивидуальность: непосредственно взятая из жизни. Для полноценного бытования анекдота необходимо, чтобы рассказчик и слушатели казусного повествования хорошо знали или, во всяком случае, ясно себе представляли героя в его живой характерности. Природа обсуждаемого жанра такова, что его полноценная жизнь как культурного явления возможна «только в составе той ситуации, в которой он прозвучал»<sup>2</sup>.

Классический анекдот с его вниманием к уникальным, часто курьезным проявлениям индивидуального, а не типового человеческого характера — явление стадияльно более позднее, нежели притча. Однако и оно — весьма древнего происхождения. Греко-римская античность сохранила немалое количество забавных случаев из жизни знаменитых философов, полководцев, ораторов, поэтов. В греческой риторике искусное (устное) изложение такого случая именовалось «хрия». Мастерство увлекательного рассказа до сих пор составляет один из конструктивных признаков этого

---

<sup>1</sup> *Петровский М.* Анекдот // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. — М.; Л., 1925. — Т. 1. — Стлб. 52.

<sup>2</sup> *Курганов Е.* Анекдот как жанр. — С. 8.

жанра: неудачно рассказанный анекдот не достигает своего эффекта и, по сути дела, так и не становится собственно анекдотом как коммуникативным событием особого рода. Тогда как неумелое изложение сказания, сказки или притчи портит, но не губит данные высказывания в их жанровом своеобразии.

Более того, мастерство рассказчика в жизни анекдота важнее достоверности. Ради эффектности он имеет «жанровое право» на искажения и преувеличения. Анекдотический эффект не обязательно комический. Превалирующий в этом жанре комизм (недопустимый в сказании и притче, возможный в сказках, но только определенной разновидности) является следствием основного эффекта — эффекта парадоксальности, который Е. Курганов удачно характеризует как «обнажение, раздевание реальности, снятие оков этикета»<sup>1</sup>.

Жанровая ситуация рассказывания анекдота не требует от субъекта речи подлинного знания; статус анекдотического предметно-смыслового содержания — субъективное, но заслуживающее внимания мнение (что особенно очевидно в анекдотах о политических деятелях). Это жанровый статус, присущий не только вымышленным анекдотическим историям (посрамляющим или апологетическим), но и невымышленным. Даже будучи порой фактически точными, они бытуют как слухи или сплетни, то есть принадлежат самой ситуации рассказывания, а не ценностно дистанцированной, как в сказании, повествуемой ситуации.

Анекдот — первый в истории словесности речевой жанр, делающий частное мнение, оригинальный взгляд, курьезное слово достоянием культуры. Анекдотические истории ценны не истинностью своего свидетельства и не глубиной мысли, а именно своей ненавязчивой неофициальностью, альтернативностью доксе (общему мнению), что и побуждает на определенной стадии развития культуры их фиксировать, собирать, публиковать не подлежащее публикации. Этот жанровый импульс сыграет существенную роль в становлении литературы Нового времени.

Анекдотическим повествованием, где сообщается не обязательно нечто смешное, но обязательно — курьезное (любопытное, занимательное, неожиданное, маловероятное, беспрецедентное), творится окказиональная (случайностная) картина мира, которая своей «карнавальной» изнаночностью и казусной непредвиденностью отвергает, извращает, профанирует этикетную заданность человеческих отношений. Этическую или политическую императивность анекдот отменяет своим релятивизмом. Он не признает миропорядка как такового, жизнь глазами анекдота — это игра случая, непредсказуемое стечение обстоятельств, взаимодействие

---

<sup>1</sup> Курганов Е. Анекдот как жанр. — С. 25.

индивидуальных инициатив. Поскольку анекдот осваивает уникальные, исторически периферийные ситуации частной жизни, мир здесь представляет собой игровую арену столкновения субъективных волей, где герой — субъект самоопределения в непредсказуемой игре случайностей.

Жанровой формой героя в анекдоте выступает индивидуальный характер как некий казус бытия. Анекдотическое событие состоит в самообнаружении этого характера, что является результатом инициативно-авантюрного поведения в окказионально-релятивном мире — поведения остроумно находчивого или, напротив, дискредитирующе глупого, или попросту чудаковатого, дурацкого, нередко кощунственного. В анекдоте уже присутствуют те моменты, которые М. М. Бахтин связывал с начальной формой новеллы как литературного жанра: «посрамление, словесное кощунство и непристойность. «Необыкновенное» в новелле есть нарушение запрета, есть профанация священного. Новелла — ночной жанр, посрамляющий умершее солнце»<sup>1</sup>.

Существенная зависимость успешности анекдота не столько от содержания, сколько от мастерства рассказчика проявляется в решающей композиционной роли его пуанта (внезапного преобразования ситуации вследствие смены точки зрения). Именно пуант должен быть рассказчиком композиционно, интонационно и лексически искусно подготовлен и эффектно реализован.

Слово анекдота — слово инициативное, курьезное своей беспрецедентностью, всегда готовое включиться в игру значениями или созвучиями. Жанровый предел, до которого анекдот легко может быть редуцирован, — это комическая апофегма, то есть хранимая в памяти культуры острота (или острота наизнанку: глупость, неуместность, ошибка, оговорка), где слово деритуализовано, личностно окрашено.

Жанровая речевая маска анекдота — риторика окказионально-ситуативного, диалогизированного слова прямой речи. Именно диалог персонажей здесь обычно является сюжетообразующим. При этом и сам текст анекдота (выбор лексики, например) в значительной степени зависит от актуальной диалогической ситуации рассказывания, которое непосредственным образом ориентировано на предполагаемую и организуемую рассказчиком ответную реакцию. Предварительное знакомство слушателей с содержанием анекдота неприемлемо ни для рассказчика, ни для аудитории: оно разрушает коммуникативную ситуацию этого жанра.

Анекдот как речевой акт предполагает взаимную доверительность общения и равнодостоинство взаимодействующих сознаний. Поэтому наличие между субъектом коммуникации и ее адресатом

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. — Т. 7. — С. 41.

иерархических отношений (начальник рассказывает анекдот подчиненному) само становится ситуацией анекдотической. Необходимая рецептивная характеристика слушателя анекдота — наличие так называемого чувства юмора, умения отрешиться от «нудительной серьезности» (М. М. Бахтин) существования. Постулируемая анекдотом взаимная альтернативность индивидуальных сознаний предполагает со стороны адресата наличие собственного мнения, а также инициативно-игровую позицию сотворчества. Анекдот должен не у-влекать слушателей, преодолевая и подавляя их внутреннюю обособленность, но раз-влекать их, предлагая адресату внутренне свободное отношение к сообщаемому.

Приобщаясь к демонстрируемому анекдотом изнаночному аспекту действительности, слушатель перемещается на новую ценностно-смысловую позицию: он преодолевает рамки привычного, стандартного ориентирования в мире и обретает внутреннюю свободу. В этом заключается столь частый для данного речевого жанра смеховой катарсис, жанрообразующая роль которого максимально приближает анекдот к литературно-художественным жанрам.

В русской литературе XIX в. анекдот на некоторое время (приблизительно в 1820 — 1860-х гг.) действительно приобретает статус полноценного литературного жанра, классиком которого можно признать И. Ф. Горбунова, чьи курьезные «Сцены» («из народного быта», «из купеческого быта», «из городской жизни»), а также отчасти «Монологи» и «Подражания старинной письменности» оказались существенным предварением раннего творчества А. П. Чехова.

Впоследствии анекдот такого рода вытесняется из литературы водевилем и рассказом (в строгом значении данного термина), возвращаясь к исконному своему лаконизму и становясь ведущим жанром городского фольклора. Историческая роль анекдота в становлении литературной жанровой системы заключается прежде всего в том, что в любой ситуации он усматривает возможность «совершенно иной конкретной ценностно-смысловой картины мира, с совершенно иными границами между вещами и ценностями, иными соседствами. Именно это ощущение составляет необходимый фон романного видения мира, романного образа и романного слова<sup>1</sup>. Такая возможность, принципиально недопустимая в сказании или притче, была впервые освоена в анекдоте, подготовившем почву для жизнеописания, вырастающего из цикла анекдотов об одном персонаже, для литературного жанра новеллы, а через названных посредников — и для романа.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. — Т. 5. — С. 134—135.

## 2.3. Переход от канонических жанров к неканоническим

Поворотный момент истории жанров в европейской литературе — смена преобладания канонических форм доминированием неканонических жанров (в первую очередь романа), происшедшая во вторую половину XVIII в., — рассматривается в «генеологии» (теории жанров) XX в. с противоположных точек зрения.

Одни исследователи считают, что типы литературных произведений, сложившиеся после этого поворота, уже нельзя считать жанрами — по крайней мере, «в прежнем смысле». Другие полагают, что к жанрам нового типа необходим иной подход, чем к каноническим, более адекватный их природе. В первом случае указанный поворот выглядит просто отменой прежних ограничений индивидуально-авторского художественного творчества. Поэтому остается неясным, была ли заменена прежняя основа жанровой структуры какой-либо иной, а также по каким причинам и каким именно образом произошла эта перемена.

Для первой точки зрения показательны суждения Ю. Н. Тынянова. По его мнению, жанр должен определяться и изучаться исключительно в рамках *современной произведению литературной системы*: нецелесообразно и даже невозможно «изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся». Особенно необходим такой подход к роману, который «оказывается не единым, а переменным». Поэтому «Исторический роман Толстого не соотносен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой»<sup>1</sup>. Но и в новейшем коллективном труде по исторической поэтике утверждается, что «представлявшаяся романтикам начала века внежанровая и внеродовая литература в известной степени была осуществлена именно в романе как всеохватывающей по своему смыслу и в то же время каждый раз индивидуально построенной форме»<sup>2</sup>.

К приведенным положениям близка оценка результатов упомянутого перелома в истории жанров В. М. Жирмунским: «...изменение эстетических установок в XIX в., в сущности, приводит к снятию понятия жанров в том строгом смысле, в каком это понятие употреблялось в XVII—XVIII веках, в эпоху классицизма, да и во всей старой традиции литературы»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — С. 275—276.

<sup>2</sup> Аверинцев С. С. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох. — С. 37.

<sup>3</sup> Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций / под ред. З. И. Плавскиной, В. В. Жирмунской. — СПб., 1996. — С. 397. Ср.: Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. — С. 186.

Если этап литературной эволюции, характеризуемый господством романа, рассматривается лишь как полное отрицание предшествующего, о логике перехода от одного к другому говорить не приходится. К иным выводам может привести сопоставление канонических жанров с неканоническими на основе единых для них критериев, а также определение устойчивой структурной основы последних.

**Канон и канонические жанры.** В строгом смысле о канонических жанрах можно говорить лишь по отношению к литературе той стадии исторического развития, которую С. С. Аверинцев называл «рефлексивным традиционализмом», а С. Н. Бройтман — «эйдетической поэтикой».

Канон, по определению А. Ф. Лосева, — «воспроизведение некоторого определенного оригинала и образца, являясь в то же время и оригиналом и образцом для всевозможных воспроизведений и даже принципом их художественной оценки»<sup>1</sup>. Нетрудно заметить, что речь здесь идет о некоей структурной модели, инвариантной как для исходного произведения-образца, так и для последующих произведений, которые, будучи созданы по этому образцу, являются таковым и сами.

Что же обеспечивает подобную устойчивость и сохранность одной и той же структурной модели в эволюционном процессе? Ясно, что одно из важнейших условий — как раз сознательный (рефлексивный) традиционализм, т. е. представление о том, что художественного совершенства можно достичь только путем творческого (соревновательного) подражания уже существующему лучшему. Необходимо извлечь из образца определенную систему правил творческой деятельности, следуя которым можно успешно его воспроизвести, притом — варьируя объект подражания<sup>2</sup>.

Все это совершенно убедительно. Но почему в течение многих веков господствует именно такое представление о творчестве, при котором главной творческой силой считается *память и способность* (соревновательная) *к воспроизведению образцов?* По-видимому, это объясняется исторической устойчивостью концепции мира как творения (Бога — творца и «художника»), в основе которого лежат вечные идеи-образы («эйдосы»), а следовательно, — и трактовки всякого индивидуального («авторского») творчества как воспроизведения свойственного каждому его виду особого «первообраза». Жанровый канон — это первообраз<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973. — С. 6—15.

<sup>2</sup> Ср.: Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра. — С. 109.

<sup>3</sup> См.: Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. — М., 2008. — С. 161—162.

сохраненный и одновременно трансформированный в каждом произведении данного жанра.

Итак, **каноническими мы называем жанры, ориентирующиеся на собственный канон и строящиеся на его основе, т. е. в соответствии с традиционной моделью определенного типа художественного целого.** Они сохраняют собственную идентичность и обновляются благодаря воспроизведению и варьированию готовых и утвержденных традицией образцов, которые рассматриваются в качестве наиболее адекватных воплощений идеальных структурных *первообразов* («эйдосов») в данной области творчества. **В строгом понимании термина таковы прежде всего «высокие» («героизирующие») жанры: эпопея, ода, трагедия, житие и т. п.**

В средневековом искусстве жанровый канон — часть более широкого, свойственного культуре этого периода явления, которое, например, в работах Д. С. Лихачева именуется *литературным этикетом* и означает как объективную устойчивость художественных структур, так и «условно-нормативную связь содержания с формой»<sup>1</sup>.

Психологический аспект проблемы канонических жанров в эту эпоху заключается в объединяющей автора и читателя «установке на выражение неизменно равного себе эмоционального содержания»<sup>2</sup>. Но и на всем дальнейшем протяжении периода «рефлексивного традиционализма» «...художественная литература вписывается в рамки канонизированной модели мира и ориентирована на изображение высшего и вечного мира сквозь переходящий земной. Отсюда установка на нормативную каноничность всей системы литературных средств»<sup>3</sup>.

Нормативные описания жанров у Буало свидетельствуют об ориентации на такие произведения, которые лучше всего «подражали» неизменным первообразам и как раз поэтому стали, в свою очередь, образцами. Но и в других традиционалистских литературах, например восточных, «...“лучшие” образцы суть не символы канона, а сам канон или, вернее сказать, его определенные фазы»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — 3-е изд. — М., 1979. — С. 80—81.

<sup>2</sup> Берман Б. И. Читатель жития (Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия) // Художественный язык средневековья. — М., 1982. — С. 161.

<sup>3</sup> Аверинцев С. С. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994. — С. 20.

<sup>4</sup> Куделин А. Б. Автор и традиционалистский канон // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — С. 259.

Мифопоэтический генезис канонических жанров и их установка на созидательные и упорядочивающие (а не на деструктивные) аспекты, образы и функции мифа, на архетип «культурного героя» (Е. М. Мелетинский), а не трикстера сказываются в традиционной иерархии основных элементов жанровой системы. Само разделение жанров на «высокие» и «низкие» свидетельствует об историческом расхождении аспектов видения мира, изначально находившихся в синкретическом (и амбивалентном в ценностном отношении) двуединстве. Это расхождение и выразилось в том, что изначально равноправие нормативно серьезного и героического с комическим и деструктивным, их сосуществование на одном уровне сменились вертикально-иерархическим соотношением. При этом «высокими» стали считаться те жанры, которые наиболее непосредственно связаны с мифом (в указанном созидательном его аспекте) и с мифологизацией истории. Это прежде всего трагедия и эпос; они же в первую очередь и канонизируются.

Отсюда принцип каноничности иррадирует и на другие жанры — в меру их причастности к героико-мифопоэтической области литературы. Действует этот принцип и в области антигероических или «низких» жанров, а именно в тех из них, которые в значительной степени полемичны и пародийны по отношению к своим эстетическим антиподам. Так, не подлежит сомнению каноничность новеллы с ее пафосом дегероизации: этот жанр успешно сохраняет систему своих конституирующих признаков от позднего средневековья до XX в. (от Боккаччо до О. Генри).

По отношению к литературе последних двух веков в целом понятие «канонический жанр» употребляется в расширительном и несколько ином значении (представление об эйдосе в этих исторических рамках по-своему актуально лишь для символизма). С середины XVIII в. в европейской литературе начинается, как известно, процесс деканонизации жанровых форм — в значительной мере под влиянием неканонического жанра романа, ведущая роль которого утверждается в это же время.

Но этот процесс отнюдь не означает исчезновения канонов и связанного с ними «соревновательного» подражания. Демифологизация культуры и, в частности, литературы (в чем немалую роль сыграли «низкие» жанры и в особенности роман) проявляется в том, что канон формализуется — утрачивает мировоззренческую глубину, превращается в свод технических приемов. Поэтому в литературе периода «антитрадиционализма» (С. С. Аверинцев) или «художественной модальности» (С. Н. Бройтман) создание жанра путем воспроизведения его первообраза сменяется *варьированием формальных структур авторитетных и популярных*

*произведений-образцов и созданием устойчивых жанровых стереотипов.*

Так поняты **новые каноны** — результат авторской ориентации не на явленные в конкретных воплощениях «эйдосы», а на признанные образцы формального совершенства в определенном виде литературного творчества — складываются в процессе создания и утверждения нетрадиционных, исторически новых жанров.

В этом процессе большую роль играет *беллетристика* (особенно — некоторые разновидности авантюрной литературы), а также популярные формы драматургии и лирики, которые подхватывают, осваивают и тиражируют новые структуры. Параллельно с *деканонизацией* определенных традиционных форм (ср., например, трансформацию оды от Ломоносова через Державина к Пушкину) происходит обновление, а затем и *стандартизация* некоторых других.

В литературе Просвещения, несомненно, сложились каноны *философской повести*, ориентированной на притчу, и *эпистолярного романа*. И тот и другой сохраняют свою продуктивность вплоть до XX в. (ср., например: «Штрафная колония» Ф. Кафки или «Повелитель мух» У. Голдинга, и, например, «Мартовские иды» Т. Уайлдера). В эту же пору складывается и оказывается продуктивной на протяжении по меньшей мере столетия каноническая форма *мелодрамы*. Предромантизм создал канон *готического романа*<sup>1</sup>, а романтизм выработал по-новому канонические формы *баллады*<sup>2</sup> и байроновской *поэмы*<sup>3</sup>, а также *романа авантюрно-исторического* — в его вальтер-скоттовском варианте<sup>4</sup> (хотя в целом не только роман, но и поэма XIX — XX вв. — неканонические жанры).

В реалистической литературе XIX в. сформировался канон *повести*<sup>5</sup>. К числу «канонических жанров» в новом смысле этого термина приходится отнести также *детективную прозу* (новеллу и роман) конца XIX — XX вв. и т. п. Неомифологические тенденции романтизма и символизма не противоречили этому процессу новой канонизации жанров, поскольку они предполагали создание

<sup>1</sup> См. об этом: Готическая традиция в русской литературе. — М., 2008.

<sup>2</sup> Магомедова Д. М. К специфике сюжета романтической баллады // Поэтика русской литературы: К 70-летию проф. Ю. В. Манна. — М., 2001. — С. 39—44.

<sup>3</sup> Ее канон охарактеризован в известной монографии В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин».

<sup>4</sup> Тамарченко Н. Д. «Капитанская дочка» и судьбы исторического романа в России // Известия РАН (Сер. лит.-ры и яз.). — 1999. — № 2. — С. 44—53.

<sup>5</sup> Тамарченко Н. Д. Повесть как литературный жанр // Поэтика русской литературы: сб. ст. к 75-летию проф. Ю. В. Манна. — М., 2006. — С. 64—82.

индивидуально-авторского первообраза, а не воспроизведение готового и традиционного «эйдоса».

**Неканонические жанры и понятие «внутренней меры».** Неканоническими принято считать жанры, которые сохраняют свою идентичность и обновляются, ориентируясь на *образцы авторского выбора*, а не воспроизведения первообраза-эйдоса. Цель этого выбора — создание нового варианта константного для жанра *соотношения противоположных* (и при этом наделенных традиционной семантикой) *структурных особенностей в каждом из основных аспектов художественного произведения* как целого.

Разработанная М. М. Бахтиным теория жанра как «трехмерного конструктивного целого» — своего рода оптика, необходимая для «рентгеновского снимка» его непосредственно не воспринимаемой (в отличие от канона) константной структуры. По М. М. Бахтину, найти инвариант различных романов означает попытаться «нащупать основные структурные особенности», определяющие «направление собственной изменчивости» романа как жанра<sup>1</sup>. Механизм, сохраняющий одно и то же «направление собственной изменчивости» романа — его *внутренняя мера*<sup>2</sup>.

Не будучи готовой структурной схемой, реализуемой в любом произведении данного жанра, она может быть реконструирована на основе сравнительного анализа жанровых структур ряда произведений. Например, таким образом выявляются различные реально существующие варианты одного и того же устойчивого соотношения полярных художественных «языков» в каждом из трех параметров жанровой структуры русского классического романа XIX в. Его сюжет так или иначе (в различных вариантах) сочетает в себе архаические схемы — циклическую и кумулятивную — с исторически новым (возникшим, по Л. Е. Пинскому, впервые в «Дон-Кихоте») типом основной сюжетной ситуации; в его стилистической структуре создается взаимоосвещение единого «общего слова» (авторитарного или поэтического) и разноречия; наконец, эстетическое завершение строится в нем на взаимодополнительности эпической «зоне памяти» и романной «зоне контакта»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — С. 454.

<sup>2</sup> Тамарченко Н. Д. Типология реалистического романа: На материале классических образцов жанра в русской литературе XIX в. — Красноярск, 1988. — С. 10—16 и др. Ср.: Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. — М., 2008. — С. 40—41.

<sup>3</sup> Подробнее об этом см.: Тамарченко Н. Д. Типология реалистического романа. — Красноярск, 1988; Он же. Русский классический роман XIX в. Проблемы поэтики и типологии жанра. — М., 1997.

Сохранение так понятой *динамической основы* жанра в новом произведении порождает либо первый образец одной из возможных типологических разновидностей этого жанра, либо еще один ее образец. Таково, например, объективное соотношение пушкинских «Цыган» с поэмами Байрона или поэм Лермонтова «Мцыри» и «Демон» с поэмами Пушкина «Кавказский пленник» и «Медный всадник». Напротив, если уже созданные образцы определенной жанровой разновидности субъективно воспринимаются автором в Новое время как достаточно авторитетные и популярные (гарантирующие интерес и успех), то его произведение воспроизводит не «ценностно-напряженное» (М. М. Бахтин) соотношение и взаимоосвещение полярных художественных языков, а готовую структурную схему уже воплотивших такого рода соотношение образцов. И в результате мы получаем новый жанровый канон.

Так, созданный В. Скоттом и вполне сформировавшийся в первую треть XIX в. авантюрно-исторический роман послужил готовой формой для «отливки художественного опыта» целого ряда европейских романистов (включая Пушкина как автора «Капитанской дочки»). Но канонизация коснулась лишь одной из разновидностей романа, а не романа как такового.

Роман, по Бахтину, создает не творческая сила памяти, а сила опыта, познания и практики, которая реализуется в «художественно-намеренном выборе». Ориентация того или иного автора на образцы такого выбора означает в первую очередь сохранение внутренней меры жанра романа — в уже оговоренном нами значении этого термина. В неканонических жанрах, которые на рубеже XVIII — XIX вв. впервые приобрели ведущую роль (роман), либо возникли в условиях прямого или опосредованного влияния романа (романтическая поэма, неканонические комедия и трагедия, рассказ — в прозе и в стихах), «порождающая модель» данного, продолжающего традицию произведения, не была тождественна структурной основе произведения-образца, выделенной путем наблюдения и описания.

Так, в монографии Жирмунского о романтической (байроновской) поэме у Пушкина и его современников «единство литературного жанра» усматривается, как и в доромантической литературе, во взаимосвязи «элементов тематических и композиционных». Но оказывается, что, воспроизводя созданные Байроном образцы подобного единства, Пушкин в то же время радикально изменяет субъектную структуру произведения (наиболее очевидно — в самой значительной из «южных поэм»: в «Цыганах»). Как формулирует ученый, «герой по-прежнему остается наиболее существенной фигурой, но рядом с его душевным миром появляются другие, самостоятельные душевные миры»; «поэма Байрона написана с точки зрения любовника Гяура, поэма Пушкина — с точки зрения

покинутого мужа — Гассана или Алеко. Благодаря подобному перемещению точки зрения байронический сюжет совершенно меняет смысл»<sup>1</sup>.

Для всего периода литературной эволюции вплоть до XVIII в. «жанр есть исторически сложившаяся форма сосуществования элементов топики, стиля и стиха»<sup>2</sup>. Нам кажется, что точнее было бы говорить не о «сосуществовании», а — вслед за В. М. Жирмунским — о взаимосвязи и даже взаимозависимости. Эта тесная, исторически сложившаяся взаимосвязь оказывается более невозможной: в частности, в результате эмансипации субъекта изображения и рассказывания от сюжета и акцентирования значимости его точки зрения по сравнению со значимостью самого изображенного события.

Такой сдвиг в художественных структурах коснулся в первую очередь романа (здесь он был подготовлен особыми функциями фигур плута, шута и дурака в плутовском романе и некоторых других разновидностях этого жанра), а затем распространился и на другие жанры — в меру их сближения с романом.

Отсюда ясно, что за характерными для эпохи романтизма декларациями об отказе от «правил» поэтики стоит разрушение прежней, традиционной для средневековой литературы *сращенности композиционных и стилистических* (т. е. субъектно-речевых) *структур произведения с его тематикой*. Неслучайно именно в эстетике и поэтике романтизма возникла тенденция «накладывать» на реальную жанровую структуру произведения модель литературного *рода* или видеть в ней сочетание признаков разных родов (Новалис и др.): в сущности, это был поиск нового инварианта для различных неканонических жанров.

Структуры тех или иных эпических, драматических и лирических произведений могут быть отнесены к числу неканонических в первую очередь постольку, поскольку в них присутствует столь принципиальное для романа несовпадение героя как *субъекта изображения* с его сюжетной ролью и судьбой. В этом смысл знаменитой формулы М. М. Бахтина, согласно которой герой романа всегда «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности». С этим определяющим структурным принципом органически связаны и другие, близкие роману, особенности неканонического произведения как целого, сформировавшиеся под более или менее очевидным воздействием этого жанра (по М. М. Бахтину, в ходе «романизации»).

<sup>1</sup> Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. — Л., 1978. — С. 178.

<sup>2</sup> Аверинцев С. С. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох. — С. 22.

Общая историческая закономерность развития литературы на рубеже XVIII — XIX вв. — переключение центра художественного внимания с объекта изображения на его субъект — проявилась, конечно, прежде всего именно в *романе*. В широком влиянии на всю литературу возникшей именно в эту эпоху его эпистолярной разновидности (Руссо, Ричардсон, Шодерло де Лакло) и в разработке открытой Сервантесом формы метаромана («Жизнь и мнения Тристрама Шенди» Стерна, «Жак-фаталист» Дидро). Среди прозаических эпических жанров наиболее изоморфен роману *рассказ* с его основной сюжетной ситуацией нерешенного выбора героем себя, а в субъектной структуре — открытой ситуацией читательского выбора между противоположными возможностями истолкования смысла рассказанной истории. Однако этот жанр начинает формироваться значительно позже (в русской литературе примерно с первой трети XIX в.), достигая полной зрелости и очевидной проявленности отмеченных признаков лишь в зрелом творчестве А. П. Чехова (ср., например, «Студент»<sup>1</sup>).

На основе той же принципиально важной особенности и под несомненным прямым влиянием романа появляется и развивается «внутреннее действие» в неклассических жанрах драмы-комедии и драмы-трагедии, возникших на рубеже XVIII — XIX вв. Сюжет здесь представляет собою в первую очередь процесс изменения точки зрения героя на исходную ситуацию. Оно обусловлено ролью субъективного времени (наряду с временем внешних событий) и значимостью различий между персонажами не только в жизненных принципах и поступках, но также в речевых манерах и стилях. Отсюда и господство в неклассической драме прозаической формы. Максимально близки роману драматические произведения, в основе которых — ситуация нерешенного идеологического выбора («На дне» М. Горького).

В неканонической поэме также возникает (ср. анализ В. М. Жирмунского) свойственная роману множественность возможных точек зрения на сюжетные события, т. е. несовпадение субъектной структуры с сюжетом. Наконец, среди лирических стихотворений первой половины XIX в. можно выделить два неканонических жанра, сложившихся в эпоху романтизма и в начальной фазе классического реализма: *фрагмент* и *рассказ в стихах*.

Таковы — в самых общих чертах — закономерности перехода от канонических жанров к неканоническим.

---

<sup>1</sup> См. специальный раздел о рассказе в части II настоящего пособия.

# ЧАСТЬ II

## ЖАНРЫ ЭПИКИ

---

В этой области существует традиция приписывать роль главного критерия жанровых различий объему текста (чему не придается большого значения в случаях лирики и драмы). Поэтому оговорим наше представление о том, какие из жанров принадлежат к каждой из трех групп: «большой», «малой» и «средней» формам.

К первой относятся эпопея и роман; ко второй — анекдот, басня и притча; к третьей — новелла, рассказ, повесть и неканоническая поэма. Такое разграничение позволит нам в дальнейшем сравнивать близкие друг другу жанры уже в структурном, а не в количественном отношении.

### Глава 3

## КАНОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

О понятии «канонического» жанра мы уже говорили. В области эпики мы выделим два — эпопею и новеллу. С одной стороны, они наиболее известны и исторически продуктивны. С другой — их очевидная противоположность имеет для нас эвристическое значение.

### 3.1. Эпопея и «героический эпос»

Эпопея (греч. *épos* — слово, повествование и *poiēō* — творю — эпическое поэтическое произведение) — один из жанров большой эпической формы, а именно — ее древнейший вариант, источником которого служит национальное предание, а структуру художественного целого характеризуют следующие константные особенности<sup>1</sup>. Во-первых, «абсолютное прошлое» (иерархически

---

<sup>1</sup> См. работу М. М. Бахтина «Эпос и роман».

недостижимый для певца и слушателей мир героических «начал» и «вершин» национальной истории) как предмет изображения. Во-вторых, благоговейная установка потомка как произносителя эпического слова (слова по преданию). В-третьих, абсолютная эпическая дистанция, отделяющая изображенный мир от времени певца и его слушателей. Все эти особенности соответствуют специфике эпического героя, которому свойственны абсолютное равенство себе и «сплошная внешность». Он «стал всем, чем он мог быть, и... мог быть только тем, чем он стал»; в нем «внутренний мир и все его внешние черты, проявления и действия лежат в одной плоскости», а «точка зрения на себя самого полностью совпадает с точкой зрения других»<sup>1</sup>.

В научной литературе об эпосе сосуществуют два в значительной мере чуждых друг другу, а иногда и взаимоисключающих направления с принципиально различными методами изучения жанра и его характеристиками: эволюционно-генетическое и структурно-морфологическое.

Расхождения начинаются уже с обозначения или названия предмета. Для исследования, направленного если не исключительно, то преимущественно на генезис и трансформацию большой эпики, на ее взаимоотношения с мифом и фольклором, с одной стороны; исторической действительностью — с другой, этот предмет — «героический эпос». Сюда относят на равных правах как эпические поэмы («эпопеи») Древнего мира (Греции и Индии), так и эддические песни о героях, французские «*shanson de geste*» («песни о деяниях») и русские былины. С такой точки зрения, термин «эпопея» — «устаревшее обозначение для эпоса, в узком смысле эпоса о богах и героях» (Г. фон Вильперт). Для противоположного подхода, напротив, термин «героический эпос» — обозначение целой группы жанров, хотя и родственных, но в то же время существенно различных. Однако в этих различиях и заключается суть дела.

В эволюционно-генетической перспективе форму «эпопеи» как целого можно объяснить, исходя из «живой эпической традиции» (современной исследователю). Она оказывается — в свете такой аналогии — результатом либо «циклизации» эпических песен, либо «разбухания» эпизода, содержащегося в одной из них.

По логике же другого подхода, «тех гипотетических первичных песен, которые предшествовали сложению эпопей и созданию жанровой эпической традиции... мы не знаем», а те «эпические героизирующие песни о современниках, которые нам доступны и

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 456 — 461, 476 — 477.

вполне реальны, возникли уже после сложения эпоей, уже на почве древней и могучей эпической традиции»<sup>1</sup>.

«Историко-генетическая поэтика эпоса» (В. М. Жирмунский, Е. М. Мелетинский, Б. Н. Путилов) видит в «героическом эпосе» трансформацию либо ряда (нескольких групп) «героических» мифологических мотивов, либо сосредоточившего в себе эти мотивы жанра «богатырской сказки». В свете же представлений о *специфической целостности* эпоеи как жанра она характеризуется определенной «композиционной схемой» (комплекс мотивов «утрата — поиск — обретение», связанный с сюжетообразующей ролью похищения и поиска жены). Схема эта «свойственна также и мифу», но используется — в отличие от мифа — в качестве «матрицы, по которой отливался уже чисто эпический материал». Миф, сказка и эпос, с такой точки зрения, «не являются, по сути своей, наследниками или восприемниками друг друга, а изоморфными жанровыми видами, развившимися из одного источника и испытывшими на определенных стадиях своего формирования влияние однородных композиционных стимулов»<sup>2</sup>.

Наконец, если первое из указанных научных направлений восходит к позитивизму второй половины XIX в. (А. Н. Веселовский), то второе — к философской эстетике рубежа XVIII — XIX вв. (Гегель и Шеллинг, Гёте и Шиллер).

Структурная основа сюжета (его «композиционная схема») в достаточной степени отличает эпоею от родственных ей жанров «героического эпоса». В частности, фаза «поиска», связанная с ретардацией (например, в «Рамаяне» и «Одиссее») способствует введению большого количества эпизодов и персонажей, расширяющих общую картину мира, в которой значимы, по Гегелю, не только цель героя и ее достижение, но и все, что может ему встретиться на пути. Это также отражает непосредственное единство в эпоее индивидуального и космического. А сходство противоположностей «утраты» и «обретения», т. е. семантика рамки циклического сюжета, говорит о гармоническом равновесии в изображенном мире, которое выражает идею включенности человека и его судьбы в «вечное чередование жизни и смерти»<sup>3</sup> или соответствует основному «образу круговорота жизни — смерти — жизни»<sup>4</sup>. Кроме того, в соотношении как событий, так и персонажей эпоеи проявляется принцип *дубликации* (удвоения). В частности, главному герою равнодостоинны и функционально

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 457—458.

<sup>2</sup> Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос. — С. 289, 296.

<sup>3</sup> Лосев А. Ф. Гомер. — С. 167.

<sup>4</sup> Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — С. 226—227.

тождественны, с одной стороны, его противники; с другой — его соратники (братья или побратимы). Эти особенности говорят о «безусловном внутреннем и внешнем единстве личности и родоплеменного коллектива» (А. Ф. Лосев), составляющем специфику героизма не только у Гомера, но и в целом в древней эпопее.

Напротив, средневековому героическому эпосу (ряду или циклу песен, объединенных фигурой персонажа) в упомянутых вариантах — скандинавском, французском и русском — свойственна установка на *исключительность* того или иного (в зависимости от конкретного сюжета песни) главного героя: «Герои привлекают аудиторию не своими этическими качествами, а неслыханностью свершаемых ими деяний»<sup>1</sup>. Структура целого в этих жанрах и подчинена задаче определенной идеализации героя (отнюдь не в этическом смысле), т. е. демонстрации его безусловного превосходства над всеми: утверждения его исключительной мощи или хитрости, своеволия, упоения мектью, презрения к смерти и т. д. и т. п.

Отсюда эпизодичность и фрагментарность такого рода героических песен. Они зачастую циклизуются, причем эпизоды нанизываются на нить героической биографии (этот тип сюжета исследовал, в частности, В. М. Жирмунский)<sup>2</sup>. Но судьба героя не вплетена в судьбу мира, как в древнеиндийском эпосе и в поэмах Гомера. Напротив, эта судьба лишь служит оценке героя. Так, в русских былинах первые эпизоды акцентируют недооценку героя окружающими (миром), чтобы в дальнейшем ему была в полной мере воздана дань признания и славы<sup>3</sup>. Этой же цели может служить гибель героя в результате интриг и коварства, что составляет резкий контраст с рассказом о его подвигах, как происходит в эддических песнях о Сигурде.

Таким образом, древние эпопеи и средневековые песни, при своей одинаковой принадлежности к области «героического эпоса» — жанры, глубоко различные и в структурном отношении, и по самой концепции героического.

## 3.2. Новелла

В изучении новеллы можно выделить два основных направления: либо ее сближают со смежными жанрами, не находя возможности достаточно четко и строго определить структурное

<sup>1</sup> Гуревич А. Я. «Эдда» и сага. — М., 1979. — С. 49.

<sup>2</sup> См., например: Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса // Жирмунский В. М. Избр. труды. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. — Л., 1979.

<sup>3</sup> Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. — Саратов, 1994.

и смысловое своеобразие, либо, наоборот, акцентируют отличительные структурные особенности.

Так, книга Е. М. Мелетинского «Историческая поэтика новеллы» открывается утверждением, что «хотя бы приблизительного теоретического определения» этого жанра «не существует скорее всего потому, что при всей своей структурной концентрированности новелла предстает в реальности в виде достаточно разнообразных вариантов, обусловленных культурно-историческими различиями». Далее оказывается, что «сама краткость является существенным признаком новеллы», хотя она и «объединяет ее со сказкой, быличкой, басней, анекдотом». И, кроме того, исследователю «не представляется принципиальным» также «отличие новеллы от рассказа»<sup>1</sup>.

Примером прямо противоположного (и, к счастью, не менее популярного) подхода может служить исходный тезис небольшой монографической работы А. В. Михайлова, согласно которому новелла — «форма эпического повествования, отличающаяся рядом структурных черт и как замкнутая форма противопоставленная в первую очередь рассказу». Как и многие, считающие «теоретическое определение» этого жанра не только совершенно необходимым, но и вполне возможным, ученый придает решающее значение в нем так называемому «поворотному пункту» или «пуанту»: «В новелле обычно существование двух планов, связанных именно с двумя взглядами на мир, причем поворотный пункт в новелле состоит именно в открытии утверждаемой фактической реальности, до того как таковой скрытой»<sup>2</sup>.

Мы последуем далее по второму из двух путей. При этом необходимо попытаться установить закономерную связь между пуантом и всеми тремя (в соответствии с идеей М. М. Бахтина о «трехмерности» жанра) аспектами структуры произведения как целого. Не только с двойственностью изображенной реальности, но и с сюжетной структурой; а также с особенностями повествования и образа повествующего субъекта и характером взаимоотношений с ним слушателя-читателя. При этом мы будем опираться в первую очередь на факты истории русской литературы последних двух веков.

Общепринятая мысль об определяющем значении пуанта для структуры новеллы означает, между прочим, и органичность для новеллистического сюжета принципа кумуляции.

Пуантом, как правило, называют финальную перемену точки зрения (героя, читателя) на исходную сюжетную ситуацию,

---

<sup>1</sup> Мелетинский Е. А. Историческая поэтика новеллы. — М., 1990. — С. 3—5.

<sup>2</sup> Михайлов А. В. Новелла // Теория литературы. Т. III (основные проблемы в историческом освещении). — М., 2003. — С. 245.

причем этот поворот может быть связан с новым, неожиданным событием, которое явно противоречит логике предшествующего сюжетного развертывания<sup>1</sup>. Кумуляция же — немотивированное (последующее событие не проистекает по необходимости из предыдущего) и нарастающее (приближающее к катастрофе) нанизывание-присоединение друг к другу однородных событий и персонажей, наделенных аналогичными функциями<sup>2</sup>. Именно такое строение сюжета создает у читателя инерцию ожидания определенных событий, по отношению к которой их отсутствие или замена может восприниматься как резкий сюжетный слом. В сущности, пуант как перемена точки зрения отражает в себе этот принцип сюжетостроения.

Если обратиться к русской литературе, то типичнейшую новеллистическую структуру мы видим, например, в чеховской «Смерти чиновника». История разворачивается путем присоединения-нарастания попыток извинения, причем финальная катастрофа связана с резкой сменой точки зрения одного из персонажей, а вместе с тем и читателя. Меняется позиция и роль генерала, благодаря чему в новом освещении предстает исходная сюжетная ситуация. Первоначально читателю — вместе с этим персонажем — казалось, что его антагонист — «маленький человек», социальная ущемленность которого мешает ему адекватно воспринимать недостойные внимания мелочи. Но с каждой новой встречей героев А. П. Чехова все очевиднее становится, что для Червякова субординация (а вместе с нею и его жизненная роль) — священная норма, которую он всеми силами стремится восстановить. Переход и генерала на эту точку зрения меняет первоначальную оценку исходной ситуации как всего лишь мелкого недоразумения.

Менее очевидна аналогичная структура в «Толстом и тонком». Но и здесь в рамках одного события встречи разворачивается нарастающая цепочка «микрособытий» все более откровенного и дружеского (со стороны тонкого) общения, пока после реплики толстого: «Поднимай повыше» — с его собеседником не происходит разительная метаморфоза. В результате также радикально переосмысливается исходная ситуация (взаимное узнавание

---

<sup>1</sup> Ср.: «Пуант (франц. — острое), подлинный, неожиданный смысл, которым заканчивается шутка (отстрóта); возникает благодаря внезапному повороту высказывания» (*Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur. — Stuttgart, 1989. — S. 693*).

<sup>2</sup> На фольклорном материале кумулятивный сюжет исчерпывающе охарактеризован В. Я. Проппом. См.: *Пропп В. Я. Кумулятивная сказка // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. — М., 1976. — С. 241 — 257*. Более подробную характеристику этого типа сюжета в литературе (в связи с противопоставлением его циклической сюжетной схеме) см.: *Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. — М., 1997. — С. 62 — 63*.

бывших одноклассников после долгой разлуки): «Приятно ошеломлена» теперь уже только одна сторона, хотя и в расширенном составе, — семейство тонкого. К дружеской встрече его жена и сын, несмотря на все его усилия, никак не могли приобщиться, зато приобщение к восторгу перед «его превосходительством» далось им всем с одинаковой легкостью.

В обоих наших примерах *сюжетная структура асимметрична*: нисходящая линия неизмеримо короче восходящей, а одно финальное событие по своей значимости равно всей предшествующей цепи событий. По формулировке Б. Эйхенбаума, новелла «должна стремительно лететь книзу, чтобы со всей силой ударить своим острием в нужную точку»<sup>1</sup>. Совершенно аналогична сюжетная структура, с одной стороны, многих новелл «Декамерона»; с другой — знаменитого «Ожерелья» Мопассана или тех произведений О. Генри, которым была посвящена упомянутая статья Б. Эйхенбаума. В особенности очевидна взаимосвязь кумуляции и пуанта в новелле американского прозаика «Фараон и хорал».

Как увидим далее, сюжетная структура новеллы своей асимметричностью противоположна повести, а своей замкнутостью, смысловой закругленностью и исчерпанностью противостоит открытости и незавершенности сюжета рассказа.

Новелла, как правило, изображает определенное стечение обстоятельств, послужившее поводом для рассказывания той или иной истории, и выделяет так или иначе личность рассказчика.

Такая установка присуща не только новеллистическим циклам с четко организованным обрамлением («Декамерон»), но и произведениям, не включенным в циклы. Новеллистическая история часто представляет собой или развернутую ответную реплику в споре, которая сама, в свою очередь, не бесспорна («После бала» Л. Н. Толстого), или, наоборот — повод для последующего обсуждения слушателями, оставляющего вопрос все же открытым. Так обстоит дело в том же «Декамероне», в «Завещании» Г. де Мопассана, а у А. П. Чехова в истории Беликова («Человек в футляре») или Чимши-Гималайского («Крыжовник»). Но и там, где обстоятельства рассказывания не изображены, акт повествования все-таки может быть опредмеченным, как это сделано в начале «Смерти чиновника»: «Но вдруг... В рассказах часто встречается это “но вдруг”».

Подобный способ повествования в любом своем варианте приравнивает героя и события его жизни к действительности читателя и рассказчика. Акцентируется чисто пространственная (лишенная какой бы то ни было заданной ценностной иерархии)

---

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. О. Генри и теория новеллы // Звезда. — 1925. — № 6. — С. 292.

дистанция между ними, а следовательно, и возможность «прямого наблюдения». Отсюда оформление некоторых новелл как «сценок из жизни» (ср., наряду с чеховскими новеллами, «Исповедь» или «Порт» Г. де Мопассана, «Пока ждет автомобиль» О. Генри).

В то же время он означает, что возвыситься от эмпирики незавершенного настоящего к обобщению, имеющему по своей природе вневременной характер, может лишь наблюдатель со стороны (да и то в ограниченной мере, поскольку любой вывод может быть оспорен), но отнюдь не сам участник событий. Этой необходимостью дистанции для остающихся дискуссионными обобщений и мотивировано столь характерное обрамление новеллистических историй.

Новелле, как и анекдоту, к которому она, по общему мнению, восходит, присуща установка на «казус» — странный случай текущей современности или удивительный исторический факт (но не переосмысленный преданием, не мифологизированный, а сохраненный в качестве достоверного благодаря мемуарам или хронике). С помощью кумулятивного сюжета она осваивает неуправляемое и неподводимое под общий закон эмпирическое богатство жизни.

Поэтому новелла создает новое видение житейской ситуации (выявляет ее скрытый, но подлинно актуальный аспект), убеждая тем самым в неполноте и относительности всяких готовых норм и моральных критериев. Так, в новелле Г. де Мопассана «Исповедь» поступок одной из героинь, навсегда отказавшейся от замужества, чтобы не покидать потерявшей жениха сестры, вначале кажется возвышенной и бескорыстной жертвой. Но признание умирающей открывает в нем добровольно принятое возмездие за преступление.

Возвыситься над путаницей и странностями жизни рассказчику и слушателю-читателю помогает не какая-либо готовая истина, а *юмор* — адекватная реакция на парадоксальность существования и торжество своевольной жизненной стихии над человеческими целями, планами и схемами. Здесь следует заметить, что судьба героя новеллы, в отличие от анекдота, может быть печальной и даже прямо трагичной, однако взгляд на нее рассказчика и слушателя, как правило, лишен свойственной трагизму безысходности<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ср.: Михайлов А. В. Новелла. — С. 245 — 246.

Это понятие в целом (по отношению не только к эпике) мы рассматривали в первой части книги. Среди эпических жанров оно относится в первую очередь (наряду с романом) к рассказу. В этой главе мы рассмотрим также вопрос о неканонической поэме.

### 4.1. Роман

Сам термин первоначально обозначал, как известно, произведения, написанные на романском языке, т. е. на латыни. В традиционном научном употреблении — жанр, принадлежащий — наряду с эпопеей — к большой эпической форме и, в противоположность ей, не имеющий канона. Отсюда и принципиальные трудности в определении жанра.

Если роман — «фабулярное произведение большого объема, написанное прозой», допускающее тематическое разнообразие и свободную композицию<sup>1</sup> или «вымышленное повествование в прозе, значительное по объему»<sup>2</sup>, то существуют романы в стихах, а также маленькие романы с достаточно узкой тематикой («Адольф» Б. Констана, «Рудин» И. С. Тургенева, «Эффи Брист» Т. Фонтане) и большие повести с тематикой весьма разнообразной («Село Степанчиково и его обитатели» Ф. М. Достоевского, «Исповедь» М. Горького). Если этот жанр — «повествование, представляющее собой выдуманную историю, в то же время глубоко историчное»<sup>3</sup>, то это прекрасно подходит для исторических и реалистических романов, но не относится к большей части авантюрных романов (например, к рыцарским, плутовским, готическим, в значительной мере — к детективным и т. д.). Утверждение, согласно которому,

<sup>1</sup> *Sierotwinski S.* Słownik terminów literackich. — Wrocław, 1966. — S. 201.

<sup>2</sup> Dictionary of World Literary Terms / Ed. by J. T. Shipley. — London, 1970. — P. 215.

<sup>3</sup> *Zérafra M.* Le Roman // Littératures et genres littéraires / Par J. Bessière et al. — Paris, 1978. — P. 87.

отнеся термин *роман* к «какой-либо воображаемой истории, возбуждающей интерес в читателе изображением страстей, живописью нравов или же увлекательностью приключений, развернутых всегда в широкую и цельную картину», мы «вполне определим» отличия этой формы «от повести, сказки и песни»<sup>1</sup>, не слишком убедительно: если бы это было так, никто не считал бы повестями, например, «Капитанскую дочку» или «Тараса Бульбу». Наконец, если роман — эпическое произведение, в котором «повествование сосредоточено на судьбе отдельной личности в процессе ее становления и развития»<sup>2</sup>, то с такой точки зрения не существуют античные авантурные, средневековые рыцарские и плутовские романы XVI — XVIII вв., созданные до того, как возник в литературе сюжет становления характера, а также и любой *авантурный роман* двух последних столетий, так как в подобных романах нет *становления героя*, а есть *испытание уже сложившейся личности*.

Вся эта картина — яркое подтверждение мысли М. М. Бахтина: «исследователям не удастся указать ни одного определенного и твердого признака романа без такой оговорки, которая признак этот, как жанровый, не аннулировала бы полностью»<sup>3</sup> (стоит лишь добавить, что такого рода «честно присоединенные оговорки» не всегда делаются).

Результат — не менее популярное в наше время стремление вообще отказаться от какого бы то ни было определения романа. Так, предназначенный массовому читателю французский литературоведческий словарь содержит статьи о двадцати (!) различных исторических формах романа: средневековый, античный, артуровский, идеологический («roman à thèse»), барочный, куртуазный романы, роман-цикл, роман приключений, роман воспитания, роман нравов, эпистолярный и готический, героический и исторический, черный и пасторальный, пикарескный (плутовской) и полицейский, народный и психологический. Но он не содержит статьи «роман»<sup>4</sup>. Статья «Роман» в немецком словаре жанровых форм начинается с утверждения, что в невозможности дать «постоянную и пригодную для всех случаев дефиницию заключается одно из выдающихся свойств этой литературной формы»: нет романа вообще, но есть много романов<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Гроссман Л. Роман // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов. — М.: Л., 1925. — Т. 1—2. — Стлб. 724.

<sup>2</sup> Богданов В. А. Роман // Литературный энциклопедический словарь. — М., 1978. — С. 329.

<sup>3</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — С. 452—453.

<sup>4</sup> Lexique des termes littéraires. — Paris, 2001. — P. 371—384.

<sup>5</sup> Neuhauser T. Der Roman // Formen der Literatur: in Einzeldarstellungen. Hrsg. von O. Knörrich. — Stuttgart, 1991. — S. 297.

Таким попыткам дефиниции неканонического жанра можно противопоставить определение его *внутренней меры*. Указывая в статье «Эпос и роман» три структурные особенности, которые отличают второй жанр от всех других — «стилистическая трехмерность», отнесение мира персонажей и сюжетного события к «настоящему в его незавершенной современности», построение образа героя в «зоне максимально близкого контакта с незавершенной современностью», — М. М. Бахтин отметил, что они определяют «направление собственной изменчивости» жанра. Иными словами, речь идет об исторически возникшем тяготении структуры жанра к определенному пределу.

Но есть и другой, противоположный, предел, признаки которого также сохраняются в структуре романа. Многоязычие и разноречие с их «внутренне убедительным» словом противостоят в нем формы *безусловно поэтических* (у А. С. Пушкина и И. С. Тургенева) или *религиозно-авторитарных* (у Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского) *высказываний*. С незавершенным настоящим уживается область *вневременного* (вспомним, как в «Преступлении и наказании» огарок свечи освещает «убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги»). А фамильярный контакт автора и читателя с современной действительностью дополняется их дистанцированным отношением к ценностям, находящимся в «зоне памяти» (родственной «абсолютному прошлому» эпопеи).

Поэтому внутренняя мера жанра, т. е. механизм, который позволяет ему — при всей изменчивости — не утрачивать собственную идентичность, представляет собою *устойчивую ситуацию авторского творческого выбора*. Чтобы сохранить сосуществование противоположных структурных особенностей, а вместе с тем и разных художественных «языков» в каждом из трех аспектов типического художественного целого (это стремление — «память жанра» в данном случае), должен быть создан один из возможных вариантов их органического совмещения. Так, в романе «Евгений Онегин» разноречие (в частности — «языки» героев) сочетается с безусловностью поэтического языка таких высказываний, как: «Но грустно думать, что напрасно...»; текущая современность дополнена вневременной сферой творческого процесса, а фамильярный контакт автора с героями и читателем в незавершенном настоящем сосуществует с «завидным для поэта» сотворчеством его со своими духовными двойниками (Татьяной-Музой и Онегиным-«спутником странным»), во вневременном плане поэтического «Памятника» («Быть может, в Лете не потонет...»).

Будучи одной из форм эпики, роман в то же время, как и драма, изображает «идеологически мотивированный» и «оспоримый» поступок героя. Но синтеза эпики и драмы все же не возникает.

Эволюция жанра с середины XIX в. прояснила новую природу его эпичности.

Одно из направлений развития романа, связанное с художественными открытиями Ф. М. Достоевского, продемонстрировало внесюжетные (т. е. недраматические) функции речевых форм общения персонажей. Эти формы, представляющие внутри произведения жизненную стихию социального разноречия, — почва создаваемых в романе универсальных духовных связей, которые реализуются в эпическом событии «искания истины» (М. М. Бахтин). В литературе «потока сознания», освоившей толстовские принципы изображения «общих духовных состояний» (Л. Я. Гинзбург), разрушение единства и утрата господства предметно-событийного плана изображения также сопровождались открытием новой сферы эпической всеобщности. Редукция внешнего действия вплоть до отказа от единой временной перспективы, сочетаясь с акцентированием произвольно выбранных моментов обыденной жизни, создает здесь некую «символическую вневременность события», раскрывающую «стихийную общность жизни всех людей» (Э. Ауэрбах).

Обладая «динамическими константами» (А. В. Михайлов), роман способен оставаться собой, несмотря на всю свою «пластичность», и не смешиваться с другими жанрами, сколь бы они ни были ему близки. Некоторым из эпических и даже драматических жанров роман легко уподобляется в своей общей структуре. Отсюда такие термины, как «роман-идиллия», «роман-притча», «роман-комедия», «роман-трагедия», «роман-эпопея». Другие, в особенности жизненные речевые и полуфольклорные жанры, свободно входят в его состав, образуя иногда пеструю жанровостилевую мозаику: таковы вводные жанры письма, дневника, стихотворения, статьи или трактата, исповеди и проповеди, обвинительной или защитительной речи и т. п.

Сложнее взаимоотношения романа с новеллой, повестью и рассказом. Это не только наиболее типичные для него вводные (вставные) жанры. Они иногда создают с ним «симбиотические» образования: таковы романы, представляющие собой «цепь повестей» («Герой нашего времени»), роман под видом «большой новеллы» («Кандид» Вольтера) или, наоборот, повесть под видом романа («Кто виноват?» А. И. Герцена или «Обломов» И. А. Гончарова).

Изучение исторической поэтики романа (А. Н. Веселовский, Вяч. Иванов, М. М. Бахтин) показало, что предпосылки его возникновения складываются в таких жанрах эллинистической эпохи, как сократический диалог и мениппова сатира (указано еще Ф. Ницше и Э. Роде), а также в народном театре (М. М. Бахтин). Некоторые образцы греческого авантюрного романа («Левкиппа

и Клитофонт» А. Татия, «Эфиопика» Гелиодора) оказали воздействие на все дальнейшее развитие авантюрно-любовного романа в европейской литературе. А «Золотой осел» Апулея повлиял в особенности на плутовский роман XVI—XVIII вв. И античный, и средневековый романы сохраняют связь с фольклором и даже с мифом. Так, рыцарский роман, создавая совершенно новую концепцию художественного времени и пространства, а также принципиально иной, чем в архаике, тип героя, использует при этом готовые формы эпоса и волшебной сказки.

«Второе рождение» жанра усматривают в период Ренессанса, давший такие его величайшие образцы, как «Дон Кихот» и «Гаргантюа и Пантагрюэль». К эпохе барокко (XVII в.) относятся, с одной стороны, возникновение и развитие плутовского романа («Гусман де Альфараче» М. Алемана и др.) и появление «Симплиссимуса» Х. Я. К. Гриммельсгаузена; с другой — развитие психологической прозы («Принцесса Клевская» М. де Лафайет) на почве «галантно-героической» (А. Н. Веселовский) романной традиции. Во второй половине XVIII в. формирование нового европейского романа в его важнейших разновидностях завершается, причем жанр становится доминирующим в литературе. Процесс вхождения романа в большую литературу и утверждения его ведущей роли сопровождается на всем своем протяжении самокритикой жанра — пародированием некоторых канонизирующихся его разновидностей: так, Сервантес высмеял поздний рыцарский роман, а схема любовного сюжета греческого авантюрного романа (в эпоху барокко чрезвычайно популярная) пародийно отражена в «Кандиде».

К XVIII в. относится и момент радикального преобразования самих основ жанра. С одной стороны, в романый образ героя впервые включается *идея становления*: появляется внутренне меняющийся характер, а затем новый принцип вносится и в изображение мира, так что в итоге (начиная в особенности с дилогии И. В. Гёте о Вильгельме Мейстере) герой становится собой в исторически меняющемся мире, в момент смены эпох. Впоследствии эта тенденция нашла, быть может, наиболее яркое выражение в творчестве Л. Н. Толстого. С другой стороны, возникает такая новая и влиятельнейшая разновидность романа испытания, как готический роман: идея испытания приобретает совершенно новый смысл и продуктивность, будучи связана с гротескной образностью и гротескной — в отличие от рыцарского романа — трактовкой двоемирия (отсюда влияние разновидности на последующий европейский роман: от романтиков через Ф. М. Достоевского до XX в.).

В реалистическом романе XIX в. воплощена высокая оценка свободы, идеологической инициативы и ответственности челове-

ка, их значения для творчества им самим реального исторического будущего. Главным событием оказывается как раз переход от одной эпохи к другой и одновременно акт духовного самоопределения героя как своеобразный способ поиска и реализации новых форм национальной и общечеловеческой культуры. Так, встреча героев пушкинского романа имеет прямое отношение к вопросу о необходимости сочетать сохранение устойчивых традиций древнерусской Руси со свойственной миру Петербурга открытостью новым европейским веяниям. «Проба» Раскольниковых предвосхищает возможный мировой кризис из-за возбужденной «трихинами» болезни этического солипсизма и указывает путь выхода из него. А духовное усилие героя «Воскресения» имеет всеобщее значение в ситуации неустойчивого равновесия в мире сил единения и разобщения людей. При этом различные по происхождению и функциям структурные принципы (архаические сюжетные схемы и новый тип основной сюжетной ситуации, открытый, согласно Л. Е. Пинскому, Сервантесом; разноречие и «общее слово», «зона контакта» и «зона памяти»), которые вступили во взаимодействие уже в эпоху Возрождения, соотносятся здесь как равноправные и взаимоосвещающие художественные «языки».

В романе XX в. важнейшие отличительные особенности классического романа века XIX — диалогическое отношение автора к герою, а также определенная равноценность внешнего, практически-действенного и внутреннего аспектов в образе героя и, соответственно, равновесие сюжетных и субъектно-речевых структур — в основном утрачены. В качестве крайних тенденций выступают тяготение либо к образу предельно обезличенного персонажа, либо к фигуре авторского «альтер эго». Возникают, соответственно, полярные формы эпического романа-монтажа (Б. Пильняк, Д. Дос Пассос, А. Дёблин) и «лирического» (Э. Хемингуэй, Э. М. Ремарк, Г. Бёлль) романа; в центре же находится трансформация классического «романа воспитания» (Т. Манн и др.). Наряду с ними мощное развитие получают гротескные формы. Здесь на одном полюсе — субъектный и персонажный неосинкретизм (синкретический коллективный субъект, слитность сознаний героя и повествователя или нескольких действующих лиц) и пограничный характер самой реальности — у А. Белого, М. Булгакова, В. Набокова, Л. Перуца, К. Воннегута; а на другом — авантюрная фантастика, возрождающая традиции готического, плутовского и рыцарского романов.

Неоднократно возникавшие в прошедшем столетии дискуссии о «конце» или «кризисе» жанра означают лишь то, что по мере ускорения исторического развития моменты существенных обновлений жанра сближаются во времени до такой степени, что могут войти в кругозор одного и того же поколения.

## 4.2. «Новая» (неканоническая) поэма

Мы рассмотрим здесь не «поэму вообще», а исключительно называемый этим словом совершенно особый и исторически новый (по сравнению с эпосом) жанр, который складывался в европейской литературе, начиная с эпохи романтизма<sup>1</sup>, и на протяжении следующих почти двух столетий занял в ней весьма заметное место. Так называемая «байроновская» поэма, с такой точки зрения, только одна из ранних разновидностей этого жанра, а все прямо или косвенно связанные с ним предшествующие явления лишь его предыстория.

Конечно, само это отграничение предмета допускает возможность существования инвариантной жанровой структуры, соответствующей своеобразию эпохи «антитрадиционализма» (С. С. Аверинцев) или «художественной модальности» (С. Н. Бройтман). На сегодняшний день, насколько известно, существует только одна работа, в которой вопрос о поэме последних двух веков ставится таким же образом — статья С. Н. Бройтмана «Неканоническая поэма в свете исторической поэтики»<sup>2</sup>, к которой в дальнейшем мы будем неоднократно обращаться. Но и в этой работе есть спорный, на наш взгляд, момент: автор определяет специфику жанра и выделяет его разновидности на основе «варьирования меры эпического и лирического начал»<sup>3</sup>. О неубедительности такого подхода в теории жанров мы уже говорили в связи с идеями Э. Штайгера и его последователей.

Что же касается научной традиции в целом, то в ней обозначение «поэма» (без уточнений, относящихся к конкретной исторической разновидности, таких, как «романтическая поэма», «сатирическая поэма» и т. п.) вообще не является термином, поскольку за этим словом не стоит сколько-нибудь определенное представление о жанровой структуре<sup>4</sup>. Достаточную определенность мы находим только в специальных работах, посвященных той или иной *разновидности* неканонической поэмы в русской и европейской литературе первой половины XIX в. (В. М. Жирмунский, Ю. В. Манн).

<sup>1</sup> Ср.: *Богоявленский Л.* Поэма // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. Т. 2. — М.; Л., 1925. — Стлб. 631 — 632.

<sup>2</sup> *Бройтман С. Н.* Неканоническая поэма в свете исторической поэтики // Поэтика русской литературы: сб. ст. к 70-летию проф. Ю. В. Манна. — М., 2001.

<sup>3</sup> Там же. — С. 31.

<sup>4</sup> *Кормилов С. И.* Поэма // ЛЭТП. — М., 2001. — Стлб. 781; *Пульхридова Е. М.* Поэма // ЛЭС. — М., 1987. — С. 294; *Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.* Słownik terminów literackich. Pod red. J. Sławińskiego. — Wrocław-Warszawa-Kraków, 2001. — S. 395.

Попробуем дать такое описание инвариантной структуры «новой» поэмы, которое будет ориентировано одновременно на концепцию «трехмерности» жанра как такового у М. М. Бахтина (о ней мы уже говорили) и на реалии русской литературы двух последних столетий.

Поэма в указанном значении — *стихотворный жанр*, но при этом, с нашей точки зрения, одна из *средних форм эпики* (наряду с повестью, новеллой и рассказом). Чаще ее считают жанром лироэпическим; но существует и трактовка ее М. М. Бахтиным как *романизованного варианта более традиционной эпической структуры (эпопеи)*. Видимо, неслучайно в эпоху романтизма «новая» поэма, наряду с романом, заменила эпопею в роли ведущего литературного жанра.

Подобно эпопее, новый жанр характеризуют *двоемирие* и встреча героя с «иномирными» силами. Но в поэме они не всегда представлены действующими лицами в обычном смысле: таковы, например, встречи Евгения с символами и силами государственного порядка и хаоса («Медный всадник»), Теркина со Смертью и т. п.<sup>1</sup> Принципиальные же отличия от эпопеи, сближающие новую поэму не только с лирикой, но одновременно и с романом, заключаются в следующих взаимосвязанных особенностях.

1. *Доминирующая роль субъекта (персонажа и/или повествователя) по отношению к внешним обстоятельствам, в которых развивается действие, и к самим событиям.* Эти обстоятельства и события даны в кругозоре и в оболочке эмоциональных реакций либо самого героя («Мцыри», «Ночная фиалка», «Соловьиный сад»), либо близкого ему повествователя («Медный всадник», «Мороз, Красный нос»); либо, наконец, смысл событий и обстоятельств раскрывается как в драме — прежде всего в диалогах ведущих персонажей («Цыганы», «Демон»). Отсюда и концентрация потенциально богатого событиями сюжета в немногих «вершинных» (В. М. Жирмунский) точках, а в других случаях — замена внешних событийных связей ассоциативными (т. е. *внутренне событийными* связями).

2. *Преобладание временного (исторического или метаисторического, например космогонического) противопоставления действующих сил и реальностей<sup>2</sup> над пространственными их различиями и разобщенностью.* Таковы противоположность цивилизации природе или патриархальной народной жизни («Цыганы» и «Мцыри»); контраст между современным отчуждением

<sup>1</sup> Ср.: Мелихова Л. С., Турбин В. Н. Поэмы Лермонтова. — М., 1969. — С. 6—7.

<sup>2</sup> Бройтман С. Н. Неканоническая поэма в свете исторической поэтики. — С. 30, 32.

человека от истории и невозвратимой эпохой единства личной инициативы с провиденциальной исторической необходимостью («Медный всадник») или между временами изначальной причастности духа к мировой гармонии и нынешними результатами его отпадения от мировой целокупности («Демон»), а для некрасовской Дарьи — между прозаическим настоящим и оставшейся в прошлом семейно-трудовой идиллией.

3. Поскольку все эти противоречия в той или иной форме и степени интериоризованы, возникает совершенно *чуждая эпопее «двумирность героя»<sup>1</sup>; главное событие*, связанное с перемещением персонажа через границу двух миров, происходит поэтому в первую очередь *в его сознании — мировидении и миропонимании*. Это событие — испытание героя и в результате — преодоление границ его кругозора: с одной стороны, *узнавание чуждого мира* (и как чуждого, и как утраченного своего), а с другой — *новое видение мира привычного*.

Такой двойной смысл имеет, например, осознание катастрофы Евгением и «страшное прояснение» в нем мыслей при виде Медного всадника: событие такого рода всегда — внутреннее и одновременно имеющее всеобщее (в широком смысле — историческое) значение. Если считать критерием первоначальную инициативу (выбор) героя, то акцент в этом глубоко двойственном событии может лежать на *драматизме чаемого приобщения к чуждому миру* (биографически и исторически утраченному, ставшему чужим) — тогда перед нами аналог эпопейному удвоению события (ср. в «Мцыри» обретение земного рая и последующее блуждание во враждебном лесу, бой с барсом, а в «Демоне» — сближение его с Тамарой и разрыв с ней). Но в иных случаях более весомым и значимым может оказаться *драматизм невольного возврата в свой мир* (как в «Соловьином саде», что ближе сказке и балладе).

4. *Акцентирование близости автору героя* (как субъект изображения и речи он всегда в определенной мере — alter ego автора), *которая не отменяет различий между ними*. Отсюда сочетание (в разных пропорциях) «эмоционально-лирических» и «объективно-аналитических» установок и, соответственно, патетической риторики с рационально-осведомляющим словом: как в прямой речи ведущего героя (особенно там, где он рассказчик, — ср. «Соловьиный сад»), так и в речи повествователя (особенно там, где она доминирует — ср. «Медный всадник»). Иногда (например, в «Мцыри») эти установки и господствующие стилистические тона распределены между названными двумя субъектами изображения и речи по принципу взаимодополнительности.

---

<sup>1</sup> Бройтман С. Н. Неканоническая поэма в свете исторической поэтики. — С. 32.

5. В итоге устанавливаются *взаимоосвещение и сбалансированное ценностное соотношение противоположных миров*. Ср., например, примиряющие тона последних слов Мцыри и фразу блоковского героя-рассказчика: «Заглушить рокотание моря / Соловьиная песнь не вольна»). В авторской же оценке героя эпическая героизация сочетается с романной незавершенностью и критицизмом.

Близкие неканонической поэме жанры — естественные пределы, по отношению к которым она самоопределялась, нащупывая собственную внутреннюю меру. Если в диахронии такой предел — эпопея, то в синхронии либо *большие лирические формы*, либо рассказ, повесть и роман в стихах.

С одной стороны, это, во-первых, такие *стихотворения*, которые по объему иногда не уступают новой поэме (как, например, некоторые послания Жуковского или его «Певец во стане..»; «программные» стихотворные диалоги Пушкина, Лермонтова и Некрасова и т. п.) и которые зачастую, подобно поэмам, разделены на части или драматизированы (в поэмах иногда есть и то и другое). Во-вторых, это *лирические циклы* — с аналогичными свойствами и признаками. Противоположный предел новой поэмы — *большие стихотворные формы, граничащие с прозаической эпикой*.

В лирике герой дан исключительно как субъект изображения и речи, находящийся, как показал С. Н. Бройтман, в единстве с автором (первоначально синкретическом, позднее нераздельно-неслиянном и, наконец, основанном на дополнительности), так что константа отношений между ними — их субъект-субъектный, а не субъект-объектный характер<sup>1</sup>. В новой же поэме герой всегда — *не только субъект изображения, но и его объект*.

Отсюда и более существенная, чем в лирике, роль в ней фабулы (попытки описать структуру «нефабульной» поэмы пока недостаточно убедительны)<sup>2</sup>. К тому же неразвернутую или эмбриональную фабулу можно найти не только в лирических стихотворениях, но и в некоторых прозаических рассказах и даже романах. Романтической поэме, как и роману в стихах, предшествовало разрушение фабулы в написанных с оглядкой на Сервантеса и Рабле метароманах<sup>3</sup> Стерна и Дидро.

В отличие от романа в поэме наряду с незавершенным настоящим или историческим прошлым есть (в форме памяти героя) и

<sup>1</sup> Бройтман С. Н. Лирика в историческом освещении // Теория литературы. — Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). — М., 2003. — С. 436—438.

<sup>2</sup> Петрова Н. А. Лиро-эпическая нефабульная поэма: генезис, эволюция, типология. — Пермь, 1991.

<sup>3</sup> Зусева В. Б. Метароман // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. — С. 120—121.

план иного, эпопейного, прошлого — «абсолютного» или вневременного<sup>1</sup>. Как и в романе, герой новой поэмы не совпадает с собой и своей судьбой, но это несовпадение характеризует в полной мере лишь исходную ситуацию, тогда как в результате развертывания сюжета здесь герой возвращается к тождеству с собой: такова свойственная этому жанру трансформация циклической эпопейной схемы «потеря — поиск — обретение»<sup>2</sup>. Но в новой поэме, как и в эпосе, предпосылка центрального события — двоемирие, что не свойственно ни прозаической повести (за рамками гротескной фантастики), ни роману в стихах.

Поэтому внешнее событие встречи героя с чужим миром — либо иным в культурно-историческом отношении (как в южных поэмах А. С. Пушкина, в «Цыганах» и в «Мцыри»), либо потусторонним (в прямой форме, как в «Демоне», или в форме завуалированной, как в «Соловьином саде») оборачивается *внутренним событием расширения кругозора*. А тем самым — утверждением новой роли героя в едином миропорядке, охватывающем обе противостоящие сферы реальности; даже если это роль носителя противоречивого — вплоть до раздвоенности, но все же примиренного сознания.

Охарактеризованный *структурный инвариант* воплощается уже у Байрона и у его ближайших продолжателей в русской литературе (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов) в двух вариантах, строящихся на разных типах основных сюжетных ситуаций:

а) противостояние миров, глубоко различных в культурно-историческом отношении, реализованное в более или менее условном (иносказательном) и редуцированном (схематичном) авантюрном сюжете («Корсар», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Мцыри»);

б) столкновение земной и космической реальностей в философско-исторической перспективе их взаимодействия («Манфред» и «Демон»). Сюда же относится и «Медный всадник», в котором динамика истории осуществляется на границе повседневной и природно-космической жизни.

Наряду с этой *двуединой «высокой» линией* новой поэмы возникает принципиально иная: ее «пародийно-комический двойник», трагестирующий сюжеты и стилистику ее образцов (а заодно и других серьезных жанров). Это поэма, включающая в себя метаповествовательную игру с собственной тематикой и формой («Беппо», «Домик в Коломне», «Тамбовская казначейша», «Сказка для детей»).

---

<sup>1</sup> Бройтман С. Н. Неканоническая поэма в свете исторической поэтики. — С. 32.

<sup>2</sup> Там же. — С. 34.

Эволюцию новой поэмы во многом определила ее постоянная внутренняя соотнесенность со своими истоками и предпосылками («память жанра»). Первый и второй его варианты, близкие друг другу доминирующей «высокой» тональностью, различаются тем, что в одном акцентирована *активность героя*, в другом — его *пассивность*, зависимость от надчеловеческих мировых сил, игрушкой или жертвой которых он оказывается. Поэтому они ориентируются одновременно, но в разной мере и на эпопею (бой с барсом в «Мцыри») или трагедию («Цыганы»), а также оду (вступление в «Медном всаднике») и на рыцарский роман. В особенности — на ту ситуацию «любовного плена» и долгого (вечного) сна (ср. образ грузинки и песню рыбки в «Мцыри» или «тангейзеровский» сюжет «Соловьиного сада»)<sup>1</sup>, которая с наибольшей очевидностью выражает «интериоризацию конфликта», отличающую от эпопеи уже саму эту разновидность романа<sup>2</sup>. Наряду с так понятой традицией рыцарского романа пассивность героя в нашем жанре восходит и к балладе рубежа XVIII — XIX вв.<sup>3</sup>, которая служит для новой поэмы заменой эпопейного предания и источником «чудесного». С этим жанром, например, «Демон» связан явно теснее (гибель жениха Тамары и явление ей Демона), чем с религиозно-философской поэмой Данте и Мильтона. С еще большей очевидностью проявляется балладное начало в «Морозе, Красном Носе» Некрасова<sup>4</sup> и в «Ночной фиалке» Блока<sup>5</sup>.

Наконец, пародийной, травестирующей ветви новой поэмы (ее началом в русской литературе следует, видимо, считать «Руслана и Людмилу») предшествует традиция, сложившаяся под воздействием «Неистового Роланда» с его взаимокорректировкой и взаимооспариванием жанров рыцарского и эллинистического романов, ироикомической поэмы и эпопеи, героического эпоса и авантюрной новеллы и т. п.<sup>6</sup>. Эта традиция, с одной стороны, подготавливает стихотворную повесть. С другой, — поскольку «всякая существенная пародия всегда сатирична, и всякая существенная сатира всегда сочетается с пародированием и травестированием

<sup>1</sup> Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. — М.; Л., 1964; Максимов Д. Е., Приходько И. С. Сюжет поэмы А. Блока «Соловьиный сад» и его истоки (К проблеме мифотворчества поэта) // Изв. АН СССР (Сер. лит. и яз.). — 1987. — № 6.

<sup>2</sup> Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. — М., 1986.

<sup>3</sup> Бройтман С. Н. Лирика в историческом освещении. — С. 31.

<sup>4</sup> Сапогов В. А. Анализ художественного произведения (поэма Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос»). — Ярославль, 1980.

<sup>5</sup> Бройтман С. Н. Жанрово-композиционное своеобразие поэмы А. Блока «Ночная фиалка» // Художественный текст и литературный жанр. — Махачкала, 1980.

<sup>6</sup> Андреев М. Л. Ариосто и его поэма // Лудовико Ариосто. Неистовый Роланд. Песни I — XVI. — М., 1993.

устаревших жанров, стилей и языков»<sup>1</sup>, — она порождает сатирическую поэму, во второй половине XIX в. представленную в творчестве А. К. Толстого («Поток-богатырь», «Сон Попова») и в целом ряде произведений Некрасова, который завершается поэмой «Кому на Руси жить хорошо». Ее сюжет и построение, по мнению М. М. Бахтина, «замечательны с точки зрения сатирической техники»<sup>2</sup>.

Во вторую половину XIX в. две основные линии развития новой поэмы существуют параллельно или оказываются взаимоисключающими. Напротив, для многих поэм XX в., начиная с «Возмездия» и «Двенадцати» А. Блока и продолжая, например, поэмами В. В. Маяковского и А. Т. Твардовского, характерен органический сплав «высокой» и травестийно-сатирической традиций.

### 4.3. Рассказ

В специальном, терминологически строгом словоупотреблении «рассказ» означает не любую малую эпическую форму, но вполне определенную в жанровом отношении. Вопреки расхожему представлению, от повести рассказ отличается не объемом, а своей «романизированной», внеканонической поэтикой, определяемой не внешней, устоявшейся нормой организации текста, а внутренней мерой художественного целого, принадлежащего к данному жанру.

Это жанр относительно позднего происхождения<sup>3</sup>, возникший в результате радикальной перестройки всей жанровой системы литературы, осуществленной романом. От романа как явления принципиально письменной культуры рассказ отличается не только объемом, но прежде всего имитацией изустного (непосредственного) общения, чем первоначально и было мотивировано его жанровое обозначение. Перепечатывая свой «анекдот» 1826 г. «Странный поединок» в 1830 г. как «рассказ», О. Сомов вводит в прежний текст фигуру рассказчика и ситуацию рассказывания.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Сатира // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. — М., 1996. — Т. 5. — С. 13.

<sup>2</sup> Там же. — С. 33.

<sup>3</sup> Термин «рассказ» появляется в рецензии К. Полевого «Черная немочь, повесть М. Погодина» (Московский телеграф — 1829. — Ч. 28. — № 15), впервые выстроившего расхожую парадигму количественных жанровых различий литературной прозы (роман — повесть — рассказ), впоследствии закрепившуюся благодаря статье В. Г. Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года».

Изуственность такого рассказа — в отличие от анекдота — является литературной условностью этого жанра, «особой тональностью повествования»<sup>1</sup>, которая сближает его с каноническим жанром новеллы в период ее становления. Данная условность проявляется не столько в сказовой речевой манере изложения, сколько в особой коммуникативной стратегии, роднящей рассказ с рассмотренными выше долитературными нарративами — притчей и анекдотом, объединяемыми при всей их жанровой противоположности принципиальной устностью своего происхождения и бытования.

Стратегия литературного рассказа как вторичного речевого жанра характеризуется, с одной стороны, концентрацией внимания преимущественно на «одном лице»<sup>2</sup>, с другой — поистине романной тематической широтой, восходящей к традициям жизнеописания и позволяющей сделать предметом художественного внимания практически любую сторону индивидуальной человеческой жизни. В том числе и причастность отдельной личности к широкомасштабным общественно-историческим событиям, как это представлено, например, в цикле рассказов И. Бабеля «Конармия». Жанру рассказа — вследствие его моноцентричности и одновременно потенциальной широты «фона» — вообще присуще внутреннее тяготение к циклизации («Записки юного врача» М. Булгакова, «Донские рассказы» М. Шолохова, «Сельские жители» В. Шукшина и мн. др.).

При всех романных особенностях тематики рассказ сохраняет свойственную сказке, притче, анекдоту установку на адресата-слушателя, а не читателя. Конечно, как и всякое произведение нововременной жанровой системы, рассказ обладает письменным текстом и может быть прочитан не менее внимательно, чем роман. И все же жанровая стратегия изуственности формирует «интенсивный тип организации художественного времени и пространства, предполагающий <...> центростремительную концентрированность сюжетно-композиционного единства»<sup>3</sup>. Центростремительно-

---

<sup>1</sup> Локс К. Рассказ // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. — М.; Л., 1925. — Т. 1.

<sup>2</sup> Ср. авторскую рефлексию А. П. Чехова: «Делая рассказ, хлопчешь прежде всего о рамках: из массы героев и полугероев берешь только одно лицо... кладешь это лицо на фон и рисуешь только его, его и подчеркиваешь, а остальных разбрасываешь по фону, как мелкую монету, и получается нечто вроде небесного свода: одна большая луна и вокруг нее масса очень маленьких звезд» (письмо А. С. Суворину от 27.10.1888).

<sup>3</sup> Скобелев В. П. Поэтика рассказа. — Воронеж, 1982. — С. 59. Прочитанное определение автор справедливо распространяет на рассказ и новеллу, однако принимаемое им отождествление этих жанров, как уже говорилось и будет показано далее, совершенно неубедительно.

стью системы персонажей и композиционного строя текста (а не крайне неопределенной мерой количества событий или слов) и определяется относительная краткость рассказа.

Имитация устной речи — распространенный, но факультативный признак данного жанра. Однако присущая рассказу стратегия квазиустного, «неолитературного», менее дистанцированного общения с читателем требует преимущественно разговорной или, по крайней мере, нейтральной лексики и синтаксиса, допуская стилистику письменной речи различных типов только в качестве цитируемого чужого слова.

Но важнейшей, поистине жанрообразующей особенностью рассказа является взаимодополнительность диаметрально противоположных интенций жанрового мышления — притчевой и анекдотической, — составляющая ту *внутреннюю меру жанра*, которая сближает рассказ с романом и радикально отмежевывает его от канонических новеллы и повести (генетически восходящих, соответственно, к анекдоту и притче). Это взаимодополнительность, во-первых, жанровых картин мира: императивной (притчевой) и релятивно-случайностной (анекдотической); во-вторых, жанровых статусов героя: субъекта этически значимого выбора «типовой» жизненной позиции и субъекта индивидуального самоопределения («выбора себя»); в-третьих, жанровых стилистик: авторитетного слова притчи, наделенного глубиной иносказательности, и окказионального, внутренне диалогизированного, «двулового» анекдотического слова; наконец, взаимодополнительность коммуникативных ситуаций: монологического (иерархического) согласия между поучающим и внимающим и диалогического согласия равнодостоинных участников общения.

Вследствие взаимодополнительности такого рода между автором и читателем складывается коммуникативное отношение, предполагающее «открытую ситуацию читательского выбора между «анекдотическим» истолкованием всего рассказанного как странного, парадоксального случая и притчевым его восприятием как примера временного отступления от всеобщего закона»<sup>1</sup>.

В русской литературе жанр рассказа формируется в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина, изданных А. П.» (1830), обычно трактуемых одними — как повести, другими — как новеллы. Тексты, приписанные Белкину, в принципе являются повестями с ясно различимой притчевой стратегией, ключом к которой служат лубочные картинки из «Станционного смотрителя». В то же время, однако, это записи устных рассказов анекдотического свойства (вроде тех, которыми обменялись примирившиеся Бере-

<sup>1</sup> Тамарченко Н. Д. Русская повесть Серебряного века. — М., 2007. — С. 40.

стов и Муромский), что побуждало рассматривать их в качестве новелл. Деканонизирующая интеграция диаметрально противоположных жанровых канонов осуществляется подлинным автором — конструктором цикла<sup>1</sup>.

В конечном счете жанровая стратегия притчевого мышления позволяет Пушкину сопрягать историческую действительность с универсальными общечеловеческими ценностями (ср. с финальной ситуацией притчи о блудном сыне: «Офицеры, ушедшие в поход почти отроками, возвращались, возмужав на бранном воздухе. <...> Как сильно билось русское сердце при слове *отечество!* Как сладки были слезы свидания! <...> А для него (отца-государя. — *В. Т.*) какая была минута!»). Тогда как жанровая стратегия анекдотичности сопрягает «большое» время общенародного, исторического бытия с «малым» временем индивидуального, интимного быта (ср.: «Кто из тогдашних офицеров не сознается, что русской женщине обязан он был лучшей, драгоценнейшей наградой?..»).

В такого рода взаимодополнительности и состоит жанровая природа рассказа, осваиваемая в некоторых творческих пробах 1830 — 1940-х гг.

В тургеневской книге очерков «Записки охотника» помещено, например, «Свидание» — своего рода элегическая пародия на искрившуюся юмором «Барышню-крестьянку» (тургеневскую героиню зовут тем самым именем Акулина, какое присвоила себе Лиза, а герой оказывается тем самым «камердинером молодого барина», кем пытался представить себя Алексей). Здесь контаминация двух жанровых импульсов достигается гораздо проще, чем у А. С. Пушкина. И героиня, и герой легко узнаваемы: она — типовой персонаж повести о несчастной девушке из народа; он — типовая анекдотическая фигура недалекого слуги, в обезьяньих ужимках которого узнается подражательный образ барского поведения. Сюжетная ситуация рассказа создается взаимодействием двух вполне канонических, но разножанровых героев. А обрамляющие картины природы, выписанные с очерковой подробностью и узнаваемостью, не оставляют места для типового завершения — ни для свойственного повести, ни для свойственного новелле.

Однако представление, будто именно в «Записках охотника» рассказ окончательно сформировался как самостоятельный жанр, не отвечает истине. Соответствующий термин в это время действительно прочно входит в литературно-критический и журнально-издательский обиход, но служит он лишь для

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: *Тюна В. И.* Анализ художественного текста. — М., 2006. — Гл. 7.

обозначения краткости и отграничивает рассказ от повести, которая в условиях становления реализма насыщается подробностями и расширяется в объеме. От «физиологических» очерков тургеневские «Записки охотника» отличались по большей части не структурно, а эстетически: пожалуй, только более высокая мера художественности могла побудить В. Г. Белинского именовать «рассказом» столь классический очерк, как «Хорь и Калиныч».

Сложившийся в практике натуральной школы «вольный» жанр очерка характеризуется гораздо менее сложной жанровой структурой, лишенной как анекдотической исключительности события, так и его притчевой многозначительности. В ряду прозаических жанров В. Г. Белинский справедливо поместил очерк между рассказом и мемуарами. Принадлежность очерка к художественной литературе носила временный характер и характеризовала литературное сознание натуральной школы. Впоследствии данный жанр прочно обосновался в области журнальной публицистики. Предметно-тематический очерк близок к новелле в ранний период ее становления: его внимание привлекают необычные, поразительные нравы, ситуации, происшествия. Однако очерк не обладает разработанным новеллистическим сюжетом с пуантом и не соотносит жизненный материал своего повествования с авантюрно-анекдотической картиной мира и концепцией бытия как инициативного самопроявления индивидуально-личностного начала жизни. Чужда очерку с его «осколочным» видением реальности и притчевая стратегия универсализации способов нравственного присутствия человека в мире. Эмпирические картины жизни, воссоздаваемые в этом жанре с использованием романной техники литературного письма, освещаются осмыслением и оценкой, прямолинейно привносимыми в текст повествователем.

Особенностью тургеневского цикла на фоне рядового «натурального» очерка явилось наделение фигуры повествователя свойствами художественного образа: из автора (субъекта прямого говорения) тургеневский «охотник» превращается в одного из героев — свидетеля, причастного наблюдаемым фактам жизни. Но в большинстве случаев это еще не приводит к перерастанию очерка в полноценный рассказ как весьма сложное жанровое образование.

Ошибочно утверждая, что «русский рассказ в «Записках охотника» достиг поры зрелости», А. В. Лужановский в другом месте своего исследования опровергает собственный вывод: «И все же большинство произведений «Записок охотника» еще не имели образно-сюжетной структуры, способной отразить действительность объемно. <...> Отдельному рассказу цикла еще не доставало

прочной несущей сюжетной конструкции, емкой сюжетной конфликтной ситуации»<sup>1</sup>.

Инвариантная для зрелого рассказа внутренняя мера взаимодополнительности новеллистической поэтики, восходящей к анекдоту, и поэтики повести, опирающейся на притчевую традицию, не требует их непрременной гармонической уравниженности, достигнутой А. С. Пушкиным в «Повестях Белкина». Достаточно динамического равновесия этих жанровых интенций, при котором одна из них выдвигается на роль доминанты, но и второе, субдоминантное начало из рассказа не устранимо. Оно приобретает в рамках данного жанра принципиальное конструктивное значение.

Так, в рассказе Ф. М. Достоевского «Господин Прохарчин» (1846) можно констатировать явный перевес анекдотического начала. Здесь драматическое столкновение главного героя с остальными персонажами состоит в несовместимости картин мира, в которых живут конфликтующие стороны. Мелкочинное «братство» (во главе с Марком Ивановичем, который, владея правильным литературным слогом, «любил внушить своим слушателям») живет в упорядоченном мире, где всякий человек предсказуем и может быть однозначно определен и оценен со стороны. Эгоцентризм, связываемый с фигурой Наполеона, в этом мире недопустим как «безнравственный соблазн». В жанровой своей основе это мир притчи.

Семен же Иванович Прохарчин с его отгороженностью «от всего Божьего света», тайной накопительства и анекдотически характерной невразумительной речью обретается в собственном уединенном мире. Мир этот принципиально окказионален и непредсказуем («оно стоит, место-то <...> а потом и не стоит»; канцелярия «сегодня нужна, завтра нужна, а вот послезавтра как-нибудь там и не нужна»); такова же и жизненная позиция самого героя в этом мире («я смиренный, сегодня смиренный, завтра смиренный, а потом и несмиренный <...> вольнодумец!»). При всей своей безрадостности это мир анекдота — мир случая и своевольной инициативы.

Благодаря жанровому двоemiрию рассказа читателю адресованы две правды. Контрапункт этих правд не состоит в противостоянии добра и зла или истины и заблуждения. Они равнодостоинны в своей сугубой относительности. Одна гласит: «Прими он вот только это в расчет, — говорил потом Океанов, — что вот всем тяжело, так сберег бы человек свою голову, перестал бы куролесить и потянул бы свое кое-как, куда следует». Вторая правда состоит

---

<sup>1</sup> *Лужановский А. В.* Выделение жанра рассказа в русской литературе. — Вильнюс, 1988. — С. 124, 111.

в самобытности даже такой незначительной личности, каков этот «прохарчинский человек», не желающий жить «кое-как» и тянуть «куда следует».

При этом в сюжете рассказа вырисовываются два центральных события, ни одно из которых не может претендовать на большую значимость, нежели другое. Посмертное раскрытие тайны Прохарчина могло бы стать событийным центром повести. Но имеется и другое центральное событие — словесная схватка, идеологический спор Марка Ивановича с Семеном Ивановичем, чреватый назревающим новеллистическим переворотом ситуации. При всей анекдотичности выяснения, кто таков Прохарчин, «нуль» или «Наполеон», в этом диалоге глухих обнажаются мирозерцательные основания дискуссии. Начинают проглядывать неожиданная внутренняя растерянность ученого человека Марка Ивановича («Книга ты писаная», — характеризует его словесный противник) и столь же неожиданная внутренняя сила убежденности Прохарчина. Однако «болезненный кризис» вдруг прерывает схватку миропониманий, не позволив ей разрешиться пуантом.

Бессмысленное накопительство и смерть «неожиданного капиталиста» отнюдь не дискредитируют его правды. Напротив, после раскрытия тайны Прохарчина мир чиновного «братства» начинает распадаться, а завершается рассказ анекдотически нелепым словом мертвого (чей «глазок был как-то плутовски прищурен»), утверждающего в своем загробном монологе присущую его сознанию анекдотически случайностную, релятивистскую картину мира: «...оно вот умер теперь; а ну как этак того, то есть оно, пожалуй, и не может так быть, а ну как этак того, и не умер — слышь ты, встану, так что будет, а?» Однако этот монолог не выдается за действительный и не может претендовать на статус однозначно завершающего и проясняющего ситуацию.

Такая концовка при всей ее неподвижности не является ни новеллистическим пуантом (только предположением фантастической возможности невероятного пуанта), ни переосмыслением центрального сюжетного события, что свойственно повести. Итоговую речь Прохарчина имитирует сам повествователь («как будто бы слышалось»), отдавая умершему герою концовку рассказа и признавая тем самым неуничтожимость его правды. Однако при ведущей роли анекдотического мировосприятия субдоминантное притчевое начало неустранимо присутствует в поэтике рассказа. Не предлагая читателю нравственного урока, оно явственно просвечивает в тексте как невысказанная мысль о возможности иного, диалогического отношения между сознаниями («правдами») — вместо имевшего место глухого столкновения двух замкнутых в себе монологов.

Эта находка раннего Ф. М. Достоевского в поздних его произведениях разовьется в жанровую структуру полифонического романа, лишний раз подтверждая глубокое историческое родство романа и рассказа как неканонических жанров Нового времени. Что же касается самого рассказа как литературного жанра романной эпохи, то в качестве ведущего структурообразующего момента здесь обнаруживается момент *кризиса*: неустойчивого вероятностного состояния жизни, динамического равновесия альтернативных возможностей. В. Г. Белинский в свое время этого не уловил. Упорно называя «рассказ» (точное авторское определение жанра, встречавшееся в 1840-е гг. не часто) «повестью», критик осудил «Господина Прохарчина» как произведение, не соответствующее канонической поэтике: он его (по-своему проницательно) охарактеризовал как нечто более похожее «на какое-нибудь истинное, но странное и запутанное происшествие, нежели на поэтическое создание. В искусстве не должно быть ничего темного и непонятного»<sup>1</sup>. Последующее развитие литературы лишило этот тезис безапелляционной истинности.

Общепризнанной классикой рассказа является большинство эпических произведений зрелого А. П. Чехова.

В ранний период чеховского творчества из-под пера Антоши Чехонте вышло множество разнообразных «осколков», имитирующих различные формы внехудожественной текстуальности (вплоть до жалобной книги) или стилизующих различные романские традиции (так, рассказ «Отец» является очевидным «отражением» романистики Ф. М. Достоевского). Были созданы также многочисленные анекдотические сценки (литературно-авторские аналоги фольклорного анекдота) и несколько литературных притч («Казак», «Без заглавия», «Пари»). Если последние свидетельствуют о влиянии Л. Толстого («Казака» А. П. Чехов впоследствии исключил из собрания своих сочинений как «уж чересчур толстовитого»), то первые вынуждают вспомнить о творческом опыте И. Ф. Горбунова — автора не только «сцен» простонародной жизни, но и так называемых «рассказов», которые представляли собой (например, «Медведь» или «Царь Петр Христа славит») развернутые повествования анекдотического характера.

Обе жанровые традиции — анекдота и притчи — в творчестве Чехова нашли свое наиболее органичное соединение. Среди многообразия малых эпических форм раннего чеховского письма время от времени встречались и собственно рассказы, а к переломному 1887 г. в таких произведениях, как «Тоска», «Счастье», «Поцелуй», «Володя», «Мальчишки», вполне сформировался чеховский рассказ как подлинная историческая вершина данного жанра.

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — СПб., 1914. — Т. 10. — С. 420.

К повести в строгом значении этого понятия А. П. Чехов обращался не часто («Дуэль», «Ионыч», «Черный монах»). Большинство относительно протяженных чеховских текстов, часто именуемых «повестями», представляют собой, в сущности, цепь из нескольких рассказов, спаянных единством системы персонажей, сквозных мотивов, композиционных соотношений теснее, чем это бывает в рамках цикла. Таковы, например, «Три года» или «Моя жизнь». Жанровым ключом к подобным текстам может служить «Учитель словесности», фактически состоящий из двух рассказов (первая часть под названием «Обыватели» была написана в 1889 г., а продолжение — в 1894 г.). В основе таких построений лежит глубоко знаменательное для природы рассматриваемого жанра побуждение молодого А. П. Чехова написать роман, представляющий собой серию взаимосвязанных рассказов. Замысел этот отчасти осуществился в цикле 1898 г. («Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви»).

Остановимся на «маленькой трилогии», которая не только принадлежит к классике жанра, но и показательна еще в одном — метажанровом отношении: являя собой рассказы в рассказе, эти тексты позволяют более полно охарактеризовать коммуникативную стратегию данного литературного явления. Знаменательно и то, что обрамляющая ситуация цикла очевидным образом воспроизводит ситуацию первоначальной и весьма еще незрелой в жанровом отношении пробы И. С. Тургенева (рассказ «Три портрета», 1846).

История Беликова рассказывается Буркиным как анекдот, но общий контекст «Человека в футляре» придает ей притчевый характер, как она и воспринимается слушателем — Иваном Ивановичем. История Чимши-Гималайского, напротив, излагается как притча, но в рамках «Крыжовника» как целого приобретает очевидную анекдотичность. При этом два рассказчика-охотника своими портретными характеристиками являют традиционно комическую «карнавальную пару», сам облик которой наводит на мысль об их взаимодополнительности. Наконец, заключительный рассказ Алехина демонстрирует неделимое взаимопроникновение анекдотического и притчевого начал, предельно заостряя, но оставляя открытым вопрос, следует ли в любви рассуждать, «исходя из высшего», или «не нужно рассуждать вовсе». Второй ответ, будучи формулой авантюрно-инициативного, «анекдотического» поведения в окказиональном мире, в то же время неявно претендует на роль притчевого итога всеобщей значимости. Подобные инверсии глубоко органичны для данного жанра.

Знаменательно, что жанрообразующая ситуация кризиса, утраченной стабильности, открытого спектра вариантов жизненного поведения в вероятностном мире и Буркиным, и Иваном

Иванычем в своих историях исчерпывается, однако она тут же возобновляется в обрамляющем тексте — в обстоятельствах восприятия и обсуждения изложенного. Рассказ Алехина отличается от предыдущих неразрешенностью сюжетообразующего кризиса, составляющего сквозное единство обрамленной и обрамляющей ситуаций.

Обратим внимание на отношения собеседников, складывающиеся в ходе рассказывания как коммуникативного поведения. Первые две внутритекстовые наррации разобщают («молчали, точно сердились друг на друга» — на утро после рассказа Буркина; «сидели в креслах, в разных концах гостиной, и молчали» — после рассказа Ивана Иваныча), и только третья (рассказ Алехина) — неожиданно объединяет собеседников. Дело в том, что и Буркин, и Иван Иваныч говорят о своем («...как будто просил лично для себя»), остаются глухи к ответной реакции («Ну, уж это вы из другой оперы...»); выговорившийся всякий раз спокойно засыпает, а слушатель, которого рассказ «не удовлетворил», мучается бессонницей «от наплыва мыслей». При этом первые два рассказчика трилогии резко порицают своих персонажей, решительно отстраняются от их жизненного опыта.

Иное дело — рассказ Алехина, хотя в нем повторяются ситуации и мотивы первых двух историй (в Лугановиче легко узнается женатый Беликов, а сам Алехин внешним укладом своей жизни напоминает героя «Крыжовника»). Персонажи третьего рассказа оказались хорошо известными слушателям, чего не было в предыдущих повествованиях, а предмет разговора («Стали говорить о любви») и проблематика «тайны личного счастья» — общеинтересными. Вследствие непроизвольно возникающей солидарности взаимодействующих сознаний содержание рассказа Алехина в сознаниях слушателей получает дальнейшее развитие, а их былое разобщение преодолевается, что подчеркнуто в финале привходящими моментами символического характера.

За развернутой А. П. Чеховым триадой коммуникативных ситуаций рассказывания проглядывает глубинная жанровая стратегия самого рассказа. Новелла и повесть не только обладают достаточно жесткими структурами текстовой организации, но и предполагают однозначно определенные позиции восприятия со стороны адресата: притчу недопустимо воспринимать как анекдот, или анекдот — как притчу, ибо это ведет к содержательному извращению высказывания. Тогда как рассказ не навязывает определенной рецептивной стратегии; он полагается в этом отношении на встречную коммуникативную активность. Однако от адресата требуется, во-первых, установка на известного рода солидарность с авторским сознанием: не подчинение, не дублирование, но именно солидарность двух равнодостоинных, не сопод-

чиненных сознаний. Во-вторых, рассказ содержит в себе установку на принципиальную совместимость собственного личного опыта адресата с жизненным опытом героя, поскольку жанровое содержание рассказа, как и романа, разворачивается «в зоне контакта с незавершенным настоящим и, следовательно, с будущим»<sup>1</sup>.

С данным обстоятельством непосредственно связана давно отмечаемая исследователями открытость чеховских финалов. Эту конструктивную особенность П. М. Бицилли считал «главной» для чеховских произведений: «нет “развязки”, “завершения”, разрешения жизненной драмы»<sup>2</sup>. Исход художественных построений зрелого А. П. Чехова всегда «одновременно четкий и двусмысленный: четкий потому, что полюс подлинного положителен по отношению к неподлинному (ср. «две жизни» Гурова в «Даме с собачкой». — В. Т.), но этико-интеллектуальное содержание и того и другого проблематично, и ни герои, ни рассказчик не в состоянии решить проблему»<sup>3</sup>. Ответственность за ее решение возлагается на читателя, собственно и формирующего своими нравственно-эстетическими предпочтениями внетекстовое ментальное пространство собственной жизни.

Писатель искусно формирует все необходимые предпосылки для классической эстетической завершенности целого. Но заключительный акт смыслового завершения (ответ на «правильно поставленный вопрос») автор оставляет читателю, апеллируя к его коммуникативной, эстетической и моральной ответственности. В самых общих чертах это напоминает майевтику Сократа, ибо чеховская сверхзадача — «активизировать мысль человека, внушить ему интеллектуальную тревогу за необходимость решения вопроса жизни»<sup>4</sup>.

Не лишая читателя внутренней самостоятельности, поэтика рассказа формирует для него некоторую анфиладу вероятных смыслов, некоторый спектр допустимых, но инициативных прочтений. Инстанция читателя ответственно включается в коммуникативное событие произведения как невербальная (когнитивная) составляющая его текста. Упрощенно говоря, оптимистически настроенный читатель получает возможность наделять чеховский текст позитивным завершающим смыслом, а настроенный пессимистически — негативным. Этим создается характерный

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 480.

<sup>2</sup> Бицилли П. М. Творчество Чехова: Опыт стилистического анализа // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. — М., 2000. — С. 205.

<sup>3</sup> Страда В. Антон Чехов // История русской литературы: XX век: Серебряный век. — М., 1995. — С. 62.

<sup>4</sup> Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. — М., 1982. — С. 34.

эффект чеховского письма, будто автор «с каждым читателем ведет задушевный разговор наедине»<sup>1</sup>. Отсюда столь значительные порой расхождения в истолковании эмоционально-волевой тональности одного и того же текста чеховедами самой высокой квалификации.

Однако эта особенность, столь ярко проявившаяся в творческой практике Чехова, зародилась гораздо раньше — еще в «Повестях Белкина», завершенных отсылкой читателей к их собственному воображению. Открытый (в той или иной мере) финал — это конструктивное жанровое свойство всякого подлинного рассказа, несущее в себе некоторый смысловой потенциал: достаточно определенное (и, соответственно, исследовательски определенное) соотношение взаимодополнительных неопределенностей. В юношеской пьесе <Безотцовщина> Чехов устами персонажа Глагольева рассуждал о «выразителе современной неопределенности» как «состоянии нашего общества»; о «русском беллетристе», который «чувствует эту неопределенность», который «не знает, на чем остановиться»<sup>2</sup>. Зрелый Чехов не то чтобы «не знает», — он не считает для себя возможным вносить собственную определенность в жизнь, самоопределяющуюся экзистенциальным выбором каждого своего субъекта. В данном случае мы имеем счастливое совпадение творческой воли автора с волей жанра — исторически сложившейся коммуникативной стратегией.

Среди тургеневских стихотворений в прозе (см. соответствующую главу) встретились также и микрорассказы («Маша», «Ши», «"Повесить его!"», «Морское плавание», «Уа... Уа!»), положившие начало немаловажной для русской литературы традиции сверхкороткой эпической формы (1—2 страницы). Существенным закреплением данной традиции явились циклы И. А. Бунина «Короткие рассказы» и «Далекое» (1930).

Ментальные кризисы и кризисы политические (последствия первых), сотрясавшие культуру цивилизованных стран с конца XIX в. и на протяжении всего XX в., привели к известного рода кризису романного жанра, потребовавшему его радикального обновления. Однако для рассказа, вполне сформировавшегося в творчестве Чехова, они создали, можно сказать, благоприятную питательную среду.

---

<sup>1</sup> *Страда В.* Антон Чехов. — С. 49.

<sup>2</sup> *Чехов А. П.* ПСС и П: в 30 т. — М., 1974—1983. — Т. 11. — С. 16.

**ФОРМИРОВАНИЕ НОВЫХ КАНОНОВ.  
ПОВЕСТЬ**

В истории русской литературы слово «повесть» использовалось в течение ряда веков для обозначения разных жанров — как прозаических, так и стихотворных. Нас будет интересовать прозаическая повесть XIX — начала XX в., начиная с 1830-х гг., когда область применения этого названия к литературным произведениям заметно ограничивается<sup>1</sup>, и сам жанр начинает приобретать устойчивые специфические черты. На протяжении следующего столетия он был почти столь же, а иногда и более популярен, чем роман (сравним, в частности, паритетное соотношение двух жанров в 1830-е гг. и явное преимущество повести в 1890-е гг.). О его константной структуре и пойдет речь.

Как в художественной практике двух веков, так в научной и, следовательно, справочной литературе XX в., не только русскоязычной, существовало и продолжает господствовать представление о повести как жанре, «промежуточном» между большими и малыми эпическими формами, т. е. романом, с одной стороны, рассказом и новеллой — с другой. При этом в первую очередь имеется в виду объем<sup>2</sup> и связанные с ним содержательные признаки — большая или меньшая широта охвата жизненных явлений, возможность или невозможность параллельных сюжетных линий, единичность или множественность событий и персонажей, наличие и степень пространности описаний или рассуждений и т. п.<sup>3</sup>.

Такой подход создает определенные трудности. Особенно трудно отграничить «среднюю» по объему повесть от так называемых «малых» жанров рассказа и новеллы. Поэтому начиная с

---

<sup>1</sup> См., напр.: *Шкловский В.* Заметки о прозе русских классиков. — М., 1958. — С. 88—94.

<sup>2</sup> В словаре Х. Шоу сказано, что рассказ — «короткое реалистическое повествование (менее 10 000 слов)». См.: *Shaw H.* Dictionary of Literary Terms. — N. Y., 1972. — P. 343.

<sup>3</sup> Иной подход см.: *Головкин В. М.* Повесть как жанр эпической прозы. — М.; Ставрополь, 1997. — С. 13—14, 110; *Головкин В. М.* Историческая поэтика русской классической повести. — М.; Ставрополь, 2001. — С. 16—17, 167; *Тамарченко Н. Д.* Русская повесть Серебряного века. — М., 2008.

эпохи формализма и по сию пору время от времени появляются утверждения о взаимной синонимичности трех последних обозначений жанра и, следовательно, о необязательности каких-либо разграничений<sup>1</sup>. В свете количественных критериев, к тому же не всегда определяемых, может исчезнуть различие не только между названными тремя жанрами, но также между ними и романом<sup>2</sup>.

Этот, уже ставший традицией, количественный подход к проблеме определения и описания эпических жанров серьезному критическому анализу и пересмотру до сих пор не подвергался. На практике же он оказывается совершенно непригодным. Скажем, романы И. С. Тургенева, причем как раз те первые четыре, которые давно уже признаны «классическими», по объему мало отличаются как от его собственных повестей, так и в особенности от повестей его современников. «Рудин» (131 с.) явно меньше «Казаков» и «Села Степанчикова» (примерно по 160 с.), а «Дворянское гнездо» имеет почти тот же объем (166 с.), что эти повести Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского.

Если малыми прозаическими формами в точном смысле считать анекдот, притчу и басню, то повесть, новеллу и рассказ придется признать средними эпическими жанрами и отграничивать друг от друга уже не по объему, а по определенным структурным признакам.

Новелла, как уже говорилось, — жанр канонический; в противоположность ей, рассказ — не каноничен<sup>3</sup>. Канон повести, хотя и существует, складывается в русской литературе исторически поздно, в период от Пушкина до начала 1890-х гг. Классический (реалистический) русский роман XIX в. — в высшей степени адекватное воплощение неканоничности романа как такового<sup>4</sup>. Но повесть в русской литературе того же столетия становится

---

<sup>1</sup> Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. — М.; Л., 1925. — Т. 1. — Стлб. 516; Энциклопедия литературных терминов и понятий. — Стлб. 657, 856—857.

<sup>2</sup> «Любое повествование, не укладывающееся в рамки эпоса и народной сказки, может быть названо романом при условии его достаточной протяженности, при этом точное и удовлетворительное определение характерных особенностей романа не дается» (*Кривцова Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики. — М., 2004. — С. 403).

<sup>3</sup> Почему и может быть охарактеризован, в частности, как «снятие ограничений с новеллы» (*Михайлов А. В.* Новелла // Теория литературы. — Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). — М., 2003. — С. 249). Попытку построить «теоретическую модель» жанра рассказа см.: *Кудрина М. В.* Жанровая структура рассказа. АКД. — М., 2003.

<sup>4</sup> См. анализ его инвариантной структуры в книге: *Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. — М., 1997.

классическим жанром как раз в условиях преобладания эстетической и социальной значимости реалистического романа (в его лучших образцах). Поэтому в общей системе эпических жанров она могла — именно в противовес роману — реализовать потребность в традиционной каноничности.

Чтобы уяснить специфику этого жанра, его необходимо сравнить прежде всего с новеллой<sup>1</sup>. И уже на этой основе возможны сопоставления с рассказом и романом.

Как свидетельствует материал русской литературы XIX в., в повести, в отличие от новеллы, преобладает циклическая сюжетная схема: изображенный мир состоит из двух сфер, противопоставленных по признакам «своего-чужого»; в основе сюжета — ситуация неустойчивого равновесия противоположных мировых сил, а судьба героя связана с его удалением от исходной точки (места действия, а также первоначального положения и/или статуса) и последующим возвратом к ней — как в пространственно-временном, так и в ценностном планах<sup>2</sup>. Асимметричности новеллы противопоставит здесь структурный принцип обратной симметрии<sup>3</sup>.

Почти полностью симметрична — при одновременном контрасте составляющих частей, т. е. основана на принципе обратной («зеркальной») симметрии, например, сюжетно-композиционная структура пушкинского «Выстрела»: к взаимодополнительности первой и второй дуэлей присоединяется подобие рассказов о них двух участников событий и аналогичность условий, в которых рассказываются эти истории. То же мы видим и в трехчастном строении сюжета «Отца Сергия» Л. Н. Толстого: уход из мира — два искушения с противоположными результатами — уход в мир. Повесть Е. Замятина «Уездное» начинается провалом героя на экзамене (вопрос был о первородном грехе) и изгнанием его из дома; в конце, собираясь лжесвидетельствовать и тем самым предать казни невинного человека, он думает: «Опять провалюсь, второй раз», — а затем отец вторично прогоняет его из своего дома.

Не столь очевидны другие случаи — например, чеховская «Дуэль»: начальная ситуация — необычный и проблемный, чреватый разрывом и разездом, брак — раскрывает свой драматический потенциал, в чем поворотную роль играют события центральных

<sup>1</sup> Ср. постановку проблемы в статье Н. Я. Берковского «О «Повестях Белкина»» (*Берковский Н. Я. Статьи о литературе.* — М.: Л., 1962. — С. 257 — 341).

<sup>2</sup> Литературу об этом типе сюжета, а также краткую историю вопроса о двух типах сюжетных схем см. в статье: *Тамарченко Н. Д.* Генезис форм «субъективно-го» времени в эпическом сюжете (Книга пророка Ионы) // Изв. РАН (Сер. лит-ры и языка). — 1994. — № 5. — С. 39.

<sup>3</sup> О связи этого принципа с циклическим сюжетом и о его архаической семантике см.: *Фрейдберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 226 — 227.

XII—XIII глав, и в итоге меняется на противоположную (циклическая структура). Странным образом осуществляются высказываемые в самом начале некоторыми персонажами пожелания свадьбы и брака, основанного на взаимном уважении.

Интересный вариант — сочетание кумулятивной структуры событийного ряда каждой из двух составных частей с обратной симметричностью главных событий в них и циклическостью объединяющего их сюжета — находим в толстовском «Фальшивом купоне». В другой поздней повести писателя — «Хаджи-Мурат» — симметричны восходящая и нисходящая сюжетные линии (обе имеют кумулятивную структуру) и, соответственно, — смерть солдата Авдеева в начале и смерть Хаджи-Мурата в конце.

Центр сюжета повести, как и всякого циклического сюжета, составляет испытание героя (в более или менее явной форме — прохождение через смерть). Но в этом жанре оно связано с необходимостью выбора (судьбы, позиции) и, следовательно, с неизбежностью этической оценки автором и читателем решения героя.

Повесть отличается от новеллы и по субъектной структуре. В уже названных ее образцах ситуация рассказывания основной истории (иное дело — вставные рассказы), как правило, специально не изображается. Так, например, вставные истории «Выстрела» явно новеллистичны — и по сюжету, и по способу рассказывания. Но повествование основного рассказчика, слушателя этих историй, предметом изображения (с внешней по отношению к нему точки зрения) не становится. Любопытно, кстати, что И. Бунин в «Суходоле» неоднократно упоминает о рассказах героини, но они постоянно заменяются словом повествователя, обращенным уже не к какому-либо слушателю, а к читателю.

Повесть предпочитает временную дистанцию пространственной (в частности, в варианте воспоминаний героя), а «сообщающее повествование» — «сценическому изображению»<sup>1</sup>: речь конечно идет о доминировании, а не об исключительном использовании одной формы. И вариант «Я-повествования», и не менее популярная форма рассказа безличного повествователя создают — благодаря временной дистанции по отношению к завершенной жизни героя — возможность авторитетной резюмирующей позиции. Гораздо реже встречается эпистолярная форма целого («Переписка» И. С. Тургенева), которая такую возможность не создает.

Показательны и случаи, на первый взгляд, противоречащие общей тенденции: повести Л. Н. Толстого «Холстомер» и «Крейце-

<sup>1</sup> См. об этом: *Stanzel F. K. Typische Formen des Romans. 12. Auflage.* — Göttingen, 1993. — S. 14.

рова соната», где как раз изображены обстоятельства, которыми вызвано и при которых осуществляется рассказывание. Дело в том, что поскольку персонаж-рассказчик (Холстомер или Позднышев) дистанцирован во времени от себя же как действующего (в прошлом) лица, изображение событий дано в свете истины настоящего, единой и единственной, уже обретенной говорящим или обретаемой им в процессе своего рассказа. Очевидно, что и такой вариант повествования, в сущности, нельзя считать типично новеллистическим, поскольку жанр новеллы исключает авторитетную резюмирующую оценку.

«Изображающая» действительность и изображенный мир героя в повести, таким образом, в отличие от новеллы, неравноценны. Иногда прошлое основного события в ценностном отношении иерархически выше условного настоящего рассказывания (как, например, в «Асе» И. С. Тургенева). Бывает и обратная иерархия — особенно там, где сюжет содержит мотив прозрения (как в «Дуэли» или в «Крейцеровой сонате»). Но в обоих случаях — такова общая тенденция — ограниченность кругозора действующего лица противопоставляется причастности к «последней» истине лица повествующего. Подчеркнем, что «причастность» к истине не всегда означает полное обладание ею; этого нет, например, в «Кроткой», но «уяснение» истины в этом произведении есть.

Граница кругозоров героя и повествователя (рассказчика) — очень существенный для жанра смысловой рубеж. Переход его героем иногда оказывается вторым (наряду с актом этического выбора) важнейшим сюжетным событием и притом весьма проблематичным — находящимся на грани, а то и за пределами того, что в обычной реальности считается возможным (ср. фантастическое «преображение» героя «Шинели» с аналогичными событиями повести Л. Н. Толстого «Хозяин и работник» или той же «Дуэли» А. П. Чехова).

Повести в целом — по сравнению с новеллой — присуще более однотонно-серьезное отношение к судьбе героя и к жизни в целом. Циклический сюжет вообще говорит о законе и норме, которые могут проявляться и через случай<sup>1</sup>, но отнюдь не о «чистой» игре случая (в пушкинской «Метели», например, в облике такой игры предстает до времени не понятое героями действие благой судьбы).

Источники сюжета повести — народное предание («Страшная месть», «Майская ночь, или Утопленница»), жанры волшебной

---

<sup>1</sup> Ср. противопоставление двух типов сюжета в работе: *Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. — Таллинн, 1992. — Т. 1. — С. 224 — 226.*

сказки («Ночь перед Рождеством», «Заколдованное место»), притчи (одна из популярнейших моделей сюжета в повести Серебряного века — история Иова), легенды и жития (ср. повести Л. Андреева «Иуда Искариот» и «Житие Василия Фивейского»). Вообще здесь воздействует на автора и читателя не «новизна» (значение слова «новелла»), а как раз традиция: рассказываются уже давно известные (по фабуле) истории, а вовсе не «неслыханные» (по слову И. В. Гёте) события.

Приуроченность сюжета повести к определенному историческому моменту — в тех случаях когда она есть — по изложенным причинам достаточно условна. Изображенное в повести событие лишь частный случай и даже пример, одно из возможных и повторяющихся проявлений неизменных условий человеческого бытия. Иначе говоря, авторы извлекают это событие из принципиально открытого исторического становления мира, переводя его в циклическое время преданий, воспоминаний и моральных уроков. В романе, напротив, акцентируется своеобразие главного события, которое связано с особой исторической ситуацией. Отсюда, например, совершенно различные трактовки поведения «русского человека на rendez-vous» в «Асе» и «Рудине».

Но конкретная историческая ситуация — момент непрерывного становления («незавершенного настоящего»), а в этот момент возможен и необходим выбор реального исторического будущего. Так происходит и в «Евгении Онегине», и, например, в «Преступлении и наказании». Выбор же героя повести связан не с непрерывным становлением, для которого оценка — в будущем, а с вечными и уже давно признанными ценностями, и потому сам он не может остаться неоцененным, проблематичным. Вместе с тем в романе акт выбора не означает обретение героем окончательной идентичности: в нем в той или иной форме и степени сохраняется несовпадение с собой (так обстоит дело и у А. С. Пушкина, и у Ф. М. Достоевского). Герой же повести если и выходит из тождества себе, то лишь временно, а затем либо возвращается к нему в итоге развития событий (как в «Носе» Н. В. Гоголя или «Переписке» И. С. Тургенева), либо внутренняя динамика уступает место фиксированному состоянию разлада. Такова постоянная смена двух неподвижных идей в сознании безумного Германна или смерть как бы навечно остановленного на берегу Василия Фивейского.

В результате жанру повести казусы неинтересны, а отклонения от нормы в нем временны. Центральное событие — испытание героя, как мы уже говорили, — вызывает определенную и недвусмысленную этическую оценку его поступка автором и читателем. Но органическая симметричность структуры повести в то же время говорит о равновесии противоположностей, устанавливает

полную смысловую исчерпанность и замкнутость изображенного мира, что конечно итоговую оценку делаает излишней.

Чтобы разрешить это противоречие, повести либо приходится вводить в свой состав параллельный вариант собственного сюжета (иногда архаический — как правило, притчевый; иногда — литературный, но имеющий образцово-назидательный смысл), либо она дополняет основной сюжет таким финальным событием, которое позволило бы отобразить и переосмыслить ход событий в целом. Бывает и так, что повесть использует оба эти приема.

Такие функции имеют: в «Станционном смотрителе» — история блудного сына и заключительный рассказ мальчика о приезде «барыни» на могилу смотрителя, а в «Выстреле» — отсылка к повести Марлинского и сообщение в последних строках о гибели Сильвио; в «Шинели» — фантастический финал, в «Асе» — элегический пассаж о безвозвратно прошедшей юности; в «Записках из подполья» — соотношение двух частей как «теории» и «практики» (со ссылкой во второй из них на оспариваемый «образец» Некрасовского сюжета), а в «Кроткой» — авторская версия сюжета в предисловии (с указанием на параллель с апологией приговоренного у В. Гюго); в «Смерти Ивана Ильича» — соотношение двух точек зрения на событие смерти (извне и изнутри) и двух судов: того, в котором участвовал герой, будучи судьей по должности, и того, перед которым он предстает как умирающий; в «Хаджи-Мурате» — образ репейника в обрамлении сюжета; наконец, в «Дуэли» — размышления Лаевского о том, что усилия гребцов, постепенно приближающие лодку, несмотря на сопротивление стихии, к невидимому пока кораблю, напоминают неуклонное движение людей к неизвестной им правде.

Все это придает основному сюжету произведения иносказательный смысл, а тем самым провоцирует читателя на извлечение уроков из истории героя, сближая повесть с притчей — одним из важнейших ее источников<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ср.: «Повесть Пушкина колеблется между притчей и новеллой» (*Берковский Н. Я.* Статьи о литературе. — С. 339). В дальнейшем мысль о двойной ориентации некоторых текстов — на жанры анекдота и притчи — была развита в работах В. И. Тюпы в связи как с «Повестями Белкина» (Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). — М., 2001. — С. 134—137), так и с рассказами А. П. Чехова (Художественность чеховского рассказа. — М., 1989. — С. 13—32). Наше противопоставление жанров новеллы и повести учитывает идеи этих исследователей.

# ЧАСТЬ III

## ЖАНРЫ ЛИРИКИ

---

В этой части книги мы рассмотрим два исторических варианта жанровых структур — канонические и неканонические, а также определенные закономерности перехода от первых ко вторым.

В европейской поэзии, вплоть до эпохи романтизма, разрабатывались традиционные типы лирических стихотворений. Они обозначались такими же традиционными наименованиями: ода, элегия, идиллия, «эпистола» (послание). Более позднего происхождения жанр баллады. Он пришел в русскую поэзию отчасти из западной лирики, отчасти в результате переработки аналогичного типа стихотворений в национальном фольклоре.

Все эти жанры в своем развитии всегда сохраняли систему признаков, характерных для тех или иных классических образцов. Поэтому их принято считать каноническими.

Изменения в системе лирических жанров в исторически переходную пушкинскую эпоху схематически можно охарактеризовать следующим образом. *Ода* постепенно сходит на нет. Ее антипод, *идиллия*, исчезая как самостоятельный жанр, проникает внутрь *элегий* и *послания*, что во многом определяет своеобразие этих наиболее популярных жанров. Заметную роль играет *баллада*, значение которой сохраняется от самого начала до конца интересующего нас периода.

Наряду с канонической жанровой системой в лирической поэзии всегда существовали жанры, находящиеся на самых нижних ступенях иерархии или воспринимаемые как «внелитературные», «домашние»: стихи «на случай», эпиграммы, альбомные мадригалы, песни, надписи-посвящения и др. Если в этих жанрах и вырабатываются какие-то общие закономерности, то они складываются стихийно и во многом зависят от индивидуальных авторских предпочтений.

К середине 1820-х гг. в русской лирической поэзии начинается длительный процесс *деканонизации*, расшатывания старой жанровой иерархии. Этот процесс сопровождается и возникновением новых, неканонических жанров, не укладывающихся в привычные границы. Формы разрушения и преодоления жанровых канонов

были разнонаправлены и отличались друг от друга степенью ухода от старой классической системы.

## Глава 6

### КАНОНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

#### 6.1. Ода

**Определение.** В жанровой иерархии XVII—XVIII вв. ода — «жанр высокого стиля с каноническими темами (прославление Бога, отечества, жизненной мудрости и пр.), приемами («тихий» или «стремительный» приступ, наличие отступлений, дозволенный «лирический беспорядок») и видами (оды духовные, торжественные — «пиндарические», нравоучительные — «горацианские», любовные — «анакреонтические»)<sup>1</sup>. Каждая из разновидностей оды была связана с каноническим набором образов и мотивов определенной тематикой, топикой, поэтической фразеологией, строфикой, метром и ритмом, способами риторического развития темы. Однако такое строгое соединение канонических тем, приемов и структурных особенностей с термином «ода» возникло далеко не сразу.

**Термин.** История термина «ода» показывает, что он возник независимо от стихотворного жанра, который он ныне обозначает. В древнегреческой поэтике слово *ὕμνη* (*ode*) означало просто «песню» — все, что пелось хором. Жанры, близкие к оде Нового времени тематически, стилистически, композиционно, назывались иначе — гимны (хвалебные песни в честь божества), дифирамбы (хвалебные драматические песнопения в честь Диониса), эпиникии (хвалебные песни в честь победителей на гимнастических состязаниях). В древнеримской поэзии три книги «Од» Горация дают столь пестрое разнообразие типов лирических композиций, что говорить о едином жанровом каноне весьма затруднительно.

Противопоставление «пиндарической», «анакреонтической» и «горацианской» оды возникло не в античной теории, а значительно позже, в XVI в., когда Пьер де Ронсар не только возвратил к жизни термин «ода», совершенно забытый средневековой поэзией, но и дал в своих пяти «Книгах од» образцы трех

---

<sup>1</sup> Гаспаров М. Л. Ода // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — Стб. 685.

указанных жанровых разновидностей. Уже во второй половине XVII в. Н. Буало в «Поэтическом искусстве» дает характеристику всем трем типам оды, начиная с «пиндарической» и заканчивая «анакреонтической»<sup>1</sup>.

С этого времени термин «ода» приобретает все более строгую жанровую определенность. Жанр оды становится одним из самых ценимых и почитаемых в европейских национальных литературах — Франции (Ф. Малерб), Германии (Ф. Г. Клопшток), Англии (М. Каули). В XVIII в. жанр оды осваивается и русской лирической поэзией, в которой только начинают заново формироваться жанровая иерархия, поэтический язык («теория трех штилей»), нормы национального стихосложения.

На формирование одического жанра в русской поэзии оказывает влияние не только европейская поэзия, но и русские панегирики XVII в. В русском изводе выделяются три основные разновидности одического жанра: 1) торжественная (похвальная) ода; 2) духовная ода (переложения псалмов); 3) анакреонтическая ода.

Наибольшее значение для европейской, и в особенности для русской системы лирических жанров имела *торжественная ода*. Именно ее тематика, топка, стилистика определили жанровый одический канон как в поэтической теории, так и в читательском восприятии. Когда А. П. Сумароков в «Эпистоле II» («О стихотворстве») пишет:

Когда имеешь ты дух гордый, ум летущ,  
И вдруг из мысли в мысль стремительно бегущ,  
Оставь идилию, элегию, сатиру  
И драму для других; возьми гремящу лиру  
И с пышным Пиндаром взлетай до небеси,  
Иль с Ломоносовым глас громкий вознеси:  
Имея важну мысль, великолепный дух  
Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен...<sup>2</sup> —

он имеет в виду прежде всего торжественную оду — имена Пиндара, Ф. Малерба и М. В. Ломоносова говорят сами за себя. Но и пушкинское насмешливое «Пишите оды, господа, / Как их писали в мощны годы» тоже не оставляет сомнения в адресате полемики (ср. продолжение: « — Одни торжественные оды!» («Евгений Онегин». Глава четвертая). Поэтому для характеристики жанрового канона предпочтительнее начать рассмотрение именно с торжественной (похвальной) оды.

<sup>1</sup> Буало Н. Поэтическое искусство. — М., 1957. — С. 68.

<sup>2</sup> Сумароков А. П. Стихотворения. — Л., 1953 (Библиотека поэта. Малая серия). — С. 146 — 147.

**Функциональность жанра.** В научной литературе при описании структурообразующих принципов торжественной оды подчеркивается ее включенность во внетекстовые ритуальные ситуации: приуроченность к определенному праздничному и идеологически высокому событию, наличие конкретного повода к написанию, злободневность, установка на устное произнесение в определенный момент. Иными словами, ода — не просто литературный жанр, но и неотъемлемая часть дворянской официальной культуры<sup>1</sup>.

Г. А. Гуковский говорит о специфике бытования одических текстов: «...Они жили не столько в книге, сколько в церемониале официального торжества. <...> Поэзия, художественная литература вообще в это время не существовала сама по себе; она фигурировала как элемент синтетического действия, составленного живописцем, церемониймейстером, портным, мебельщиком, актером, придворным, танцмейстером, пиротехником, архитектором, академиком и поэтом — в целом образующего спектакль императорского двора. Цель этого действия заключалась в «показе мощи, величия, неземного характера земной власти»<sup>2</sup>.

Эта приуроченность торжественной оды к определенному событию прежде всего сказывается в *поэтике заглавия*: в русских похвальных одах первой половины XVIII в. заглавия содержат *указание на событие, его дату и, если ода адресована определенному лицу, — именование адресата*: «Ода в торжественный праздник высокого рождения Иоанна Третьего 1741 года августа 12 дня»; «Ода на день тезоименитства великого князя Петра Феодоровича 1743 года» и т. п. При этом *отбор событий* строго каноничен: рождение прославляемого лица, тезоименитство, восшествие на престол, военная победа, бракосочетание, прибытие высокого гостя, оказанное благодеяние («милость»; ср., напр., заглавие оды М. В. Ломоносова: «Ода, в которой Ея величеству благодарение от сочинителя приносится за оказанную ему высочайшую милость в Сарском Селе августа 27 дня 1750 года»).

Строго определен и *отбор адресатов*: помимо лиц императорской фамилии, адресатами могли быть герои, отличившиеся в сражениях, государственные деятели, знатные персоны, меценаты.

<sup>1</sup> См.: Берков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750—1765. — М.; Л., 1936.

<sup>2</sup> Гуковский Г. Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750—1760-х годов. — М.; Л., 1936. — С. 13—14. См. также: Пумпянский Л. В. Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. — Л., 1983. — Сб. 14. — С. 19; Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. — М., 1996. — С. 245—246; Погосян Е. А. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730—1762 гг. — Тарту, 1997.

Ю. Н. Тынянов опирается на эту соотнесенность оды и придворного церемониала, выстраивая свою концепцию «оды как ораторского жанра»<sup>1</sup>, рассчитанного на произнесение *здесь и сейчас*: «Ода как витийственный жанр слагалась из двух взаимодействующих начал: из начала наибольшего действия в каждое данное мгновение и из начала словесного развития, развертывания. Первое явилось определяющим для стиля оды; второе — для ее лирического сюжета; при этом лирическое сюжетосложение являлось результатом компромисса между последовательным логическим построением («построение по силлогизму», и ассоциативным ходом сцепляющихся словесных масс»<sup>2</sup>).

**Жанровая эмоция: одический «восторг».** В. К. Третьяковский, создавший один из первых образцов русской торжественной оды — «Оду торжественную о сдаче города Гданска, 1734 года», — предположил ей «Рассуждение об оде вообще», в которой основной одической эмоцией, определяющей все ее строение, был назван *восторг*.

В русской торжественной оде «восторг» становится предметом авторской рефлексии, одним из важнейших тематических мотивов одического текста. М. В. Ломоносов начинает свою знаменитую «Оду блаженныя памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года» прямым названием эмоции:

Восторг внезапный ум пленил,  
Ведет на верьх горы высокой...<sup>3</sup>

«Восторг» может получать синонимические обозначения — «ликование», «восхищение», «радость», «отрада», «веселье». Ср.:

Уж с *радостью* любовь согласно  
Везде *ликуют* безопасно.  
Всего народа *весел* шум,  
Как глас вод многих, вверх восходит,  
И мой *отрады* полный ум,  
*Восхитив* тем, в *восторг* приводит.

(М. В. Ломоносов. «Ода на при-  
бытие из Голстинии и на день  
рождения его императорского  
высочества государя великого  
князя Петра Феодоровича  
1742 года февраля 10 дня». —  
*Выделено нами. — Д. М.*).

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 227 — 252.

<sup>2</sup> Там же. — С. 230.

<sup>3</sup> Ломоносов М. В. Избранные произведения. — М.; Л., 1963 (Библиотека поэта. Большая серия). — С. 63.

У В. К. Третьяковского, в полном согласии с традицией дифирамбов в честь Диониса, синонимом «восторга» становится «опьянение»:

Кое странное пианство  
К пению мой глас бодрит!<sup>1</sup>

(В. К. Третьяковский.  
«Ода торжественная  
о сдаче города Гданска  
1734 года»)

По мнению современной исследовательницы, жанровая эмоция «восторга» связана с функциональной встроенностью оды в ситуацию официального торжества: «...эмоция, которую фиксирует ода (коллективная, как мы уже говорили, по своему статусу), не является произвольной. Официальная идеология в очень большой степени определяет, каким должно быть переживание того или иного события, то есть речь идет о том, что официальный быт требует не только строго ритуального поведения, но и ритуального переживания, и ода это ритуальное переживание фиксирует и в то же время этому ритуальному переживанию “обучает”»<sup>2</sup>.

Но «восторг» как в европейской, так и в русской торжественной оде становится и конструктивным принципом организации текста.

**Тематическая композиция и одический хронотоп.** Г. А. Гувковский выстраивает описание тематического, пространственного и временного плана оды, исходя из основной жанровой эмоции «восторга»: «Из лирической темы восторженного пафоса, понятой таким образом, вытекает пресловутый “лирический беспорядок”, предписанный для оды еще Буало. Логическое сцепление тематических элементов должно избегаться; *ода распадается на ряд лирических отрывков, связанных чаще всего вставными строфами, в которых введена тема самого поэта, носителя лирического волнения.* Именно такие приступы отдельных частей оды (так же как приступы ко всей оде) весьма часто заключают мотив прямого описания восторженного состояния поэта; он вознесен к небу, пронзает мыслью эфир, грядущее и минувшее раскрывается перед ним, он взлетает духом к Парнасу и т. д. по несколько раз в одной пиесе. Этими высказываниями, обставленными сильными лирическими формулами вопросов и возгласов, как будто моти-

<sup>1</sup> В. М. Живов указывает, что выражение «резвое пианство» «взято из словаря духовной (аскетической) литературы, в которой оно обозначает мистический экстаз...» (Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. — М., 1996. — С. 253).

<sup>2</sup> Погосян Е. А. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730—1762 гг. — Тарту, 1997.

вируется разрыв в ведении основной темы: певец поражен новой мыслью или новым видением и немедленно начинает воспевать его»<sup>1</sup> (выделено мною. — Д. М.).

Тематическая композиция торжественной оды, при всем декларируемом «лирическом беспорядке», обнаруживает определенные константы: 1) обозначение повода, обращение к адресату и музам и выражение «восторга»; 2) повествование о герое-адресате или событии-поводе; 3) картина будущего процветания, часто — с обращением к высшим силам, Богу с мольбой о защите героя-адресата или отечества.

Очевидно, такая тематическая композиция является трансформацией структуры древнего эпиникия или гимна. Уже в древних гимнах в честь какого-либо божества была выработана общая жанровая схема: «Гимн по самой логике своего религиозного содержания и культового исполнения имел у греков, как и в большинстве других культур, *трехчастное строение: именование, повествование, моление*. <...> В именовании содержалось обращение к богу и перечислялись признаки его величия; в повествовании приводился миф, служащий примером этого величия; в молении призывалась милость бога к молящимся»<sup>2</sup>. Эта трехчастность была воспринята и жанром эпиникия: «...Самая общая схема эпиникия: *хвала победителю (обычно вводимая воззванием к какому-нибудь божеству, как в гимне), эпический миф и вновь хвала победителю (часто с молитвой о его будущем благополучии, тоже как в гимне)*»<sup>3</sup> (выделено мною. — Д. М.).

Вторая часть оды, повествующая о деяниях адресата или о прославляемом событии, как и ее древние прототипы, содержит отсылки к героическому эпическому прошлому или к мифологической героике. Так, в Ломоносовской «Оде блаженныя памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года» сначала дана цепь эмблематических сравнений и метафор (русская армия — «корабль» среди «ярких волн», «сильный лев» среди «стада волков», «орлы» над горами и полями; турки-татары — «медь в чреве Этны», «ад», рвущий «узы»), которая рисует картину сражения днем, на земле. Но далее, с наступлением ночи, сражение переносится в небесные сферы («Небесная открылась дверь, / Над войском облак вдруг развился»).

---

<sup>1</sup> *Гуковский Г. А.* Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова // *Гуковский Г. А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. — М., 2001. — С. 47.

<sup>2</sup> *Гаспаров М. Л.* Строение эпиникия // *Поэтика древнегреческой литературы*. — М., 1981. — С. 291.

<sup>3</sup> Там же.

В следующих строфах появляются фигуры Дмитрия Донского («Не сей ли при Донских струях / Рассыпал вредны россам стены?»), Петра («И чувствуя приход Петров, / Дубравы и поля трепещут») и Ивана Грозного («Кто с ним толь грозно зрит на юг, / Одеян страшным громом вкруг? / Никак смиритель стран Казанских?»). При этом враг неоднократно называется «род отверженной рабы» и «агаряне», т. е. сражение проецируется еще и на библейский сюжет.

В финальных строфах сначала упоминается Пиндар как вечный недостижимый образец одического песнопения. Вслед за новым обращением к адресату — картина идиллического будущего победившей страны («Пастух стада гоняет в луг / И лесом без боязни ходит <...> И жизни часть блажит своей / И вечно тишину желает»).

Таким образом, одический хронотоп соотносит единичное событие с универсальным хронотопом мифа, эпического прошлого и, в пределе, с планом вечности. Именно поэтому одическое пространство стремится к беспредельному расширению и универсализации («Дивится ныне вся вселенна»). Типичное одическое начало связывает с мотивом «восторга» пространственные мотивы высоты, «восхождения», «подъема», «парения духа». «Восхищение» понимается именно как движение вверх («На верьх Парнасских гор прекрасный / Стремится мысленный мой взор»). Обязательным элементом описания в торжественной оде становится упоминание об огромных географических пространствах («Богиня, коею державу / Обнять не мнут седьм морей»; «От Иберов до вод Курильских, / От вечных льдов до токов Нильских»).

**Стилистика и эмблематика.** Похвальная (торжественная) ода и в европейской, и в русской системе лирических жанров связана с высоким стилем. В формирующейся иерархии русских поэтических стилей XVIII в. высокий стиль, по определению М. В. Ломоносова, предполагал использование «речений славенороссийских, то есть употребительных в обоих наречиях, и из славенских, россиянам вразумительных и не весьма обетшалых»<sup>1</sup>. Речь идет о славянизмах, с которыми для грамотного человека XVIII в. прочно соединялось представление о библейских и евангельских текстах. Именно употребление славянизмов, которые быстро становились архаизмами (*воззрев, вещает, над злачными брегами, длани, восстал, брани, дерзновенных, зрак, пиит, воссияли*), Г. О. Винокур оценивает как признак *одического словаря* в лирике Пушкина<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ломоносов М. В. Предисловие о пользе книг церковных в российском языке // Ломоносов М. В. Избранные произведения. — М.; Л., 1963 (Библиотека поэта. Большая серия). — С. 497.

<sup>2</sup> Винокур Г. О. Наследство XVIII в. в стихотворном языке Пушкина // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. — М., 1959. — С. 381 — 385.

Не менее важный признак одического стиля — его формульный характер, использование «общих мест», клише и эмблем. Л. В. Пумпянский говорил о «своего рода универсальной алгебраичности одического языка», о «поэтических формулах, применимых и к бионовшине, и к режиму Петра III, и к царствованию Павла»<sup>1</sup>, иными словами — к самым различным историческим событиям и личностям. Как резюмирует Е. А. Погосян, «ода, как и многие жанры литературы классицизма, говорит на своем собственном языке, для нее существует ограниченный набор тем и сюжетов, точно так же, как и способов представить их идиоматически. Идиоматика оды поразительно устойчива»<sup>2</sup>.

Формулы приходят в европейскую оду из античных образцов — Гомера, Пиндара, Горация. Русская ода воспринимает одические клише не только непосредственно из античной лирики, но и из французской похвальной оды Малерба, немецкой придворной оды Гюнтера. Так, Л. В. Пумпянский прослеживает переходящий из оды в оду сюжет падения титанов (смерти чудовища, дракона): «Низвержение гиганта, после оды 1741 г. <...> прочно вошло в обиход одической поэзии, причем, согласно общей тенденции классицизма к закреплению образа за предметом, гигант (или его различные замены: Антей, исполин, великан, дракон и др.) становится почти словарным обозначением одиозного и опасного политического лица»<sup>3</sup>.

Одно из важнейших общих сюжетных мест торжественной оды, тематически связанных с военными победами, — изображение картин *апокалиптической битвы*. Б. М. Гаспаров указывает на ряд связанных с этой тематикой эсхатологических мотивов, начиная с Ломоносовской «Оды на взятие Хотина» (1739) и заканчивая одами Г. Р. Державина и позднейшими героическими стихотворениями о войне 1812 г.: «Особенно большое значение имели в этой связи такие постоянные компоненты героической оды, как изображение наступающего врага в образе восставшего ада и/или разлива вод; введение (по принципу «отказного хода») развернутой картины торжества «кумира», предваряющей чудодейственное явление героя-спасителя; подчеркивание сверхъестественной внезапности поражения и исчезновения несметной силы врага; наконец, изображение вселенской «тишины», наступающей как бы на вечные времена, после победы над адскими силами»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Пумпянский Л. В. Ломоносов и Малерб // XVIII век. — М.; Л., 1935. — [Сб. 1.] — С. 119.

<sup>2</sup> Погосян Е. А. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730 — 1762 гг. — Тарту, 1997.

<sup>3</sup> Там же. — С. 116.

<sup>4</sup> Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. — СПб., 1999. — С. 89.

Эмблематичность одической поэтики предполагает, что в канонической оде отсутствует предметный мир, мир бытовой реальности. Приведем лишь один пример, отмеченный Ю. М. Лотманом. В одной из од В. Кюхельбекера о размышлениях поэта сказано: «Пас стада главы моей». Пушкин пишет на полях: «Вши?» Исследователь задается вопросом: «Почему Кюхельбекер не заметил комического эффекта этого стиха, а Пушкину он бросился в глаза? Дело в том, что “вшей” не было ни в поэтическом мире Кюхельбекера, ни в той “высшей реальности”, которая была для него единственно подлинной реальностью. Они не входили в его модель мира, присутствуя как нечто внесистемное и не существующее в высшем смысле»<sup>1</sup>. Появление бытовой лексики, бытовой реальности в оде Державина сигнализировало о начале деканонизации жанра.

**Одический субъект и одический адресат.** Та же эмблематичность характерна и для одического субъекта. В каноническом варианте одописец — носитель официального «восторга» — лишен каких-либо личных, неповторимых, биографических индивидуальных признаков. Его функциональная роль — «верноподданный». Эта роль подчеркивается в целом ряде одических заглавий: «Первые трофеи его величества Иоанна III, императора и самодержца всероссийского, чрез преславную над шведами победу августа 23 дня 1741 года в Финляндии поставленные и в высокий день тезоименитства его императорского величества августа 29 дня 1741 года в торжественной оде изображенные *от верноподданнейшего раба Михайла Ломоносова*» (выделено мной. — Д. М.).

Названное имя автора ничего не меняет в коллективном «всеподданнейшем» характере одической эмоции, и не случайно «я» одописца свободно чередуется с номинацией «мы». В одной и той же оде автор говорит от первого лица («Я вижу отрока Господня») и тут же заменяет единственное число на множественное («Мы ждем желаемого гласа»)<sup>2</sup>. В одной из Ломоносовских од вместо имени единичного автора в заглавии прямо назван коллективный субъект: «Ода, которую в торжественный праздник высокого рождения всепресветлейшего державнейшего великого государя Иоанна Третьего императора и самодержца всероссийского, 1741 года августа 12 дня *веселящаяся Россия произносит*» (выделено мной. — Д. М.).

Столь же эмблематичен и лишен конкретных индивидуальных черт адресат оды. «Богиней» в торжественных одах именуются и Анна, и Елизавета, и Екатерина. И М. В. Ломоносов,

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. — Л., 1972. — С. 86—87.

<sup>2</sup> О чередовании «я» и «мы» в русской торжественной оде см.: Серман И. Русский классицизм. Поэзия. Драма. Сатира. — Л., 1973. — С. 35—39.

и В. К. Тредиаковский, и А. П. Сумароков говорят о «красоте», «щедротах», «милостях», «мудрости» и «доброте» прославляемого адресата оды, характеристики переходят из текста в текст.

**Одическая строфа.** Каноническая одическая строфа сложилась только в XVII в. в поэзии Ф. Малерба. Десятистишие с устойчивой рифмовкой — *AbbAccDeeD* быстро распространилось и во французской, и в немецкой поэзии. М. Л. Гаспаров констатировал, что одическая строфа «в Россию пришла с гданской одой Тредиаковского 1734 г. и хотинской одой Ломоносова 1739 г. (образцами им служили ода Буало и ода Гюнтера). Популярностью своей она была обязана четкости внутреннего строения: двухчленное двустистишие *ab + ab* как бы декларирует тему строфы, двухчленное шестистишие *ccd + ccd* как бы раскрывает ее, обогащая подробностями и вариациями»<sup>1</sup>.

Торжественные оды обычно писались четырехстопным ямбом. При этом европейская ода требовала строго упорядоченного стиха, запрещала анжамбеман. Русская ода поначалу избегала пиррихий. Но, по наблюдениям М. И. Шапира, с конца 1741 г. в оде Ломоносова их количество резко возрастает. Причина — и это уникальный случай прямого влияния политических событий на ритмическую структуру стиха! — кроется, по мнению ученого, в том, что государственный переворот 25 ноября 1741 г. повлек за собой *резкую смену имени одического адресата*: «...В одическом лексиконе, после ноябрьского переворота появилось новое слово. Если летом Ломоносов прославлял *Иоáнна*, ставя ему в пример *Анну и Петрá*, то теперь он должен был воспевать *Елисавету*, каждое упоминание которой влекло за собой как минимум один, а то и два пиррихия»<sup>2</sup>. Вторым шагом было использование пиррихий и в тех строках, где имя Елизаветы отсутствовало, чтобы строки с именем императрицы не воспринимались как «неправильные»: «...стрóки с пиррихийем, можно сказать, в одночасье из низких стали нейтральными, а стрóки с двумя пиррихиями оказались даже высокими... они органически превратились в своего рода ритмический курсив, символизирующий самую высокую тему похвальной оды»<sup>3</sup>.

**Деканонизация. «Смешанная» ода.** Каноническая ода строилась на сочетании острой злободневности темы и эмблематичности жанрового языка. С утратой злободневного контекста происходит изменение читательского восприятия: отсылки к определенным событиям и лицам быстро превращаются в «темные

<sup>1</sup> Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. — М., 1984. — С. 96.

<sup>2</sup> Шапир М. И. У истоков русского четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма // *Philologica*. — 1996. — № 3. — С. 77.

<sup>3</sup> Там же. — С. 79.

места». На рубеже XVIII — XIX вв. ода прежде всего освобождается именно от этой встроенности в единичное событие, что сразу же сказывается в поэтике заглавия. Если в одах М. В. Ломоносова, В. К. Тредиаковского, А. П. Сумарокова в заглавиях называется событие, дата, адресат, то в более поздних одах Г. Р. Державина, А. Н. Радищева, А. С. Пушкина заглавия называют лишь адресата или обобщенную тему — «Фелица», «Решемыслу», «Вольность» и т. д.

Державин отходит и от тематической композиции канонической оды, особенно в ее второй, повествовательной части. Так, в оде «Фелица» похвалы адресату сочетаются не с изображением каких-либо политических событий, а с контрастирующим сатирическим автопортретом повествователя:

Иль, сидя дома, я прокажу,  
Играя в дураки с женой;  
То с ней на голубятни лажу,  
То в жмурки резвимся порой;  
То в свайку с нею веселюся,  
То ею в голове ищуся<sup>1</sup>.

Сатирический портрет влечет за собой отказ от высокой одической лексики в пользу среднего и даже сниженного стиля. Эмблематичность канонической оды сменилась бытовой предметностью. Так пиндарический тип оды смешивается с предметной горацанской одой.

Деканонизация одического жанра лишь ненадолго продлила его существование. Официальная торжественная ода уже в первой трети XIX в. утратила свое значение в системе поэтических жанров.

## **Анакреонтическая ода**

Общим для торжественной и анакреонтической оды является только слово «ода», которое, как уже говорилось, в античной поэтике означало всякую хоровую песню, независимо от ее тематики.

Именованье «анакреонтическая» восходит к позднеантичному сборнику греческих стихотворений «Anakreontheia», подражающих древнегреческому лирику Анакреонту Теосскому. В европейской лирике такого рода поэзия стала особенно популярна в XVIII в.: греческие образцы переводились на французский и немецкий языки. Через переводные тексты анакреонтика проникает и

---

<sup>1</sup> Те самые «вши», которых нельзя было даже вообразить в каноническом мире торжественной оды!

в русскую лирическую поэзию. Анакреонтические оды пишут А. Д. Кантемир, А. П. Сумароков, М. М. Херасков, Г. Р. Державин.

Анакреонтическая ода прежде всего предполагает определенную тематику: жизнь как наслаждение, пир, вино, веселье, любовь, радость. Это легкая поэзия, чуждая высокой стилистике пиндарической лирики. М. В. Ломоносов в диалоге «Разговор с Анакреоном» полемически сталкивает анакреонтическую оду со становящейся поэтикой торжественной оды.

**Анакреон**

*Ода XI*

Мне девушки сказали:  
«Ты дожил старых лет»,  
И зеркало мне дали:  
«Смотри, ты лыс и сед»;  
Я не тужу ни мало,  
Еще ль мой волос цел,  
Иль темя гладко стало,  
И весь я побелел;  
Лишь в том могу божиться,  
Что должен старичок  
Тем больше веселиться,  
Чем ближе видит рок.

**Ломоносов**

*Ответ*

От зеркала сюда взгляни, Анакреон,  
И слушай, что ворчит, нахмурившись, Катон:  
«Какую вижу я седую обезьяну?  
Не злость ли адская, такой оставя шум,  
От ревности на смех склонить мой хочет ум?  
Однако я за Рим, за вольность твердо стану,  
Мечтаниями я такими не смущусь  
И сим от Кесаря кинжалом свобожусь».

Размерами анакреонтической оды в русской лирике были трехстопный ямб и четырехстопный хорей («Мастер в живописстве первой, / Первый в Родской стороне, / Мастер, научен Минервой, / Напиши любезну мне»). Чаще всего это были нерифмованные стихи с женскими окончаниями, хотя встречались и рифмованные строки.

## 6.2. Идиллия

**Определение.** Лирический жанр, возникший в древнегреческой поэзии (то же, что «буколика», «эклога») и имевший следующие признаки: «1. Действующие лица — пастух и пастушка;

2. Сюжет как сумма некоторых специфических мотивов-событий из жизни героев (главные — влюбленность и пение) и мотивов-состояний (быт и пейзаж); 3. непрменные основы композиции: а) любовный конфликт; б) агон-состязание в пении; в) победа-награда»<sup>1</sup>.

В европейской поэзии Нового времени некоторые структурные элементы античной буколики утратили свою обязательность. Действующие лица идиллии совсем не обязательно должны быть пастухами; зачастую это деревенские жители, ведущие простую гармоничную жизнь на лоне природы. Утратило свое композиционное значение состязание в пении. Даже любовный сюжет перестал быть константным. Обязательными тематическими мотивами остались лишь гармоническое сочетание простого домашнего быта и природного ландшафта с любовной или дружеской тематикой.

**Терминология.** Древнегреческие лирики Феокрит, Мосх и Бион называли свои пастушеские песни *буколиками* (от βουκόλιος — «пастушеский»). Тем же термином позже воспользовался Вергилий. Наряду с этим термином использовались еще два — *эклога* (от εκλογή — «выбор», «отбор», латинское *ecloga*) и *идиллия* (от εἰδύλλιον — «небольшое изображение», «картинка», латинское *idyllium*). Все три термина обозначали в древности один и тот же жанр, одни и те же тексты. В XIV—XVIII вв. во Франции появился термин «пастораль» (от лат. *pastoralis* — пастушеский), получивший широкое распространение во всей европейской литературе. В России первые рукописные образцы жанра зафиксированы в XVII в. Первой напечатанной идиллией в России стало стихотворение М. В. Ломоносова «Полидор. Идиллия» (1750)<sup>2</sup>.

Буало в «Поэтическом искусстве» использует термины «идиллия» и «эклога» как синонимы. В «Словаре древней и новой поэзии» Н. Остолопова в начале статьи «Эклога» все термины также даны как синонимические<sup>3</sup>.

**Жанровое заглавие.** Вплоть до XVIII в. заглавия идиллий были жанровыми, часто с добавлением условного пасторального имени: «Идиллия. Нисса» (А. Нартов), «Идиллия к Пальмире» (Н. Николев). «Эклоги» (1759) А. П. Сумарокова сопровождаются именами: «Кларисса», «Тирсис», «Ириса». В идиллиях конца XVIII — начала XIX в. подзаголовки могли содержать указание на время («Вечер 1780 года ноября 8» Н. А. Львова), психологическое

<sup>1</sup> Попова Т. В. Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы. — М., 1981. — С. 96.

<sup>2</sup> См.: Клейн И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. — М., 2005. — С. 19—20.

<sup>3</sup> Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым. — СПб., 1821. — Ч. 1—3. — С. 305.

состояние («Примирение» М. Н. Муравьева), действующих лиц («Рыбаки» Н. Гнедича), а в некоторых пушкинских идиллиях («Вновь я посетил...», «Дубравы, где в тиши свободы...») заглавия утрачиваются.

**Идиллический хронотоп.** Характеризуя идиллический хронотоп, М. М. Бахтин отметил органическую «приращенность жизни и ее событий» к месту, «к родной стране со всеми ее уголками, к родным горам, родному долу, родным полям, реке и лесу, к родному дому». В этом «уголке» живут поколения отцов и дедов, «единство места жизни поколений ослабляет и смягчает все временные грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни. Единство места сближает и сливает колыбель и могилу (тот же уголок, та же земля)». Единство места «содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени»<sup>1</sup>.

Так, Вергилий начинает свою «Эклогу I. Мелибей. Титир» диалогом пастухов, один из которых грустит, покидая «родные края» и «милые пашни», второй же счастлив в домашнем мире под покровительством местного божества:

#### Мелибей

Титир, ты, лежа в тени широковетвистого бука,  
Новый пастуший напев сочиняешь на тонкой свирели, —  
Мы же родные края покидаем и милые пашни,  
Мы из отчины бежим, — ты же учишь леса, прохладяясь,  
Имени вторить своей красавицы Амариллиды.

(Перевод С. Шервинского)<sup>2</sup>

Помимо указания на «домашнее», закрытое от внешнего мира пространство<sup>3</sup>, константой идиллического мира является так называемый *locus amoenus* («приятный уголок» или, по определению Ю. В. Манна, «идеальный ландшафт»<sup>4</sup>), подробно описанный Е. Р. Курциусом. По Е. Р. Курциусу, «минимум его оснащения — дерево (или несколько деревьев), луг и ключ (или ручей). К этому могут быть добавлены пение и цветы. Самые богатые изображения упоминают еще дыхание ветра»<sup>5</sup>. Значение *locus amoenus*

<sup>1</sup> Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.* — М., 1975. — С. 374.

<sup>2</sup> Вергилий. *Буколики. Георгики. Энеида.* — М., 1979. — С. 37.

<sup>3</sup> Показательно, что даже такой далекий от литературы персонаж, как Евгений Онегин, при словах Ленского «милее мне домашний круг» немедленно опознает их жанровую принадлежность: «Опять эклога!» («Евгений Онегин». Глава третья. II).

<sup>4</sup> Манн Ю. В. *Динамика русского романтизма.* — С. 134—135.

<sup>5</sup> См.: Curtius E. R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* — Bern; München, 1973. — S. 202.

как жанровой константы осознавала и литературная теория в то время, когда идиллия была живым жанром. А. П. Сумароков в Эпистоле II «О стихотворстве» предписывал сочинителю:

Вспевай в идиллии мне ясны небеса,  
Зеленые луга, кустарники, леса,  
Биющие ключи, источники и рощи,  
Весну, приятный день и тихость темной ночи<sup>1</sup>.

В античных образцах идиллическая местность зачастую зовется Аркадией — по преданию, этот горный район Пелопоннеса в Греции был местом обитания бога Пана и служащих ему сатиров и нимф.

Представление о цикличности времени реализуется в тождестве человеческой жизни со сменой времен года и / или со сменой времен суток («на самом утре наших дней», «вечер жизни»). При этом сознание неповторимости индивидуальной жизни в идиллии стерто: как весна возвращается после зимы, а ночь сменяется утром, так ушедшую любовь сменит новое чувство, а на могиле ушедших старцев будет играть ребенок. Ср. финал пушкинского идиллического стихотворения «Вновь я посетил...», где «племя» в равной степени означает и «младую рощу» близ старых сосен, и будущих потомков лирического повествователя.

**Предметный мир идиллии.** Идиллический мир — это прежде всего элементы ландшафта, причем, как правило, изображенные без какой-либо конкретизации: «поля», «посевы», «луга», «леса», «рощи» (из всех разновидностей рощ конкретно называется разве только «тенистая дубрава»: различать ели, сосны, березы, осины русская идиллия начинает только в самый поздний период своего существования, хотя в буколиках Вергилия эта дифференциация флоры присутствует). Та же формульность и абстрактность — в описании цветов (эмблематические розы и лилии), зверей (идиллия выделяет коз, овец, реже — коров и быков) и птиц. Не менее важная предметная сфера идиллии — дом («хижина», «кров», «уголок», домашний очаг и его огонь) и хозяйственно-бытовая сфера, включая еду и питье (сад, огород, ловля рыбы, охота, хлеб, молоко от только что сдоенной козы или овцы, виноградник, вино, мед, простая домашняя утварь, плоды). При состязаниях в пении упоминается свирель. Сферы быта и искусства друг другу не противопоставлены: это все атрибуты идиллического существования.

**Персонажи идиллии.** Пастухи и пастушки, простые сельские жители, ведущие между собой беседы о любви, о счастливой жизни в родном углу, или состязающиеся в пении, — персонажи античных буколик Феокрита, Мосха, Вергилия и других поэтов. Возрожденная европейская идиллия поначалу строго сохраняет

<sup>1</sup> Сумароков А. П. Стихотворения. — Л., 1953 (Библиотека поэта. Малая серия). — С. 137.

ту же систему персонажей, хотя теперь античные имена пастухов воспринимаются как откровенно условные и стилизованно-театральные, в сущности, — как роли и маски. Эта условность и театральность влечет за собой и некоторые особенности бытования пасторали в европейской культуре: пастораль превращается в различного рода иносказания.

Исследователь европейской и русской идиллии И. Клейн отмечает, что «пасторальная поэзия становится средством обходительного и галантного общения, причем аркадская тематика предоставляет большие возможности для игры масок». Салон с дамой-хозяйкой в центре становится «сферой социального бытования» пасторальных текстов, которые содержат в себе намеки на реальных прототипов и их «интригующие взаимоотношения»<sup>1</sup>.

Вторая возможность аллегорического истолкования жанра идиллии реализовалась в панегирической идиллии, посвященной восхвалению какого-то высокопоставленного лица. Образцом для таких идиллий была IV эклога Вергилия с ее мечтой о будущем «золотом веке». Эта разновидность идиллии сближается по своей функции с одой, особенно с теми ее частями, где идет речь о грядущем процветании страны при мудром правителе. Сфера бытования панегирической идиллии в России — духовные учебные заведения; панегирические идиллии, как и оды, пишутся «на случай» (празднества, именины высокопоставленных лиц, их посещения учебного заведения и т. п.)<sup>2</sup>.

Театральность идиллии способствовала возникновению синтетического жанра пасторали — текст буколики сочетался с пением и танцами, пасторали разыгрывались в салонах, на празднествах и балах (ср., позднейшее напоминание об этом жанре в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама», где Полина и Лиза разыгрывают пастораль в сцене бала).

**Стилистика.** Идиллическая поэзия, как это сформулировано Н. Буало, «чужда <...> кичливости надменной», т. е. предполагала средний стиль, равно далекий от высокого стиля торжественной оды и от сниженного стиля комических жанров. Те же требования к языку идиллии предъявлял А. П. Сумароков:

Любовну ль пишешь речь или пастуший спор —  
Чтоб не был ни учтив, ни груб их разговор.  
Чтоб не был твой пастух крестьянину примером  
И не был бы опять придворным кавалером.

(А. П. Сумароков. Эпистола II «О стихотворстве»<sup>3</sup>)

<sup>1</sup> См. подробнее: *Клейн И.* Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. — М., 2005. — С. 40—43.

<sup>2</sup> Там же. — С. 154—189.

<sup>3</sup> *Сумароков А. П.* Стихотворения. — С. 136—137.

**Композиционно-речевая структура.** Радикальное отличие античной идиллии от других лирических жанров заключается в том, что монологическая речь повествователя сочетается в ней с диалогическими репликами персонажей. В числе эпизодов, относящихся к основным признакам буколики, был *агон* — состязание в пении двух пастухов<sup>1</sup>. Этот эпизод предполагает амебейную композицию: «...Певцы обмениваются либо одной, либо двумя — четырьмя и более строками; в каждом последующем одно- двух- или четырехстишии должна быть новая тема, задает ее первый певец, а второй должен отвечать ему новым содержанием, но развивая ту же тему либо контрастно, либо в том же ключе»<sup>2</sup>.

Нередко одним из участников буколического диалога становился судья, который выносил суждение о победителе. Но бывали случаи, когда судья или сами певцы признавали равенство участников состязания, а значит, и допустимость различных трактовок одной и той же поэтической темы.

**Деканонизация.** Позднее этот «агональный» эпизод в древней идиллии породил целую традицию поэтических состязаний в европейской лирике<sup>3</sup>. Но сама идиллия к началу XIX в. утрачивает свою драматизированную структуру и даже многоперсонажность. В процессе деканонизации жанра вместо диалогов остается монолог влюбленного пастуха или брошенной возлюбленным пастушки (эклоги А. П. Сумарокова «Пойте, птички, вы свободу...» или «Без Филисы очи сиры...»). Утрачивается и условная маска пастуха — субъектом монологической речи становится авторское лирическое «я». Идиллия А. С. Пушкина «Домовому» содержит все признаки идиллического пространства и все предметные атрибуты идиллического мира:

*Поместья мирного незримый покровитель,  
Тебя молю, мой добрый домовой,  
Храни селенье, лес и дикий садик мой,  
И скромную семью моей обитель!*

.....  
*Люби зеленый скат холмов,  
Луга, измятые моей бродящей ленью,  
Прохладу лип и кленов шумный кров —  
Они знакомы вдохновенью.*

<sup>1</sup> *Попова Т. В.* Буколика в системе древнегреческой поэзии. — С. 96.

<sup>2</sup> Там же. — С. 106.

<sup>3</sup> См. подробнее: *Магомедова Д. М.* «Диалог-манифест» и типы стилистических поединков в русской поэзии XIX века: К вопросу об эволюции стихотворных диалогов // *Поэтика русской литературы* : сб. ст. к 75-летию проф. Ю. В. Манна. — М., 2006. — С. 13 — 45.

Однако финал стихотворения делает очевидным тот сдвиг, который отличает идиллию пушкинского времени от ее канонического образца: идиллия становится предметом поэтической рефлексии. Еще в большей степени этот переход идиллического состояния мира в область поэтической рефлексии очевиден в стихотворении Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»: идиллическое видение мира становится результатом психологического выбора, а не единственно возможной реальностью, в которой пребывает поэт:

И хоть бесчувственному телу  
Равно повсюду истлевать,  
Но ближе к милому пределу  
Мне все б хотелось почивать.

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть,  
И равнодушная природа  
Красою вечно сиять.

Мир идиллии окончательно распадается с момента, когда предметом поэтической рефлексии становится *распадение единства природного и индивидуального, личностного бытия*. Именно на этом разделении строится внутренний мир элегии и дружеского послания, в которых идиллический мир выступает своего рода точкой отсчета.

### 6.3. Элегия

**Определение.** В европейской поэтической культуре — лирическое стихотворение медитативного характера с устойчивыми тематическими и мотивными комплексами, эмоциональной тональностью («уныние», «меланхолия», «печаль», «разочарование») и стилистикой. В XVI — XVII вв. элегии занимают маргинальное место в разных национальных поэтических культурах (П. Ронсар, Э. Спенсер, М. Опиц). Интенсивное развитие жанра начинается в XVIII в. и достигает расцвета в эпоху романтизма. С 1830-х гг. элегия постепенно деканонизируется и вновь утрачивает доминирующую роль в системе лирических жанров.

**Термин.** Слово «элегия» возникло раньше, чем лирический жанр, который ныне этим термином обозначается. По словам исследователя, «с этим жанром ситуация сильно запутана, начиная с самого слова, которым он обозначается. Традиционные ссылки на этимологическую связь  $\epsilon\lambda\epsilon\gamma\epsilon\tilde{\iota}\omicron\nu$  «элегический стих» с  $\epsilon\lambda\epsilon\gamma\omicron\varsigma$  «мелодия флейты, плач» кажутся достаточно сомнительными, связь может быть и обратной, когда семантика «плача» начинает

вчитываться в соответствующий жанр. <...> Похоже, что единственно надежным определением элегии остается метр»<sup>1</sup>.

В древнегреческой поэзии термин *elegia* был приложим к любому стихотворению, написанному *элегическим дистихом* (двустиие, состоящее из гекзаметра и пентаметра) и не связанному с какой-либо обязательной тематикой. Первые элегии относят к VII в. до н.э. (Калин, Тиртей, Феогнид). Только в эллинистической и римской поэзии (Тибулл, Проперций, Овидий) элегия получает выраженную связь с любовными сюжетами. В XVII в. Буало выдвигает на первый план уже не метрическую, а тематическую характеристику (скорбь по умершему или печаль об ушедшей любви):

В одеждах траурных, потупя взор уныло,  
Элегия, скорбя, над гробом слезы льет.  
Не дерзок, но высок стиха ее полет.  
Она рисует нам влюбленных смех и слезы,  
И радость, и печаль, и ревности угрозы...<sup>2</sup>

Но, упомянув об элегии, Буало в своем «Поэтическом искусстве» сразу же теряет к ней интерес: для него это жанр маргинальный, эклога его занимает гораздо больше. Ранние элегии XVI—XVII вв. возникают как разновидность идиллического жанра: жалобы влюбленной пастушки на покинувшего ее возлюбленного или сетования пастуха на несчастную любовь в равной степени встречаются и в элегии, и в идиллии. По словам Г.А. Гуковского, «такие элегии ничем иной раз не отличаются от эклоги, тем более что им сообщены все аксессуары пастушеской поэзии, в том числе условно-пастушеские имена»<sup>3</sup>.

Но на протяжении XVIII в. ценностное восприятие жанров радикально меняется. В начале XIX в. элегия вытесняет идиллию на периферию жанровой иерархии. Первая строка эпиграммы А.С. Пушкина-лицеиста «Тошней идиллии и холодней, чем ода...» наглядно этот ценностный сдвиг демонстрирует. К этому времени элегический жанр вырабатывает собственный канон, формируя соответствующую тематику, эмоцию, героя и хронотоп.

**Элегическая тематика.** О чем бы ни говорилось в элегии — о смерти любимого или о предчувствии собственной смерти, об утраченной или неразделенной любви, об отошедшей юности («унылая» элегия), о невозвратимом «золотом веке», бывлой героинке, ценностно превосходящей современную эпоху (историческая

<sup>1</sup> Гринцер Н. П. Древнегреческая «лирика»: значение термина и суть явления // Лирика: Генезис и эволюция. — М., 2007. — С. 19 — 20.

<sup>2</sup> Буало. Поэтическое искусство. — М., 1957. — С. 68.

<sup>3</sup> Гуковский Г.А. Элегия в XVIII веке // Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. — М., 2001. — С. 73.

элегия), — в основе элегической тематики лежит *переживание безвозвратно уходящего времени*, уносящего молодость, надежды, мечты, любовь, жизнь и разрушающего ценности и идеалы. В зависимости от тематики различают элегии любовные, надгробные, «кладбищенские» (название возникло под влиянием первого образца — «Элегии, написанной на сельском кладбище» Т. Грея и переложения ее на русский язык — «Сельского кладбища» В. А. Жуковского) и «унылые».

**Элегическая эмоция.** Элегическая эмоция (для ее обозначения используются устойчивые слова-сигналы: «уныние», «меланхолия», «печаль», «тоска», «грусть», «разочарование») — сосредоточена на переживании *невозвратности, необратимости движения времени* для отдельного человека. Элегические формулы отсылают к «утраченному времени», «воспоминанию», «томлению» об ушедшем:

Ты унываешь о днях, *невозвратно протекших*,  
Горестной мыслью, *тоской* безнадежною их призывая...

(В. А. Жуковский. «К самому себе»)

Моя уж юность отцветает —  
*Златое время протекло!*

(Н. И. Гнедич.

«Скоротечность юности»)

**Элегический хронотоп.** Элегический хронотоп строится не только на переживании невозвратности времени, но и на противопоставлении природного циклического времени индивидуальному: «...В индивидуальном замкнутом сознании в применении к себе самому смерть — только конец и лишена всяких реальных и продуктивных связей. Рождение новой жизни и смерть разделены между разными замкнутыми индивидуальными рядами жизни, смерть кончает одну, и рождение начинает совсем другую жизнь. Индивидуализованная смерть не перекрывается рождением новых жизней, не поглощается торжествующим ростом, ибо она изъята из того целого, в котором рост этот осуществляется»<sup>1</sup>. Но циклический ход времени в природе, гармонически совпадающий со сменой поколений в человеческой жизни — неотъемлемый признак идиллии. Элегия фиксирует именно *момент разрыва между двумя типами переживания времени — идиллическим и индивидуальным*.

В русской элегии 1810—1830-х гг. обращает на себя внимание повторяющийся у разных авторов тематический ход: «осеннее увядание в природе сменится весенним возрождением, но для человека (для меня) возрождение невозможно»:

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. — С. 365—366.

В полях блистает май веселый!  
Ручей свободно зажурчал,  
И яркий голос филомелы  
Угрюмый бор очаровал.  
Все новой жизни пьет дыханье!  
Певец любви, лишь ты уныл!  
Ты смерти верной предвещанье  
В печальном сердце заключил;

(К. Батюшков. «Последняя весна»)

Весенний пейзаж в этом стихотворении — ручей, бор, пение птиц — неотъемлемый элемент идиллии, *locus amoenus*.

Этот разрыв в некоторых элегиях становится предметом рефлексии. Элегический герой, как в «Элегии I» В. Ф. Раевского, готов взять под сомнение даже и природный круговорот времени:

Где стройность дивная в цепи круговращения?  
Где ж истинный закон природы, путь прямой?  
Здесь юноша исчез, там старец век другой,  
Полмертв и полужив, средь мрачного забвенья...

Итак, элегия оказалась разрушителем *идиллического временного цикла*.

**Пространственный аспект элегии.** Но в элегии важен и пространственный аспект. Ее герой уже покинул идиллическое пространство и может лишь вспоминать о «мирном уголке» как об уже недоступной ему идиллической гармонии. В элегии К. Батюшкова «Вечер» в трех первых строфах герой последовательно противопоставляет себя «пастушке дряхлой», вернувшейся в лачугу к трапезе на закате, «оратаю», идущему с поля на ужин «под отчий кров», «рыбарю», выходящему после заката «на брег уединенный». Все эти персонажи — герои «трудовой», «сельской» идиллии; в духе идиллии и упоминание о семейной трапезе в двух первых строфах. Каждая строфа в рефрене варьирует антитезу: счастливый герой идиллии — тоскующий герой элегии, уже не принадлежащий идиллическому миру:

Он счастлив — я один с безмолвною тоской  
Беседую в ночи с задумчивой луной.

В «исторической» элегии роль навсегда утраченного мира принадлежит пространственному мотиву «руины» (замка, монастыря, гробницы). В англосаксонских героических элегиях «герой, в силу каких-то внешних обстоятельств вырванный из привычной ему жизни, оплакивает ее»<sup>1</sup>. При этом символом утраченного

<sup>1</sup> Мельникова Е. А. Тема пира и дихотомия героического мира англосаксонского эпоса // Литература в контексте культуры. — М., 1988. — С. 21.

родного мира выступает сцена пира, к которому герой не может присоединиться<sup>1</sup>.

Характерно, что в зрелых пушкинских элегиях нередко возникает мотив желанного возвращения в родной «уголок». Так, стихотворение «Пора мой друг, пора...» начинается элегической темой необратимого хода времени («Летят за днями дни, и каждый час уносит / Частичку бытия...»), а заканчивается мотивом возвращения «в обитель дальнюю трудов и чистых нег», иными словами, в идиллический мир.

**Субъект и адресат элегии.** Элегический субъект в европейской и русской поэтике XVIII—XIX вв. первоначально складывается под воздействием этических и эстетических представлений, связанных с «руссоизмом», «шиллеризмом», «вертеризмом», «байронизмом»: элегия рефлексировала только над позитивным личностным опытом, чуждым скепсису, моральному релятивизму и иронии. От «чувствительного» и «добродетельного» субъекта предромантической элегии (Н. М. Карамзин, А. И. Тургенев, А. Ф. Мерзляков, А. И. Воейков и др.) жанр эволюционирует к «мечтателю» и «философу» элегии романтической и постромантической (В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, А. С. Пушкин, Е. А. Баратынский и др.). Элегический субъект и элегический герой лишены конкретных биографических черт, но имеют ряд ролевых модификаций: одинокий странник, безвременно умирающий поэт, рефлектирующий философ, меланхолик; мечтатель, утративший возлюбленную», а в исторической элегии — гражданин, оплакивающий былую героиню<sup>2</sup>.

Ряд ролевых вариаций имеет и адресат элегии. В жизни этого жанра выявляется определенная логика развития, а именно: от чисто медитативного монолога элегия движется к расширению диалогических возможностей и в ряде случаев — к диалогу как композиционной форме, как ни парадоксально это утверждение по отношению к одному из самых интровертированных лирических жанров.

В своих ранних образцах русская элегия знает либо чистый монолог, либо «ты» возлюбленной поэта. В. А. Грехнев едва ли не первым обратил внимание на роль не просто «образа возлюбленной», в элегиях А. С. Пушкина, но и на устремленность элегии к миру чужого сознания, чужого «я». Существует не менее значимый и продуктивный тип лирического адресата элегического жанра. Речь идет о фигуре «друга», возникающей в элегиях первой тре-

<sup>1</sup> Мельникова Е. А. Тема пира и дихотомия героического мира англосаксонского эпоса // Литература в контексте культуры. — М., 1988. — С. 22.

<sup>2</sup> См. подробнее: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая» школа. — СПб., 1994. — С. 74—110.

ти XIX в. В этот период элегия быстро усваивает формулы: «ты прав, мой друг», «напрасно вы, мои друзья», «а вы, друзья», «мой друг, забыты мной», «но не хочу, о други» и т. п. Иными словами, жанр элегии начинает размыкать границы интровертированного сознания, конципируя не просто абстрактного собеседника, но слушателя и даже полноправного участника диалога, имеющего самостоятельную жизненную функцию.

Роль «друга» в элегии, как правило, роль утешителя (ср. название элегии А. Шишкова: «Другу-утешителю»). И сама элегия начинает строить себя как ответ (возражение) на чужое слово утешения, становясь репликой в диалоге, возражением утешителю. «И, друг заботливый, больнова / В его дремоте не тревожь» (Баратынский), «На что же, друг, хотеть призвать воспоминанье: / Мечты не дозовемся мы» (В. А. Жуковский); «Мой друг, забыты мной следы минувших лет» (А. С. Пушкин).

Кажется глубоко не случайным, что фигура «друга» становится структурообразующей, если вспомнить об особой роли дружбы, «дружества» и в реальном быту, и в творчестве пушкинского круга. Дружеское участие становится фоном не только в жанре бытового письма, стихотворного послания, но и захватывает традиционно монологические жанры, сообщает им диалогические потенции. Но можно ли более конкретно определить позицию адресата элегии? Понять, в чем заключается дружеское утешение, перед каким мироотношением пытается отстоять свою неприкосновенность элегическое сознание? Ведь, используя современную аналогию, в большинстве элегий перед нами что-то вроде телефонного разговора, где мы слышим только реплики одного из говорящих и лишь по ним реконструируем позицию второго участника диалога.

Прежде всего обратимся к небольшому раннему стихотворению А. С. Пушкина «Друзьям» (1816):

Богами вам еще даны  
Златые дни, златые ночи,  
И томных дев устремлены  
На вас внимательные очи.  
Играйте, пойте, о друзья!  
Утратьте вечер скоротечный;  
И вашей радости беспечной  
Сквозь слезы улыбнуса я.

Текст имеет несомненно элегическую природу, что особенно сказывается в его концовке: герой отделяет собственную позицию от наивного приятия радостей жизни у «друзей». Но весь текст стихотворения, его лексика, его тематические поля организованы именно позицией, противоположной авторской: перед нами перечень ценностей, связанных с *анакреонтической традицией*

(*золотые дни, золотые ночи, томные девы, играйте, пойте*, мотивы «скоротечного» времени и «беспечной радости»). Иными словами, анакреонтическое мироощущение преломляется в этом стихотворении через призму элегии, текст становится жанрово двуголосым.

Элегия Е. А. Баратынского «Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам...» (1820) также строится на противопоставлении двух тематических полей, связанных с разными жанровыми мирами — элегическим и анакреонтическим. При этом начало стихотворения напоминает именно реплику в споре:

Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам:  
Не испытав его, нельзя понять и счастья, —  
Живой источник сладострастья  
Дарован в нем его сынам.  
Одни ли радости отрадны и прелестны?  
Одно ль веселье веселит?

Можно назвать еще ряд элегий А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, В. А. Жуковского, где «утешитель», как это явствует из текста, воплощает именно анакреонтическую позицию. Проникновение чужого сознания может зайти в элегии настолько далеко, что «друг-утешитель» иногда получает в стихотворении структурно оформленные реплики. От речевого жанра «чистого» монолога через адресованную речь элегия переходит к композиционно оформленному диалогу. Эти случаи весьма редки, так как здесь происходит слишком явное размывание жанровых границ. Можно назвать два стихотворения-диалога — «Утешение в слезах» В. А. Жуковского и «Поэт и Друг» Д. В. Веневитинова. Оба они представляют собой спор элегического и анакреонтического мироощущений, двух жанровых интенций. В обоих текстах реплики «друга» персонифицируют анакреонтическую позицию. Можно сказать, что в этих стихотворениях элегия выявляет максимум собственных жанровых диалогических потенций. Элегическое сознание эксплицируется на пересечении чужих голосов: Друга, исповедующего иную жизненную позицию, воображаемых будущих читателей, сочувствующих и сострадающих Поэту, и, наконец, «третейского судьи», оценивающего спор с позиций вне-находимости. Но именно наличие этой последней точки зрения очерчивает и пределы возможностей диалогизации лирического текста: противостояние различных мироотношений, различных жанров в рамках одного стихотворения должно получить некое монологическое завершение, т. е. должна установиться какая-то иерархичность точек зрения, победа одной из спорящих сторон.

**Стилистика и элегические «общие места».** Элегический словарь в русской поэзии XVIII в. формируется под воздействием

теории «трех штилей» (с точки зрения поэтики классицизма элегия относилась к «средним» жанрам), на рубеже XVIII—XIX вв. старая стилистическая система взаимодействует с карамзинскими установками «легкой» поэзии<sup>1</sup>. Г. О. Винокур выделяет в элегическом словаре следующие семантические категории: 1) «слова, обозначающие субъективное состояние и переживание». К ним относятся и негативные, и положительно окрашенные эмоции (*безмолвный, безмятежный, воспоминание, грустный, забвенье, мечтанья, надежда, наслаждение, немой, отрада, печаль, скромный, смиренный, томительный, томный, уединенный, унылый, упоенье* и др.); 2) «слова, обозначающие предметы эротические и эпикурейского быта» (*венки, вино, кудри, ланиты, грудь, дыханье, чаша, ревнивый, стыдливый* и др.); 3) «слова, обозначающие предметы внешнего мира, преимущественно детали пейзажа» (*берег, вечер, долина, дубрава, маки, мирты, мрак, роща, ручей, тишина, туман, струи* и др.); 4) «слова, означающие жилище поэта и связанные с ним предметы» (*сень, хижина, чердак, приют, шалаш, келья, кров, уголок, лачужка, калитка, обитель, камелек* и др.)<sup>2</sup>.

По словам Л. Я. Гинзбург, «Элегическая поэтика — поэтика узнавания. И традиционность, принципиальная повторяемость являются одним из сильнейших ее поэтических средств. Романтический стиль, например, может изобиловать штампами и банальностями, но расцениваются они как недостаток. Другое дело штампы принципиальные и изначальные: они не образуются от долгого употребления, но как бы рождаются вместе с данной стилистической системой. В основе русского элегического стиля лежали и всевозможные трансформации “вечных” поэтических символов, и образная система французской “легкой” поэзии и элегической лирики XVIII века, глубоко ассимилированная, переработанная русской поэтической культурой»<sup>3</sup>.

Многие из перечисленных элементов элегического словаря являются общими с идиллической лексикой и словарем послания. Однако функциональная роль тех или иных элементов словаря меняется в зависимости от жанровой принадлежности, как это было показано на примере использования идиллического топоса в элегии.

**Деканонизация.** Позднейшие трансформации элегии, сохраняя основные тематические комплексы, модифицируют те или

---

<sup>1</sup> Ср. формулировку Л. Я. Гинзбург: «На практике карамзинисты культивируют средний слог, самый гармоничный, и в лирике — самый принципиальный из “средних” жанров — элегию» (*Гинзбург Л. Я. О лирике.* — Л., 1974. — С. 24).

<sup>2</sup> *Винокур Г. О. Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку.* — М., 1959. — С. 371 — 376.

<sup>3</sup> *Гинзбург Л. Я. О лирике.* — С. 29.

иные особенности жанровой модели. Элегия, как было показано, может стать участником поэтического жанрового «состязания» («Поэт и Друг» Д. В. Веневитинова). Вместо жанрового субъекта с привычными элегическими ролевыми функциями появляется лирический герой с индивидуализированной социальной биографией.

Так, герой «Завещания» М. Ю. Лермонтова находится в узнаваемой элегической ситуации на грани жизни и смерти («На свете мало, говорят, / Мне остается жить»), вдали от «родного края» («И что родному краю / Привет я посылаю»). Адресат его речи — столь же узнаваемый «друг» («брат») («Наедине с тобою, брат, / Хотел бы я побыть»). Обозначен и элегический мотив неразделенной любви («Пускай она поплачет... Ей ничего не значит!»). Но герою дана резкая социальная характеристика — это офицер, воюющий на Кавказе, обстоятельства его смерти помещены в узнаваемый социально-бытовой контекст, обусловивший появление прозаизмов в речи:

Скажи им, что *навьлет* в грудь  
Я пулей ранен был,  
Что умер *честно* за царя,  
*Что плохи наши лекаря...* (выделено мной. — Д. М.)

Стихотворения С. А. Есенина «Отговорила роща золотая...», «Не жалею, не зову, не плачу...», «По-осеннему кычет сова...» строятся на узнаваемых тематических комплексах элегии — переживание утраченной молодости («О, моя утраченная свежесть, / Буйство глаз и половодье чувств»), содержат классические параллели между природным и человеческим бытием. Но там, где классическая элегия пушкинского времени фиксировала безнадежное расхождение между возрождающейся каждую весну природой и безвозвратно уходящим временем человеческой жизни, Есенин увидел подчинение человеческого существования единому природному закону, распространяющегося даже и на законы поэзии:

Не обгорят рябиновые кисти,  
От желтизны не пропадет трава.  
Как дерево роняет тихо листья,  
Так я роняю грустные слова.  
  
И если время, ветром разметая,  
Стребет их все в один ненужный ком...  
Скажите так... что роща золотая  
Отговорила милым языком.

Кроме того, сам природный мир в есенинских стихах увиден с такой подробностью и конкретностью, которая была недоступна канонической элегии. Так, каноническая элегия упоминает

«рощи» или «дубравы», но не «березы», «клены», «рябины» (и тем более «рябиновые кисти»).

В поэтической культуре XX в. элегия может воссоздаваться в стилизованных формах («Медлительной чредой нисходит день осенний...» А. А. Блока) или, напротив, в подчеркнуто неканонических, прозаизированных, сохраняющих только тематические комплексы (уходящее время, оставленный идиллический хронотоп).

## 6.4. Послание

**Определение.** Лирический жанр, имитирующий письмо к реальному или условному, воображаемому, фиктивному адресату. Формальные признаки жанра — 1) заглавие, содержащее именование адресата; 2) наличие коммуникативной ситуации; 3) адресованная речь лирического субъекта, обращенная к собеседнику. Важнейшими особенностями послания являются композиционная свобода, стилистическое разноречие, тематическое разнообразие, определяющее жанровые разновидности (дружеское послание, нравоучительно-панегирическое послание, дидактическое послание, гражданское послание).

**Термин.** Античность знала термин *эпистола* (греч. *epistole*, лат. *epistula* — письмо). Первые образцы эпистол дает древнеримская поэзия (Гораций — «К Пизонам = Искусство поэзии», Овидий — «Понтийские письма»). Этот термин удерживается и в европейской лирике. Эпоха расцвета европейского послания — XVII — первая треть XIX в. (Н. Буало, Вольтер, А. Поп, Дж. Г. Байрон, И.-В. Гёте). В России стихотворные послания возникают еще в виршевой поэзии XVII в., а затем переживают второе рождение в XVIII в. (М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков, В. К. Тредиаковский, М. М. Херасков и др.)<sup>1</sup>. В России используются три термина — *эпистола*, *стихотворное письмо* (или просто *письмо*) и *послание*. В последней трети XVIII — начале XIX в. в России на первый план выдвигается **дружеское послание**, получившее массовое распространение и оттеснившее на второй план другие разновидности жанра.

Несмотря на древнее происхождение, жанр стихотворного послания (эпистолы) редко становился предметом рефлексии в теоретических трактатах об искусстве поэзии. Примечательно, что даже в эпистоле «К Пизонам» Горация и в «Поэтическом искусстве» Буало этому жанру не уделено ни строки, хотя оба автора

<sup>1</sup> См.: Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. — Л., 1973; Люстров М. Ю. Старинные русские послания (XVII — XVIII век). — М., 2000.

создали немало посланий. Можно предположить, что жанр воспринимался ими как пограничный между литературой и бытом, а потому не заслуживающий специального рассмотрения. Лишь у А. П. Сумарокова в эпистолах «О русском языке» и «О стихотворстве» сделана попытка не только выявить правила сочинения разных эпистол, но и разграничить термины «эпистола» и «письмо». Ср.:

*Письмо, что грамоткой простой народ зовет,  
С отсутствующими обычно речь ведет,  
Быть должно без затей и кратко сочиненно,  
Как просто говорим, так просто изъясненно.  
Но кто не научен исправно говорить,  
Тому не без труда и грамотку сложить<sup>1</sup>.*

(А. П. Сумароков. «О русском языке»)

*В эпистолы творцы те речи избирают,  
Какие свойственны тому, что составляют,  
И самая в стихах сих главна красота,  
Чтобы был порядок в них и в слоге чистота<sup>2</sup>.*

(А. П. Сумароков. «О стихотворстве»)

Как формулирует современный исследователь жанра послания, «для Сумарокова эпистола и письмо относятся к разным уровням письменности: эпистола — факт поэзии, письмо — обычный зафиксированный на бумаге разговор»<sup>3</sup>.

Деканонизация жанра послания заставила вернуться к термину *письмо в стихах* или *стихотворное письмо*, порожденному взаимодействием лирической поэзии с прозаическими жанрами.

**Тематика.** Первые же попытки описать тематический репертуар послания (эпистолы) обнаружили, что свести этот жанр к единому тематическому полю или к общности жанровой эмоции невозможно: «...В Епистоле, которая бывает и поучительною, и страстною, и печальною, и шутивою, и даже язвительною, *все роды смешиваются вместе*, почему и принимает она тон, сообразный с заключающимся в ней содержанием; а *содержанием ее может быть все* то, что может представиться воображению писателя, или короче сказать, все, *о чем может один человек писать к другому* <...> Главнейшее же отличительное свойство Епистолы от всех прочих родов Поэзии, состоит в том, что она в

<sup>1</sup> Сумароков А. П. Стихотворения. — Л., 1953 (Библиотека поэта. Малая серия). — С. 131.

<sup>2</sup> Там же. — С. 141.

<sup>3</sup> Люстров М. Ю. Старинные русские послания (XVII—XVIII век). — С. 69.

продолжение одного сочинения свободно может переменять свои тоны...» (выделено мной. — Д. М.)<sup>1</sup>.

Современные исследователи жанровой поэтики фиксируют прежде всего «смешанный», «разномасштабный» характер тематики послания: «Мысль послания легко “перелетала” с предмета на предмет: от мифологического Геликона к русской провинции Александровских времен, от литературных ристалищ к “ложу роскоши и нег”, от шумной пирушки к тихой беседе “собратьев по музам и мечтам”»<sup>2</sup>.

**Субъект и адресат послания. Композиционно-речевая структура.** Жанровый субъект послания выступает, по формулировке В. А. Грехнева, «в двойном освещении»<sup>3</sup>. Мир послания существует на границе искусства и реальности, поэзии и прозы. Столь же пограничный характер обнаруживает и лирический субъект послания: он одновременно заявляет о себе как реальное лицо, биографический автор, и воплощает одну из жанровых ролей послания: поэт-отшельник, эпикуреец, мудрец, гусар, ленивец (одна из излюбленных ролей в посланиях Пушкина-лицеиста<sup>4</sup>).

Та же двойственная роль и у адресата послания, когда речь идет об обозначенном в заглавии или в тексте имени реального лица. Он также может быть поэтом-эпикурейцем, ленивцем, «собутыльником», отставным воином, старцем. И одновременно адресат *дружеского* послания, как это очевидно из самого названия, — это *друг*, собеседник, к которому обращена речь лирического субъекта. Нередко адресат оказывается собирательным — «*друзья*». Возможны и анонимные или скрытые от читателя, но очевидные дружескому кругу адресаты («К другу-стихотворцу» А. С. Пушкина, «К итальянцу, возвращающемуся в отечество» П. А. Вяземского). В шуточных посланиях адресатом может оказаться даже неодушевленный предмет («Прощание с халатом» П. А. Вяземского).

---

<sup>1</sup> Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым. — Ч. 1. — С. 400.

<sup>2</sup> Грехнев В. А. Лирика Пушкина. О поэтике жанров. — Горький, 1985. — С. 29.

<sup>3</sup> Там же. — С. 37.

<sup>4</sup> «Лень в истолковании Пушкина-лицеиста — спутница беспечности, спокойствия и душевной свободы, а это уже предпосылки творчества. Она предрасполагает к созерцанию, а где созерцание, там и фантазия рядом. Самых симпатичных и близких ему соучастников лицейского бытия — Дельвига и любимого лицейского учителя А. И. Галича — Пушкин наделяет условно-поэтическим титулом “ленивца”. Нужно ли говорить о том, что ни тот ни другой отнюдь не были склонны к лени в привычном значении этого слова» (Грехнев В. А. Лирика Пушкина... — С. 41).

Композиционно-речевая структура послания представляет собой адресованный монолог, своего рода реплику в диалоге с заявленным в заглавии или обращениях собеседником. Послание может быть начальной репликой, провоцирующей продолжение диалога: «*Как трудно, Вяземский, в плачевном нашем мире / Всем людям нравиться, их вкусу угождать!*» (В. Л. Пушкин. «К князю П. А. Вяземскому»). Но послание может быть и ответной репликой, отсылающей к иницилирующему диалог тексту. П. А. Вяземский начинает «Ответ на послание Василью Львовичу Пушкину»: «*Ты прав, любезный Пушкин мой, / С людьми ужиться в свете трудно!*»

Третий участник эпистолярного диалога — В. А. Жуковский — начинает послание «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» обращением к обоим адресатам, превращая реплику одновременно и в ответ на оба высказывания и в подведение итога спора:

*Друзья, тот стихотворец — горе,  
В ком без похвал восторга нет.  
Хотеть, чтоб нас хвалил весь свет,  
Не то же ли, что выпить море?*

**Хронотоп послания.** Важнейшим признаком дружеского послания является абсолютизация настоящего времени и сосредоточенность на сопоставлении различных пространственных сфер бытия: «Если элегия обостренно внимательна к временным аспектам бытия, то раннее дружеское послание — к пространственным»<sup>1</sup>. В послании две резко контрастные пространственные формы жизни — большая и малая, при этом малая — «мир дома, “обители смиренной”»<sup>2</sup>, на сопоставлении которых строится развитие темы. Но каковы *атрибуты* «домашнего» пространства дружеского послания?

В любом послании «дом» описывается как «скромная обитель», «скромна хата» (В. А. Жуковский), «домик», «домишко» (Д. Давыдов), «убогая хижина» (К. Н. Батюшков, А. А. Дельвиг), «шалаш» (А. С. Пушкин). Непременный атрибут такого жилища — «простой», «естественный» быт, противопоставленный «роскоши» и «пышности» большого мира (города, столицы, света).

Б. В. Томашевский, сравнив описания «домашнего» пространства в посланиях К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского, В. Л. Пушкина, иронически резюмировал: «Хижина, описываемая в их стихах, обладает такими общими чертами, что можно подумать, что речь идет об одной и той же хижине»<sup>3</sup>. Хижина — скажем от

<sup>1</sup> Грехнев В. А. Лирика Пушкина... — С. 51.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Томашевский Б. В. Пушкин. Книга первая (1813—1824). — М.; Л., 1956. — С. 71.

себя — действительно одна и та же. Но к реальным жилищам она не имеет никакого отношения. Это — «хижина» или «уголок» из идиллии, это ее отъединенное от внешнего мира пространство.

Рассмотрим в качестве примера послание А. А. Дельвига «Моя хижина». Вся первая строфа, описывающая «домашний мир», строится на узнаваемых атрибутах идиллии:

Гляжу с улыбкою в окно:  
Вот мой ручей, мои посевы,  
Из гроздий брызжет тут вино,  
Там птиц домашних полны хлевы,  
В воде глядится тучный вол,  
Подруг протяжно призывая, —  
Все это в праздничный мой стол  
Жена украсит молодая.

Было бы наивно усматривать в этом описании признаки реального русского имения (чего стоит одно вино, брызжущее из гроздий, — в средней полосе России!). Это именно набор литературных общих мест, узнаваемых идиллических топосов. Так, увиденные из окна «ручей» и «посевы» — не что иное как *locus amoenus*<sup>1</sup>.

У А. А. Дельвига ручей соседствует с «посевами» (полем вместо луга), что вместе с последующими тремя строчками образует мир земледельчески-трудовой идиллии (виноградник, хлев, вол). С этими мотивами связан и упоминаемый «праздничный стол» — обязательный для идиллии мотив еды и дружеского пира, о котором идет речь во второй строфе послания<sup>2</sup>. Наконец, молодая жена, украшающая деревенскую жизнь, — непрменный персонаж и семейно-любовной, и трудовой идиллии.

Не менее явно обнаруживаются черты идиллического пространства в «Моих пенатах» Батюшкова: то же «уединение», те же мотивы «простоты» («Все утвари простые, / Всё рухляя скудель!»), та же пасторальная героиня (на этот раз — возлюбленная — «Волшебница явилась / Пастушкой предо мной<sup>3</sup>»), тот же *locus amoenus* («И пташки теплы гнезды, / Что свиты за окном, / Щебеча покидают <...> / Зефир листву колышет, / И все любовью дышит / Среди полей моих»), то же упоминание о дружеской пирушке («Дар Вакха перед нами: / Вот кубок — наливай»).

<sup>1</sup> См. с. 105 настоящего издания.

<sup>2</sup> О топосе пира в дружеском послании см.: *Виролайнен М. Н.* Две чаши (О дружеском послании 1810-х годов) // Русские пиры (Альманах «Канун». Вып. 3). — СПб., 1998. — С. 40—69; *Сендерович С.* Вино, похмелье и жанры романтической лирики // Там же. — С. 70—122.

<sup>3</sup> «Пастушеский» облик возлюбленной явственно указывает на ее идиллическое происхождение.

Но если идиллические мотивы играют столь важную роль в дружеском послании, то в чем его отличие от идиллии в собственном смысле слова?

Самое важное отличие: идиллия в собственном смысле слова знает только собственный внутренний мир. Герой же послания находится все еще внутри идиллического мира, но уже знает о существовании другой системы ценностей, другого образа жизни. Правда, ценности этого внешнего мира оцениваются им резко отрицательно, однако он вынужден постоянно доказывать этическое и даже эстетическое преимущество собственного существования.

**Мотивная структура.** Послание предполагает большое разнообразие в сочетании тем для разговора, имитируя свободную дружескую беседу. Однако сам набор мотивов в дружеском послании все же ограничен и описан в научной литературе. «Отказ от всех сует света, скромное уединение в деревенском доме, нарушаемое лишь возлюбленной или друзьями, наслаждение природой, чтением (возможен перечень любимых авторов), творчеством (творческой ленью, творческой мечтой), дружеский пир, в связи с которым так или иначе возникают напоминания о быстротечности жизни, и специфически оформленный мотив смерти — таково мотивное ядро русского дружеского послания 1810-х годов»<sup>1</sup>. Обычно мотив уединения от большого мира располагается ближе к началу послания, а мотив пира в соединении с мотивом смерти — ближе к концу, хотя считать это универсальным правилом все же нельзя.

**Стилистика.** Сочетание в тексте послания «домашнего», прозаического и высокого, поэтического миров сказывается и в стилистическом репертуаре жанра. Поэтизация быта и ироническое снижение высокого в дружеском послании складывается из соединения прозаизмов, разговорных интонаций и традиционной поэтической фразеологии. Так, в послании «К Галичу» А. С. Пушкин свободно сочетает поэтизмы «приют поэзии», «отдаленный неги кров», «уединенье», славянизм «зреть» с упоминанием о «кружке» и «бутылках», а поэтический «уголок» оказывается трактиром «жида Золотарева».

Однако, при всей открытости прозаическому слову и частной сфере бытия, послание избегает грубой и вульгарной лексики. Точно так же и бытовая сфера предстает в этом жанре лишь в своем идиллически-праздничном аспекте, и неслучайно дружеский пир и вольная беседа занимают в нем центральное место.

**Деканонизация.** В XVIII — начале XIX в. жанр послания в русской лирике сам по себе воспринимался как наиболее сво-

<sup>1</sup> *Виролайнен М. Н.* Две чаши (О дружеском послании 1810-х годов). — С. 41.

бодный от строгих жанровых канонических предписаний. Однако позднейшие образцы стихотворений, имитирующие эпистолярную коммуникацию, убеждали в том, что жанровые константы послания все же существовали, и их размывание, а то и отмена превращали послание в родственный, но все же иной жанр *стихотворного письма*.

Между посланиями 1810—1820-х гг. и позднейшими образцами стихотворных писем находится текст, возможно, повлиявший на жанровые трансформации послания, — роман в стихах «Евгений Онегин» с двумя вставными письмами Онегина и Татьяны. В какой-то степени эти письма сохраняют связь с традициями послания — подчеркнуто свободная от строфики всего романа форма, намеками обозначенные идиллические мотивы (упоминания об идиллической «глуши забытого селенья» в письме Татьяны, о «вольности и покое» как «замене счастьем» в письме Онегина). Однако идиллическое пространство в обоих письмах разрушено; и самое главное — ни Татьяна, ни Онегин не похожи ни на один типаж, характерный для субъекта или адресата канонического послания. Оба они — те самые герои с индивидуальными биографиями и неповторимой психологией, появление которых деканонизирует мир любого традиционного лирического жанра.

О возможном влиянии писем в «Евгении Онегине» на деканонизацию послания свидетельствует, например, стихотворение М. Ю. Лермонтова «Валерик», которое начинается несомненной осколочной цитатой из письма Татьяны (*Я к вам пишу случайно; право, / Не знаю как и для чего*).

Эпистолярная форма стихотворения, свободное сочетание разнородной тематики (любовный сюжет и батальные сцены) и столь же разнородных стилистических пластов оказываются недостаточным основанием для отнесения его к каноническому жанру послания. Герой стихотворения М. Ю. Лермонтова — как и в стихотворении «Завещание» — офицер, воюющий на Кавказе, т. е. герой с резко индивидуализированной социальной биографией и неповторимым психологическим обликом. Равнодушная героиня — адресат послания — скорее могла бы встретиться в любовной элегии. Всякий намек на идиллический мир вообще отсутствует. Центр стихотворения — реалистическое изображение кровавого боя, а не дружеский пир. Введение в текст повествовательного эпизода сблизило стихотворение с *рассказом в стихах*, который именно в 1840-х гг. появился в русской лирической поэзии. Таким образом, жанровый мир послания (хронотоп, тематика, субъект и адресат) оказался полностью разрушен, что и превратило «Валерик» М. Ю. Лермонтова в стихотворное письмо.

Дальнейшее развитие жанра стихотворного письма шло по пути сближения лирического текста с прозаизированным повествованием, индивидуализацией «героев с биографией» и уходом от традиционной мотивной структуры жанра послания.

## 6.5. Баллада

**Определение.** Балладой в лирической поэзии называют три мало связанных друг с другом жанра. Первые два скорее относятся не к письменной литературе, а к фольклору. Во Франции и Италии так называлась *хороводная песня* или стихотворение без сюжета из 28 строк с четкой строфикой. В Англии, Шотландии, Германии и славянских странах, включая Россию, — *фольклорный эпический песенный жанр*. В европейской и русской романтической лирике XVIII—XIX вв. балладой называется *гибридный литературный стихотворный жанр, совмещающий признаки лирики* (экспрессивные реакции речевых субъектов на событие), *эпики* (повествовательная фабула и событие встречи) и *драмы* (диалогические реплики персонажей). Более определенный специфический признак — сюжет, который строится на переходе границы между «здешним» и потусторонним мирами персонажем из иного мира и встрече его с человеком, которая заканчивается катастрофой.

**Термин.** Как и во многих других случаях, термин «баллада» (от позднелат. *ballare* — плясать) обозначает как синкретические хороводные песни, так и гибридные литературные жанры. Предметом нашего анализа будет только литературная романтическая баллада, сыгравшая большую роль в английской, немецкой и русской лирической поэзии. Наибольшее распространение этот жанр получает в конце XIX—начале XX в., в Англии (В. Скотт, С. Кольридж, Р. Саути, У. Вордсворт, Д. Байрон) и Германии (Г. А. Бюргер, И. В. Гёте, Ф. Шиллер, Г. Гейне). Русская поэзия осваивает жанр баллады в тот же период в переводах и переложениях немецких и английских образцов (В. А. Жуковский, П. А. Катенин), почти одновременно с которыми создаются оригинальные баллады (В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов).

**Балладный хронотоп и сюжет.** Характеристики балладного сюжета в трудах по поэтике романтизма, как это ни странно, до сих пор касались только тематической стороны<sup>1</sup>. Но как от-

---

<sup>1</sup> См.: *Алексеев М. П.* Народные баллады Англии и Шотландии // История английской литературы. — Т. 1. — Вып. 1. — М.; Л., 1943. — С. 221; *Кравцов Н. И.* Славянская народная баллада // Кравцов Н. И. Проблемы славянского фольклора. — М., 1972. — С. 177; *Гугнин А. А.* Постоянство и изменчивость жанра // Эолова арфа: Антология баллады. — М., 1989. — С. 8—11.

личить балладный сюжет от сюжета, например, стихотворной сказки? Всякая ли стихотворная повесть о чудесном — баллада? Или баллада — это вообще всякое «стихотворение с фабулой»? Есть ли принципиальное различие между балладой и фабульным «рассказом в стихах»? На эти вопросы невозможно ответить, не попытавшись дать структурное описание балладного сюжета.

Сравнивая балладный сюжет со сказочным, отметим прежде всего структурное сходство: в обоих случаях сюжеты строятся на событии встречи между двумя мирами: «здешним», земным и «иным», «потусторонним». Но если сюжет волшебной сказки предполагает переход границы между двумя мирами героем «здешнего» мира, который проходит в «ином мире» испытания и возвращается обратно, победив смерть, преобразившись и добыв необходимые волшебные предметы, помощников, жену, то сюжет баллады изображает переход границы между «тем» и «этим» миром совершенно иначе. Границу переходит персонаж из потустороннего мира, является в «этот» мир, вступая в губительный контакт с героем из «здешнего» мира, и заканчивается такая встреча катастрофой. При этом может погибнуть или навсегда лишиться душевной гармонии «земной» герой, но может произойти нечто необратимое и губительное и для «пришельца» из «иного» мира, либо для обоих участников «встречи».

Назовем ряд вариантов такой сюжетной схемы. Чаще всего в роли пришельца из иного мира выступает мертвый жених или мертвая невеста («Ленора» Г. А. Бюргера, «Коринфская невеста» И. В. Гёте, «Людмила» и «Светлана» В. А. Жуковского, «Наташа» и «Ольга» П. А. Катенина). В той же функции может выступить мертвый возлюбленный («Замок Смальгольм, или Иванов вечер» Вальтера Скотта). В некоторых балладах приход мертвого оказывается мнимым, совершается во сне («Сон» А. А. Дельвига).

Функцию мертвого пришельца может выполнять голос музыкального инструмента, ветра или волн («Эолова арфа» В. А. Жуковского, «Тростник» М. Ю. Лермонтова). В балладе М. Ю. Лермонтова «Тростник» убитая девушка приходит в «здешний» мир в голосе дудочки, сделанной рыбаком. Если сравнить сюжет этой баллады с похожим сюжетом сказки «Чудесная дудка», то функция такого возвращения убитого окажется не вполне идентичной. И в балладе, и в сказке голос дудки раскрывает тайну убийства. Но в сказке после этого убийц наказывают, а в некоторых вариантах даже оживает убитый. В «Тростнике» убийца вообще не слышит голоса дудки, а для убитой девушки приход в этот мир мучителен и бесцелен («Рыбак, рыбак прекрасный, / Оставь же свой тростник, / Ты мне помочь не в силах, / А плакать не привык»). Функция такого «возвращения» в балладе — не восстановление справедливости, а указание на существование непознанного иррационального начала,

разрушающего поверхностную земную гармонию (рыбак в начале баллады «Тростник» дважды назван «веселым»).

Еще одна группа персонажей из «иного» мира — демонические существа, обитающие в природе и несущие смерть встречным путникам («Лесной царь» И. В. Гёте, «Лорелея» Й. фон Эйхендорфа, «Морская царевна» М. Ю. Лермонтова). Лермонтовская баллада и здесь отличается от других особым поворотом темы: контакт двух миров оказывается разрушительным и для «здешнего» персонажа (царевич не погибает, но, как и герой «Тростника», лишается душевного покоя), и для персонажа «оттуда»: морская царевна превращается в «чудо морское» и гибнет. Персонажи этого типа тоже могут являться в балладе лишь в виде «голоса» природной стихии («Донника» Р. Саути, где голос проклятого озера обрекает человека на гибель). «Иной» мир может присутствовать в тексте баллады в форме прорицаний, предсказаний судьбы (А. С. Пушкин. «Песнь о вещем Олеге»).

**Речевая структура. Балладный диалог.** Важнейший признак композиционно-речевой структуры баллады — сочетание речи повествователя (как правило, «объективного», от третьего лица) с диалогом персонажей из «здешнего» и «потустороннего» мира.

Диалог в балладе служит основной формой контакта между мирами. Носителями диалогических реплик выступают представители «здешнего» и «потустороннего» миров. Именно диалог чаще всего демонстрирует движение сюжета от начала «встречи» к ее катастрофическому завершению. При этом реплики строятся по кумулятивному вопросно-ответному принципу, где каждая пара реплик все больше приближает к разрушению и гибели или к узнаванию страшной истины. Так, в балладе Гердера «Дочь лесного царя» Лесная царевна трижды обращается к Олуфу («Спляши со мною»), причем во второй и третий раз сулит ему дары: шпоры, рубахи и кружева, посеребренные луной, и, наконец, золото. Олуф трижды отказывается: в первый раз он объясняет отказ тем, что едет на свадьбу; второй раз тем, что к нему едут друзья; наконец, в третий раз его решимость явно ослабевает («Твои подарки готов бы взять — / И все ж я не должен с тобой плясать»). Это колебание и оказывается переломом и началом гибели: «Она его сердца коснулась рукой — / Вовек он боли не знал такой».

В «Леноре», «Людмиле», «Ольге» три пары реплик диалогов невесты с мертвым женихом тоже совпадают с пространственным приближением к могиле. Одновременно после каждой пары реплик к жениху присоединяются все новые демонические участники (хор, отпевающий мертвеца, стая бесов), которые и завершают переход границы из «здешнего» мира в потусторонний.

Строение балладного диалога, как видно из приведенных примеров, более всего напоминает некоторые признаки ритуального

диалога, описанного в работах В. Н. Топорова<sup>1</sup>: «построение текста как ответа (или серии ответов) на некий вопрос; <...> описание последовательной организации пространств в направлении извне внутрь; <...> от космического и божественного к “историческому” и человеческому»<sup>2</sup>. Иными словами, ритуальный диалог движется от профанного пространства к мистическому центру, последовательно уничтожая Хаос, восстанавливая связь здешней действительности с сакральным центром. Балладный диалог, повторяя вопросно-ответную структуру ритуала, движется в противоположную сторону: от устроенного миропорядка к его нарушению, а роль «центра» принадлежит либо могиле, либо любому месту, где гибнет герой. Таким образом, можно высказать предположение, что циклический балладный сюжет оказывается обратным сказочному циклу, а его диалог — обратным ритуальному<sup>3</sup>.

**Деканонизация.** Уже в балладах В. А. Жуковского и А. С. Пушкина повествование от третьего лица сменяется появлением лирического «я»: эпическое начало ослабевает и вытесняется. Баллада В. А. Жуковского «Светлана» начинается с повествования от третьего лица, которое сохраняется на протяжении всего рассказа о приходе мертвого жениха во сне и возвращением живого жениха наяву. Но сюжет прихода мертвого жениха снимается иронической концовкой от первого лица, превращаясь в балладу о балладе, своего рода «метатекст»:

Вот баллады толк моей:  
«Лучший друг нам в жизни сей  
Вера в провиденье.  
Благ зиждителя закон:  
Здесь несчастье — лживый сон;  
Счастье — пробужденье».

---

<sup>1</sup> См.: Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. — М., 1988. — С. 7—60.

<sup>2</sup> Там же. — С. 10.

<sup>3</sup> Сопоставление ритуала и поэтики баллады до сих пор было проведено лишь однажды, на материале текста «Леноры», без попыток распространения этой аналогии на жанр баллады в целом. См.: Евзлин М. Космогония и ритуал. — М., 1993. — С. 134—140.

В предыдущих разделах было показано, как расшатывается жанровый канон путем преобразования хронотопа, жанрового субъекта (появление героя с индивидуальной биографией, конкретизация лирических ситуаций), отхода от формульного стиля.

Преобразование могло коснуться также *способа бытования канонических жанров*. Речь идет об изменении устойчивого жанрового контекста, от запрета на «смешение» жанров внутри одного стихотворения. Одна из самых очевидных форм такого преобразования — полемическое соположение двух жанров внутри одного текста, благодаря которому создается двойное освещение предмета стихотворения и столкновение двух ценностных, стилистических и тематических миров. Так, в стихотворении А. С. Пушкина «Деревня» первая часть является несомненной идиллией<sup>1</sup>. В первой же строке деревня названа «уголком», а ее описание воссоздает излюбленный пасторальный *locus amoenus*. Но во второй части стихотворения вместо предметных слов-сигналов идиллического среднего стиля появляются слова-сигналы высокого стиля оды-инвективы (*друг человечества, невежества губительный позор, не внемля стона, насильственной лозой, покорствуя бичам, тягостный ярем, младые сыновья, товарищи трудов, отечество*). Гармонический мир идиллии (*Овины дымные и мельницы крилаты; / На всем следы довольства и труда*) в первой части как будто совершенно отменяется описанием той же самой деревни во второй части (*«Здесь рабство тоще влачится по браздам / Неумолимого владельца»*).

Лирический субъект первой части — идиллический философ, ушедший от «суетных оков» к уединенной душевной свободе и творческому вдохновению. Лирический субъект второй части — носитель гражданских эмоций, обличитель современного рабства, мечтающий о даре «витийства» — иными словами, политической проповеди.

<sup>1</sup> Характерно, что впервые, при жизни А. С. Пушкина, оно и было напечатано как идиллия, без второй части и под типовым жанровым названием «Уединение». См. комментарий Б. В. Томашевского в изд.: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.:* в 10 т. — М., 1956. — Т. 1. — С. 508.

В итоге место лирического субъекта в описываемом мире остается необъяснимым. В первой части он воспринимается как владелец деревенского имения, но во второй части тот, кому принадлежит деревня, описывается с точки зрения обличителя: «барство дикое», «неумолимого владельца», «для прихоти бесчувственной злодея».

Такое столкновение двух жанров в пределах одного текста может стать, как это и происходит в «Деревне», демонстрацией двух неслиянных и несовместимых жанровых голосов, синтез которых оказывается невозможным.

Возможны и другие способы контаминации жанров в пределах одного текста: например, в форме стихотворного диалога, включающего в себя двух персонифицированных носителей разных жанровых языков (см. диалог элегии и анакреонтики в стихотворениях В. А. Жуковского «Утешение в слезах» и Д. Веневитинова «Поэт и Друг»).

Иной способ смешения жанровых языков обнаруживается в стихотворении А. С. Пушкина «К Чаадаеву». Адресованное заглавие как будто указывает на жанр послания. Словарь стихотворения складывается из двух больших тематических групп, одна из которых содержит слова, связанные с элегическим жанром и относящиеся прежде всего к семантическому полю «интимное» (*любовь, надежда, тихая, нежить, сон, юные забавы, утренний туман, желанье, душа, томленье, упование, любовник, минута, свиданье, гореть, сердце, пленительный, счастье*), вторая — слова, связанные с жанром оды и относящиеся к семантическому полю «гражданское» (*гнет, власть, отчизна, Россия, призыванье, вольность, свобода, честь, посвятить, самовластье*).

Такая оппозиция была типичной для русской гражданской лирики XIX в.<sup>1</sup> Поверхностное прочтение стихотворения Пушкина может привести к выводу: поэт, называя *любовь, надежду, славу* «обманом», отвергает личное, интимное, как ложные, эфемерные ценности, и обращается к ценностям гражданским — *отчизне, свободе*. Однако реальное соотношение тематических полей в тексте гораздо сложнее и глубже выявленного противопоставления. Наблюдения над словарным и контекстным значением слов текста показывают, что слова, входящие в группу «интимное» используются в стихотворении для обозначения гражданских чувств автора и адресата послания: любви к родине, надежды

<sup>1</sup> Ср.: «В русской лирике 1810—1820-х годов выделяются две основные линии — гражданская и интимная, элегическая, поскольку элегия была ведущим жанром интимной лирики. Оба основных течения нередко противопоставляли себя друг другу, боролись друг с другом, но в конечном счете оба они выражали важнейшее для эпохи содержание: растущее самосознание личности» (*Гинзбург Л. Я. О лирике. — Л., 1974. — С. 21*).

на ее освобождение от деспотизма. Гражданское перестает быть оппозицией к интимному, а становится его частью. Взаимопроникновение «языков» в стихотворении «К Чаадаеву» разрушает непроницаемость жанровых миров и создает условия для пересмотра всей сложившейся иерархической системы.

Помимо деканонизации старой жанровой иерархии, обновление лирической системы шло и более радикальным путем: возникали новые жанры, требующие пересмотра самих критериев определения жанровой специфики лирического стихотворения. Здесь необходимо выделить два главных направления поисков: одно из них вело к новому пониманию роли тех самых малых жанров, которые традиционно считались периферийными и пограничными с литературно-бытовыми формами стихосложения<sup>1</sup>. Второе направление вело лирическую поэзию в сторону бурно развивающейся романной прозы, порождая гибридные прозаизированные лирические жанры.

**Первичные жанровые структуры.** Массовое обращение в 1820-е гг. к стихотворениям малого объема (поэзия Ф. И. Тютчева, поэтическая практика «арзамасцев» и др.), плохо вписывающихся в знакомые жанровые границы, поставило новые вопросы перед поэтами, критикой, а впоследствии и перед филологической наукой. Малые формы не только не были похожи на привычные элегии, послания, оды, они быстро отделились и от тех малых жанровых образцов, которые были известны к этому времени (эпиграммы, стихи «на случай», мадригалы, посвящения, надписи и др.).

Рассуждая о трансформации вышедшей из альбомной культуры поэзии малых форм, Ю. Н. Тынянов цитирует характерный отрывок из «Путешествия на Восток» Ламартина, свидетельствующий о сходных процессах в европейской поэзии: «Поэзия все более и более совлекает с себя искусственную форму, она почти уже не имеет никакой формы, кроме себя самой». По мнению ученого, «искусственные формы», от которых освобождалась лирика, и были жанровыми границами: «Выход из старых жанров означал не создание новых жанров внутри все той же старой жанровой системы, а совершенное изменение подхода к жанру. “Совлечение искусственных форм” влекло к длительной стилистической работе вне этих “форм” (жанров)...»<sup>2</sup>.

Л. Я. Гинзбург, подхватывая мысль Тынянова о стилистической работе «вне жанров», вводит новое понятие: «Вырабатывается тип

---

<sup>1</sup> О взаимодействии салонной и стихотворной культуры см.: Юнгрен А. Поэзия Тютчева и салонная культура XIX века. — М., 2006.

<sup>2</sup> Тынянов Ю. Н. Пушкин и Тютчев // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. — М., 1969. — С. 171.

внежанрового лирического стихотворения»<sup>1</sup>. В описании так называемых «внежанровых» стихотворений на первый план выходила, с одной стороны, тематическая характеристика («философская», «гражданская», «пейзажная», «любовная» лирика), с другой — проблема направленных или индивидуальных поэтических стилей. По замечанию Ю. Н. Тынянова, именно в этом распаде единства тематики и стиля заключается причина кризиса и разрушения жанровой системы: «...Жанр в такие периоды не лежит наготове, его следует впервые создать — начинается мучительный период его нащупывания. Жанр рождается тогда, когда найдено нужное слияние диалектически вырисовавшегося направления поэтического слова с *темой*, нужное ее “развертыванье”»<sup>2</sup>.

Термин «внежанровое стихотворение» используется и другими исследователями. Но уход от жанрового канона не отменяет того факта, что любое стихотворение является завершенным *речевым высказыванием*, обладающим типическим композиционно-речевым единством. В теоретических работах М. М. Бахтина предложено плодотворное понятие «речевых жанров», или *жанров первичных*. Литературные жанры в процессе своего формирования «вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в процессе речевого общения»<sup>3</sup>.

Каждый литературный жанр имеет свои языковые и стилистические особенности, свою тематику, словарь, композицию и т. п. Но эти особенности входят в художественный текст не непосредственно, а через *первичные речевые жанры* — различные *формы монолога, адресованной речи, устного или письменного диалога, риторические структуры* и т. п. Каждый первичный речевой жанр определяют три важнейших момента: «*тематическое содержание, стиль и композиционное построение*»<sup>4</sup>. Предметом анализа лирического текста должны стать не только так называемые языковые и поэтические средства, но и взаимодействие речевых и литературных жанров. Именно в этом взаимодействии создается неповторимое композиционно-речевое единство стихотворения, формируются определенные формы речевых субъектов, адресатов сообщения, а также реальное многообразие взаимоотношений между ними.

Одним из возможных аспектов анализа первичных речевых жанров в лирических стихотворениях, наряду с адресованностью

<sup>1</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. — С. 52.

<sup>2</sup> Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 39.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. — М., 1996. — Т. 5. — С. 161.

<sup>4</sup> Там же. — С. 159.

речи, могут стать *устойчивые риторические формы развития темы*. В современной теории литературы этот вопрос разработан крайне слабо, поэтому здесь будет предложена лишь предварительная и неполная классификация способов развития темы.

Проблема организации тематического материала в поэтическом тексте была поставлена в книге В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений»: «Повторения, контрасты, параллелизмы, периодичность, кольцевое или ступенчатое строение могут быть рассматриваемы как приемы чисто сюжетной композиции, без всякого отношения к словесному материалу. В художественной прозе мы нередко довольствуемся таким рассмотрением. В поэзии, однако, и в особенности в поэзии лирической, одновременно с тематическим построением организуется, подчиняясь общему композиционному заданию, и самый словесный материал»<sup>1</sup>.

Анализируя синтаксические построения лирических стихотворений, В. М. Жирмунский первым предложил классификацию наиболее устойчивых композиционных типов развития темы, выделив *анафорические композиции* (с повтором начальных элементов), *амебейные композиции* (чередование фрагментов, связанных между собой параллелизмом), *композиционные концовки* (рефрены, припевы), *композиционное кольцо* (повтор начальной строки или строфы в конце). Связь синтаксических композиционных структур с семантической композицией стихотворения в книге В. М. Жирмунского систематически не отслеживалась, хотя и не отрицалась как возможность<sup>2</sup>.

Н. А. Коварский, спустя сорок лет после выхода книги В. М. Жирмунского, вновь обратился к проблеме развития темы. По мнению ученого, «существуют различные принципы, способы развития темы в лирическом стихотворении, различные типы строения сюжета лирического стихотворения. <...> Способы эти, как и стиховые размеры, отличаются значительно большей

---

<sup>1</sup> Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В. М. Теория стиха. — С. 436. См. также современную разработку такого подхода: Зырянов О. В. Жанровый потенциал стиховых композиций в лирике // Новый филологический вестник. — 2009. — № 2 (9). — С. 18—26.

<sup>2</sup> См., например, неоднократные указания на то, что «тематическому параллелизму отдельных строф соответствует параллелизм синтаксический: тематика, синтаксис, ритмика подчиняются одинаковому строфическому членению» (С. 462). В то же время, говоря о стилистическом значении той же анафорической композиции, В. М. Жирмунский констатирует, что «одинаковый в формальном отношении поэтический прием может служить, в зависимости от окружающих его художественных фактов, различным стилистическим заданиям», но оговаривается: «Мы не останавливаемся на них подробнее, так как имеем в виду прежде всего морфологию композиционных приемов, независимо от их стилистической функции» (С. 471—472).

устойчивостью, нежели элементы стиховой семантики, зависимость которых от метода и мировоззрения поэта гораздо более непосредственна»<sup>1</sup>.

В отличие от В. М. Жирмунского Н. А. Коварский сосредоточивается не столько на синтаксических и строфических построениях, сколько на риторических структурах в лирических стихотворениях. В частности, речь идет о развитии темы в форме сравнения, в форме нагнетания описательных перифраз, в форме сюжетного повествования на основании «четко и ясно сформулированной ситуации»<sup>2</sup>. Н. А. Кожевникова рассматривает вопрос о развитии темы, исходя из определения роли тропов в организации стихотворного текста<sup>3</sup>: «...Место и роль тропов во множестве стихотворных текстов определены двумя общими принципами, которые имеют разные конкретные проявления. Один из них — множественность образных соответствий при одном предмете речи. Другой — изображение разных предметов речи в одном словесно-образном ключе»<sup>4</sup>. В первом случае стихотворение «представляет собой серию образных соответствий к одному предмету речи». Второй тип текстов «организован повторяющимся местоимением это, которое соотнесено с обозначением реалии или явления, вынесенного в заглавие и вводит в серию “поэтических определений”»<sup>5</sup>.

В качестве предварительной учебной классификации можно выделить несколько типов развития темы в лирическом стихотворении.

**В форме присоединительных перечислительных конструкций.** Наиболее простыми моделями развития темы являются номинативные и глагольные (чаще всего инфинитивные) «цепочки» («каталоги»). В первом случае текст состоит из сплошных назывных предложений или прямых дополнений к одному предикату (безглагольные стихотворения А. Фета «Шепот, робкое дыханье...», «Это утро, радость эта...», К. Д. Бальмонта «Мне снятся караваны, моря и небосвод...»). Стихотворения второго типа формируются перечислением глагольных конструкций в той или иной форме (стихотворения А. Фета «Одним толчком согнать ладью живую...»,

---

<sup>1</sup> Коварский Н. А. А. Н. Апухтин // Апухтин А. Н. Стихотворения. — Л., 1961. (Библиотека поэта. Большая серия). — С. 28.

<sup>2</sup> Там же. — С. 28, 29, 31.

<sup>3</sup> Кожевникова Н. А. О роли тропов в организации стихотворного текста // Язык русской поэзии XX века. — М., 1989. — С. 53 — 76; Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. — М., 1986. — С. 78 — 141.

<sup>4</sup> Кожевникова Н. А. О роли тропов в организации стихотворного текста. — С. 53.

<sup>5</sup> Там же.

А. Блока «Грешить бесстыдно, непробудно...», А. Ахматовой «Пропытаться на рассвете...» и др.).

Значительно сложнее выглядит стихотворение, где развитие темы идет в виде «нагнетания описательных перифраз»<sup>1</sup>. Так строится стихотворение А. Фета «Восточный мотив», где подбор перифраз осложнен сравнительной конструкцией:

С чем нас сравнить с тобою, друг прелестный?  
Мы два конька, скользящих по реке,  
Мы два гребца на утлом челноке,  
Мы два зерна в одной скорлупке тесной,  
Мы две пчелы на жизненном цветке,  
Мы две звезды на высоте небесной.

Стихотворение А. Фета демонстрирует и другой распространенный способ развития темы — *в форме сравнения*. Правда, в данном случае разворачивается лишь одна часть сравнительной конструкции. В поэзии второй половины XIX — начала XX в. достаточно часто встречается *развитие темы в форме параллелизма*.

Явление параллелизма на фольклорном материале в русской науке было описано в трудах А. Н. Веселовского<sup>2</sup>, а в последующие десятилетия выявлено и описано не только на материале фольклора, но и русской лирики XIX—XX вв.<sup>3</sup> Это один из наиболее древних способов развития поэтической темы, характерный прежде всего для народной поэзии<sup>4</sup>. Один из примеров такого фольклорного параллелизма: «Отломилась веточка / От садовой от яблонки, / Откатилось яблочко; / Отъезжает сын от матери / На чужу дальнюю сторону»<sup>5</sup>. Сравнение — исторически более поздняя и более рациональная, расчленяющая аналитическая конструкция. Речь в сравнениях идет о разных, хотя и сопрягаемых

<sup>1</sup> Коварский Н. А. А. Н. Апухтин. — С. 28.

<sup>2</sup> Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 125—199. Современное издание: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М., 2006. — С. 417—508.

<sup>3</sup> См.: Якобсон Р. Грамматический параллелизм и его аспекты // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987. — С. 99—132; Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. — Л., 1972. — С. 39—44; 89—92; Баевский В. С. Проблема психологического параллелизма // Сибирский фольклор. — Новосибирск, 1977. — Вып. 4. — С. 57—75; Бройтман С. Н. Русская лирика XIX—начала XX века в свете исторической поэтики: субъектно-образная структура. — М., 1997. — С. 34—45; Бройтман С. Н. Историческая поэтика. — М., 2001. — С. 44—54.

<sup>4</sup> А. Н. Веселовский описывает его так: «Картинка природы, рядом с ней таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие, что в них есть общего» (Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М., 1990. — С. 107).

<sup>5</sup> Там же. — С. 109.

явлениях, оно может быть достаточно произвольным. В основе же параллелизма лежит древний синкретизм — представление о нерасчленном единстве человека и природы. Именно из древнего параллелизма развивается система переносных метафорических значений, тропов, используемых на более поздней стадии развития лирической поэзии.

Среди типичных синтаксических построений поэтического текста необходимо указать на достаточно часто встречающееся *развитие темы в форме синтаксической градации с завершением*. Среди подобных текстов выделяются стихотворения в виде периода<sup>1</sup>, включающего соотношения временные (*когда... тогда*), причинно-следственные (*если... то*), условные (один из примеров — стихотворение А. С. Пушкина «Брожу ли я среди улиц шумных...») и др.<sup>2</sup>.

Синтаксические и риторические структуры выходят на первый план, когда речь идет о стихотворениях, которые не соответствуют ни одной из канонических жанровых моделей. Но называть их «внежанровыми» и группировать только по тематическим признакам вряд ли продуктивно. Ни одно высказывание, будь то бытовая реплика или художественный текст, не бывает «внежанровым». Скорее уместно говорить о двух жанровых уровнях: первичном речевом жанре и вторичном, каноническом литературном жанре. Если перед нами ода, элегия, послание, баллада, то в художественном целом происходит взаимодействие этих двух жанровых уровней. В иных случаях на первый план выходит именно осознание первичной жанровой структуры, композиционно-речевого целого лирического стихотворения.

## 7.1. Фрагмент и миниатюра

Малые жанровые формы, оказавшиеся в 1820—1830-е гг. в центре складывающейся новой поэтической системы, до по-

---

<sup>1</sup> *Период* — распространенное простое или сложное предложение, строящееся на смысловой и интонационной двухчастности. Первая часть представляет собой *повышение, нарастание, градацию*, вторая — после паузы — *понижение* и возвращение к первоначальной интонации, замыкание круга (*когда..., когда..., когда... — тогда; если..., если..., если... — то; и т. п.*).

<sup>2</sup> См.: *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха // *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. — Л., 1969. — С. 421—431; *Гаспаров М. Л.* «Когда волнуется желтеющая нива...»: Лермонтов и Ламартин // *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. — М., 1995. — С. 150—158; *Смирнов И. П.* Причинно-следственные структуры поэтических произведений // *Исследования по поэтике и стилистике*. — Л., 1972. — С. 212—247.

следнего времени описывались в научной литературе либо как «внежанровые» стихотворения, либо как «фрагмент» — термин, введенный в теорию лирических жанров Ю. Н. Тыняновым в связи с вопросом о жанровой специфике стихотворений Ф. И. Тютчева<sup>1</sup>. И лишь в сравнительно недавнее время был предложен альтернативный, дополнительный термин — «миниатюра», или «лирическая миниатюра»<sup>2</sup>.

**Определение.** *Фрагмент* в лирической поэзии — неканоническое стихотворение малой формы (первичный жанр), обладающее признаками семантической, синтаксической, метро-ритмической незавершенности и отсылающее к неопределенному множеству текстов, к которым он может относиться как часть к целому.

*Миниатюра* в лирике — неканоническое стихотворение малой формы (первичный жанр), признаками которого является «завершенность», «строгая законченность формы»<sup>3</sup>. Для миниатюры характерна смысловая и формальная автономия, самодостаточность.

Между фрагментом и миниатюрой, как видно из определений, много общего: оба они относятся к первичным жанрам, чья специфика каждый раз заново проявляется в том или ином способе развития темы, в той или иной риторической структуре.

**Термины.** И термин «фрагмент» (от лат. *fragmentum* — отрывок), и термин «миниатюра» (от ит. *miniature*) многозначны и относятся не только к сфере лирической поэзии. И фрагменты, и миниатюры есть в прозе, в изобразительном искусстве, в музыке и даже в философии и эстетике. Термин «фрагмент» может обозначать как отрывок из несохранившегося произведения любого жанра, так и просто опубликованную самостоятельно часть существующего текста. Самостоятельным жанром фрагмент становится в эпоху романтизма у немецких (Фридрих и Август

---

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Н. Пушкин и Тютчев // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. — М., 1969. — С. 166 — 192; Он же. Тютчев и Гейне: Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 29 — 37; 38 — 51. См. также: Лейбов Р. «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. — Тарту, 2000.

<sup>2</sup> См.: Альми И. Л. Из истории миниатюры первых десятилетий XIX века: Пушкин // Болдинские чтения. — Нижний Новгород, 2008. — С. 91 — 103; Она же. О стихотворении А. С. Пушкина «Лишь розы увядают...» // Альми И. Л. О поэзии и прозе. — СПб., 2002. — С. 103 — 111; Она же. Миниатюра в русской лирике первой трети XIX века (Батюшков, Баратынский, Дельвиг, Пушкин) // Ученые записки. — Т. 19. (Серия «Литература»). — Вып. IV. — Владимир, 1969. — С. 67 — 95.

<sup>3</sup> См., кроме перечисленных работ И. Л. Альми, словарное определение: «...небольшое прозаическое или стихотворное произведение строго законченной формы» (Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1996. — С. 160).

Шлегель, Новалис, Арним), английских (С. Кольридж, Дж. Китс, Байрон) и французских романтиков (А. Шенье). В русской же поэзии и критике (А. С. Пушкин<sup>1</sup>, А. А. Дельвиг, Е. Баратынский, М. Ю. Лермонтов и др.) закрепился термин «отрывок», с тем же двойственным значением — «отрывок из...» (поэмы, трагедии) или «отрывок» в качестве жанрового заглавия или подзаголовка. Термин «фрагмент» как замена «отрывка» у нас появился только в работах формалистов в 1920-е гг.

Слово «миниатюра» по отношению к литературным текстам никогда не получало терминологического распространения ни в заглавиях стихотворений, ни в критике, ни в теоретических работах.

**Структурные признаки фрагмента.** К константным признакам фрагмента относится *открытость начала и/или конца текста*.

Один из самых наглядных приемов создания «открытого» начала — неполная строка, вводящаяся как будто с полуфразы и указывающая на некое целое, частью которого является стихотворение:

...Вновь я посетил  
Тот уголок земли, где я провел  
Изгнанником два года незаметных.

(А. С. Пушкин)

Строка полная, но не зарифмованная, — такая же отсылка к большому целому или к возможному тексту:

Счастливый юноша, ты всем меня пленил:  
Душою гордою и пылкой и незлобной,  
И первой младости красой женоподобной.

(А. С. Пушкин. «Сафо»)

Текст может начинаться с присоединительных конструкций, подразумевающих некую предшествующую часть высказывания — того же субъекта речи или чужую реплику, на которую отвечает фрагмент:

И вот ущелье мрачных скал  
(А. С. Пушкин)

И гроб опущен уж в могилу,  
И все столпились вокруг...

---

<sup>1</sup> О роли фрагмента в творчестве Пушкина см.: *Сандомирская В. Б.* «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкин: Исследования и материалы. — Л., 1979. — Т. 9. — С. 69—72; *Фаустов А. А.* Фрагмент в лирике Пушкина // Болдинские чтения. — Н. Новгород, 2004. — С. 60—68.

Заключительная строка тоже может оказаться незавершенной метрически, незарифмованной, хотя и законченной синтаксически: «Плывет. Куда ж нам плыть?..» (А. С. Пушкин. «Осень»).

Стихотворение Пушкина «Ненастный день потух...» заканчивается строкой, незавершенной не только ритмически, но и синтаксически:

Никто ее любви небесной не достоин.  
Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;  
.....  
Но если .....

Признаком открытого финала служит и последняя строка, оставленная без рифмы:

Кругом кресты, и без крестов  
Лишь две могилы...  
(А. Дельвиг. «Отрывок»)

Заглавие или подзаголовок «отрывок» далеко не всегда указывают на жанровую специфику текста и константными признаками фрагмента признаны быть не могут. Фрагмент может иметь тематическое заглавие, может быть не озаглавленным, а обозначение «отрывок», особенно с добавлением «из поэмы», «из трагедии», «из Данте», может указывать не на жанровую принадлежность, а на совершенно реальное произведение, частью которого является публикуемый текст.

Соотнесенность фрагмента с подразумеваемым текстом (предысторией, продолжением которой является фрагмент, или, напротив, с возможными продолжающимися оборванный финал окончаниями текста) в современной науке исследована недостаточно. В работах о фрагменте последнего времени предложено понятие «контекста», которым может являться поэтический цикл, книга стихов и даже «макротекст» всей лирики того или иного автора<sup>1</sup>. В таком значении любое стихотворение оказывается фрагментом целого, и границы жанрового понятия размываются.

**Структурные признаки миниатюры.** В противоположность фрагменту миниатюра отличается композиционной семантической логикой, завершенностью структуры, четкостью синтаксических, метро-ритмических, строфических границ начала и конца текста. Не связанная какими-либо тематическими, стилистическими, композиционными, строфическими или метрическими ограничениями и запретами, миниатюра в той или иной риторической структуре реализует развитие лирического сюжета,

<sup>1</sup> См.: Лейбов Р. «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. — Тарту, 2000.

единственное событие в котором заключается в переходе от внешнего к внутреннему (ср. предложенный М. Л. Гаспаровым термин «интериоризация»<sup>1</sup>) или — обратный ход — от внутреннего к внешнему.

Примером миниатюры, построенной на переходе от внешнего (природного) к внутреннему может служить стихотворение Ф. И. Тютчева «Осенний вечер». Сюжет стихотворения реализуется в форме номинативных цепочек. В таких композиционно-речевых моделях внимание приковано к полю зрения — движению взгляда в изображаемом пространстве и к логике ассоциативного плана.

По наблюдениям М. Л. Гаспарова, с точки зрения риторического развертывания темы стихотворение Ф. И. Тютчева демонстрирует «переход от суммарной картины к детализации (светлость осенних вечеров — деревья, листья, лазурь, ветер) и <...> постепенное нарастание интериоризации — точнее одушевленности — к концовке (умильная прелесть — грустно сиротеющая земля — кроткая улыбка божественной стыдливости страдания)». При этом «поле зрения <...> не остается неизменным, а расширяется: сперва взгляд охватывает только лес, а слух слышит “листьев... шелест”, потом взгляд обнимает всю землю и небо (“туманная и тихая лазурь над грустно-сиротеющей землею” — а лес между ними как бы отодвигается вдаль), а осязание чувствует “порывистый, холодный ветер порою”. Более крупный план сменяется более общим планом»<sup>2</sup>. Последние две строки резко ломают номинативную «цепочку», появляется коллективный субъект («мы зовем»), рефлектирующий над картиной и окончательно сдвигающий ее от природного к человеческому бытию, соотнесенному с миром божества.

Еще одна разновидность события в лирической миниатюре заключается в переходе границы между единичным и универсальным (или в обратном направлении — от универсального к единичному). Обычно стихотворения такого рода начинаются в форме сентенции («О, как убийственно мы любим!», «Сколько просьб у любимой всегда, / У разлюбленной просьб не бывает») или завершаются обобщающими сентенциями («Так души смотрят с высоты / На ими брошенное тело»).

Разработка и классификация типов лирических миниатюр — одна из важнейших задач изучения неканонических жанров.

<sup>1</sup> Гаспаров М. Л. К анализу композиции лирического стихотворения // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. — Донецк, 1977. — С. 160—161; Гаспаров М. Л. Фет безглагольный. — С. 142.

<sup>2</sup> Гаспаров М. Л. Композиция пейзажа у Тютчева // Тютчевский сборник. — Таллинн, 1990. — С. 7—8.

## 7.2. Рассказ в стихах

**Определение.** Рассказ в стихах — неканонический гибридный жанр, возникший в процессе прозаизации русской лирики в 1840—1850-х гг. (Н. А. Некрасов, Н. П. Огарев, А. Н. Апухтин, К. К. Павлова, Я. П. Полонский, А. К. Толстой, К. К. Случевский). Признаками жанра являются: 1) развернутая повествовательная фабула, сосредоточенная на единичном событии индивидуальной, психологически мотивированной жизненной истории; 2) объективированный, резко отделенный от авторского «я» «ролевой» герой с конкретной социальной биографией; 3) портретная и предметная описательность, вводящие в лирическое повествование бытовые детали и подробности. В то же время рассказ в стихах сохраняет лирическую природу, благодаря двойному сюжету: рассказанному событию и событию рассказывания, содержащему в себе лирическое обобщение повествовательной фабулы. Стилистическая структура рассказа в стихах предполагает насыщение лексики и синтаксиса разговорными элементами, вплоть до сказового повествования и введения диалогических реплик персонажей.

**Генезис.** Процесс прозаизации в русской лирике начинается уже в конце XVIII в. Само понятие прозаизации требует уточнения: речь может идти о *прозаизации стиля* и *прозаизации жанра*.

В первом случае имеется в виду проникновение в традиционную поэтическую фразеологию элементов разговорного языка (лексики, интонационных и синтаксических конструкций). Этот процесс начался еще в эпоху Г. Р. Державина и активно продолжался в пушкинскую эпоху. Само по себе подобное взаимодействие «поэтического» и «разговорного» языка лишь расширяет стилистические возможности лирики, не меняя ее жанровой специфики.

Во втором случае речь идет о преобразовании жанровой природы лирической поэзии. Оно начинается во второй половине XIX в., прежде всего в творчестве Н. А. Некрасова. Вместе с прозаизацией поэтического стиля происходит активное проникновение в поэзию не свойственных ей прежде прозаических жанров: появляются «рассказы в стихах», стихотворные фельетоны.

Рассказ в стихах восходит по меньшей мере к двум типам источников. Первый — прозаические эпические жанры: в научной литературе отмечено влияние физиологического очерка и фельетона 1840-х гг. на формирование жанровых признаков рассказа в стихах<sup>1</sup> (Н. А. Некрасов. «В больнице», «О погоде»). Развитие

<sup>1</sup> См.: Тынянов Ю. Н. Стиховые формы Некрасова // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 18—27; Громов П. П. Аполлон Григорьев // Григорьев Аполлон. Избранные произведения. — Л., 1959 (Б-ка поэта. Большая серия). — С. 5—78.

малых и средних повествовательных форм в прозе (анекдот, новелла, рассказ) сопровождается параллельным процессом в поэзии, появлением психологических, гротескно-сатирических, юмористических рассказов в стихах (Н. П. Огарев. «Обыкновенная история»; Я. П. Полонский. «Колокольчик», К. К. Случевский. «Мефистофель»). Второй источник — стихотворные сюжетные жанры: «перенос в формы баллады и классической ямбической поэмы сюжета современного романа»<sup>1</sup>.

**Повествовательная фабула.** Один из ключевых признаков рассказа в стихах — наличие развернутого сюжетного повествования, характерного для эпических жанров. Излагается «история героя», с экскурсами в прошлое, с воспоминаниями о молодости, с описанием обстоятельств, приведших к драматическим коллизиям:

Слышь ты, смолоду, сударь, она  
В барском доме была учена,  
Вместе с барышней разным наукам,  
Понимаешь-ста, шить и вязать,  
На варгане играть и читать —  
Всем дворянским манерам и штукам.

(Н. А. Некрасов. «В дороге»)

Повествованию в рассказе в стихах свойственна невиданная в канонических лирических жанрах предметная бытовая конкретность. Прозаическое прямое слово, не связанное никакими жанровыми ограничениями, становится здесь господствующим:

Гурьба артельщиков прошла, болтая, мимо,  
А поезда все нет: пора б ему прийти!  
Вот раздался свисток, дым по дороге взвился...

(А. Н. Апухтин. «С курьерским поездом»)

Как правило, тематически фабула рассказа в стихах связана с социальной проблематикой. Даже любовные истории имеют социальную или бытовую мотивировку: неравный брак, любовь к человеку другого социального слоя, (Н. А. Некрасов. «Огородник»), бедность или тирания родителей, не позволившая влюбленным соединиться (А. Н. Апухтин. «С курьерским поездом»). Подробно воспроизводится центральная, переломная сцена или резкая смена обстоятельств, обусловившая поворот в судьбе героя. При всем разнообразии индивидуальных историй, рассказ в стихах не повествует о счастливой любви, о благополучной судьбе: социальное неблагополучие оказывается фоном для дисгармонии личных отношений, драматизм личных судеб становится частным случаем общей дисгармонии и трагизма.

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Н. Стихотворные формы Некрасова. — С. 24.

Но если бы смысл рассказа в стихах исчерпывался событиями повествовательной фабулы («рассказанным событием»), то этот жанр следовало бы отнести к стихотворным эпическим жанрам. Однако рассказ в стихах в той или иной форме содержит и лирическое обобщение повествовательной фабулы («событие рассказывания»). Эти обобщающие эмоциональные строки могут начинать или завершать фабульное повествование, вводя другой голос, другой кругозор, противопоставленный голосу рассказчика. Так, в стихотворении Н. А. Некрасова «В дороге» история крепостной воспитанницы, насильно отданной замуж в крестьянскую семью, повествуется ее мужем-ямщиком, но вводится словами седока-барина («Скучно, скучно!.. Ямщик удалой, / Разгони чем-нибудь мою скуку!») и прерывается его же иронической, скрывающей боль репликой («Ну, довольно, ямщик! Разогнал / Ты мою неотвязную скуку!..») после недоуменного «А, слышь, бить — так почти не бивал, / Разве только под пьяную руку...».

**Лирический субъект и ролевые персонажи.** Господство повествовательной фабулы и социальной тематики меняет и лирическое «я», и адресата повествования. Вместо канонического жанрового субъекта появляется персонаж с индивидуальной биографией и отделенный от личности поэта. Зачастую эта отстраненность повествователя от автора стихотворения подчеркивается стилистически — например, сказовой манерой изложения.

Но даже и без резкой стилистической характеристики герой-повествователь оказывается самораскрывающимся *ролевым персонажем* с индивидуальной судьбой, скорее объектом авторской рефлексии. Так, жизненные обстоятельства повествователя в стихотворении Н. А. Некрасова «Еду ли ночью по улице темной...» не имеют ничего общего с биографией Некрасова.

**Эволюция.** К концу XIX в. рассказ в стихах получает широкое распространение, но одновременно выявляет опасную близость к эпическим жанрам. Рассказы в стихах увеличиваются в объеме (так, «Из бумаг прокурора» А. Н. Апухтина занимает несколько страниц), что грозит утратой родовых лирических черт. В 1890-е гг. пришедшие в литературу «старшие» символисты начали с отказа от объемных фабульных стихотворений, предпочтя им жанр лирической миниатюры. И лишь в начале XX в. прежде всего в творчестве И. Анненского, А. Ахматовой и в известной мере А. Блока и А. Белого лирическая поэзия находит новый синтетический путь, переходит от внешних жанровых и стилистических заимствований к глубинным внутренним преобразованиям поэтической речи и лирических жанров.

Особый путь обновления рассказа в стихах представляет поэзия И. Ф. Анненского. По точному замечанию П. Громова, рассказ в стихах у И. Ф. Анненского «конечно, именно стих, лирика, т. е.

повествовательность здесь — только особый способ передачи именно лирического, а не какого-либо иного содержания»<sup>1</sup>. Так, повествовательный сюжет в стихотворении «То было на Валлен-Коски» (куклу бросают в водопад на потеху туристам), при всей его предметной точности, важен не сам по себе, а как средство воссоздания сложного психологического состояния лирического героя:

Бывает такое небо,  
Такая игра лучей,  
Что сердцу обидя куклы  
Обиды своей жалчей.

Рассказ в стихах претерпевает в творчестве И. Ф. Анненского все более радикальные преобразования, превращаясь в новеллистический фрагмент, который самим поэтом назван «Прерывистые строки»: воспроизводится не последовательная цепочка сюжетных эпизодов, а единственная, как бы мгновенно «выхваченная» ситуация.

Преобразование «рассказа в стихах» в лирическое целое и, одновременно, «романизация» лирического стихотворения, начатые в творчестве И. Ф. Анненского, нашли еще более решительное продолжение в творчестве А. Ахматовой. Она вообще отказывается от «рассказа в стихах» с развернутым повествовательным сюжетом, сосредоточившись на разработке новеллистического фрагмента. То, что у И. Ф. Анненского было еще лишь экспериментом, хотя и необычайно важным и значимым, у А. Ахматовой становится ведущим принципом ее ранней лирики. Но «фрагмент» у А. Ахматовой обнаруживает весьма примечательную закономерность: как правило, «выхватывается», избирается особая ситуация *рождения диалогического слова* — ответа на чужую реплику или провоцирования чужого отклика:

«Отчего ты сегодня бледна?»  
«Оттого, что я терпкой печалью  
Напоила его допьяна...»

При этом постоянно меняется тип собеседника. Это может быть реальный участник разговора («Я спросила: «Чего ты хочешь?» / Он сказал: «Быть с тобой в аду»), но еще более примечательны «ирреальные» собеседники — «кто-то, во мраке дерев незримый», «между кленов шепот осенний» или вообще неназванный носитель диалогической реплики. И именно эта постоянная «оглядка» на чужое слово в корне меняет роль и сущность лирического субъекта в стихах А. Ахматовой. Темой ее стихотворений становится

<sup>1</sup> Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. — Л., 1986. — С. 212.

именно взаимодействие, взаимоосвещение «языков», — это уже, пользуясь термином М. М. Бахтина, романизованная лирика, имеющая дело не с прямым, а с «оговоренным» словом.

Попытаемся на этом фоне еще раз очертить поиски новых поэтических форм, начиная с 1880-х гг.: большинство «старших» символистов начинало с громоздких «гражданских» «рассказов в стихах», теряя в них свойственную лирике лаконичность и выразительность. Отказ от этого пути развития привел «старших» символистов к «бессюжетной» лирике, резко порвавшей с «прозаической» поэтикой. Творчество И. Ф. Анненского и А. Ахматовой возвращает лирику к взаимодействию с романной прозой на новом этапе: развивая жанры стихотворного новеллистического фрагмента или миниатюры, лирика осваивает черты романного разноречия, обнаруживая новые возможности для раскрытия неисчерпаемой сложности психологической и природной жизни.

### 7.3. Стихотворение в прозе

Прозаическая организация текста на протяжении многих веков мыслилась не художественной, а риторической. Только эпоха сентиментализма в европейских литературах окончательно распространила статус эстетической деятельности также и на прозаический дискурс. Несколько позднее процессы деканонизации жанровой системы литературного творчества, приобретающие в XIX в. всеобъемлющий характер, приводят к симптоматичным взаимодействиям прозы и лирики. В лирической поэзии наблюдается «прозаизация» стиха, существенно возрастающая к XX в. Одновременно происходит проникновение лирики в прозу. Так называемые «лирические отступления» — композиционная форма рассуждения с Я-позиции, — выделяются в особый жанр нестиховых лирических произведений. Пробразом здесь явился опыт йенских романтиков, издавших несколько книг вольных фрагментов афористической прозы (прямых авторских высказываний, лишенных инстанции героя и не являющихся по этой причине художественными).

Основателем сравнительно молодой традиции короткого лирико-прозаического жанра выступил Ш. Бодлер, опубликовавший в 1957 г. свои «*Petits poèmes en prose*». Прецедентным фоном для данной жанровой инновации явилась французская литературная норма прозаической передачи иноязычных поэтических текстов. Бодлер создал экспериментальные образцы лирической поэзии, как бы изначально переведенной на язык прозы. Передав бодлеровское заглавие как «стихотворения в прозе», в русскую литературу этот жанр ввел И. С. Тургенев («*Senilia*», 1882), после которого

к малой лирической прозе обращались И. Ф. Анненский, В. М. Гаршин, В. Г. Короленко, Я. П. Полонский, А. Белый, М. М. Пришвин, А. Неверов, Ю. Куранов и многие другие, включая А. И. Солженицына. (Эссеистические книги В. В. Розанова «Уединенное» и «Опавшие листья», которые порой связывают с тургеневским опытом, следует отнести к йенской традиции вольных фрагментов.)

Стихотворение в прозе — один из наименее изученных литературных жанров. Ю. Б. Орлицкий, например, объединяет под этим наименованием и «чисто лирические» произведения и «фабульные короткие рассказы»<sup>1</sup>. Общим местом в трактовке стихотворений в прозе отечественным литературоведением является переносимое из словаря в словарь определение М. Л. Гаспарова: «лирическое произведение в прозаической форме; обладает такими признаками лирического стихотворения, как небольшой объем, повышенная эмоциональность, обычно бессюжетная композиция, общая установка на выражение субъективного впечатления или переживания, но не такими, как метр, ритм, рифма»<sup>2</sup>.

Обобщающую часть данного определения — лирическое произведение в прозаической форме — можно признать бесспорной, поскольку включение в один ряд явлений не только лирического рода совершенно не позволяет убедительно очертить границы этого жанрового образования. Бесспорным является и признак малого или даже сверхмалого объема. Впрочем, объем текста в жанровой теории — признак наименее конструктивный в силу своей принципиальной неопределимости. Помещенные М. М. Пришвиным среди стихотворений в прозе (книга «Лесная капель») и не имеющие принципиальных отличий от текстов своего окружения, «Горлинка» и «Лесной ручей» занимают соответственно 2 строки и 4 страницы. Между тем в литературоведческой практике ведущим и почти единственным жанровым показателем стихотворения в прозе часто оказывается его миниатюрность. Однако далеко не всякая прозаическая миниатюра может быть причислена к данному жанру. Для того чтобы она предстала действительным стихотворением в прозе, необходим конструктивный момент особого — лирического — события, неразрывно связанный со специфическими категориями лирического сюжета и лирического героя.

Последующие аспекты гаспаровского определения вызывают сомнения и возражения. «Повышенная эмоциональность» — характеристика расплывчатая и неубедительная. По своей эмоцио-

---

<sup>1</sup> Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. — Воронеж, 1991. — С. 57.

<sup>2</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — С. 1039.

нальной напряженности некоторые эпические тексты могут не уступать стихотворениям в прозе, а среди лирических стихотворений встречаются порой выдержанные в безмятежной или подчеркнуто сдержанной тональности. То же самое можно сказать и по поводу «общей установки на выражение субъективного впечатления». За этими словами кроется принципиально значимая проблема героя: является ли субъект речи стихотворения в прозе поистине лирическим героем, а не эпическим?

При бесспорности таких характеристик, как отказ прозаической лирики от метра и рифмы, ритм в стихотворениях в прозе (как и в прозе эпической) все же, несомненно, имеется; более того, ритм приобретает здесь, как можно предположить, исходя из малого объема текста, повышенную семантическую нагрузку. И вновь за этими, казалось бы, техническими характеристиками жанра скрывается принципиальный вопрос о соотношении в нем инстанций автора и героя. Ведь в лирике поэтической герою принадлежит разворачиваемая текстом рефлексия и ее эмоционально-волевая тональность, тогда как стиховая организация текста (рифмовка, ритмический рисунок, поэтические анаграммы) входит в компетенцию автора, будучи внешне-композиционной формой архитектурного завершения автором художественного целого и героя как «ценностного центра» (М. М. Бахтин) этого целого. Автор стихотворения в прозе этих технических ресурсов эстетического завершения до известной степени лишен. Обращение же к ресурсам повествовательного дискурса (наррации) выводит текст за рамки лирического литературного рода.

Наименее удачным в дефиниции М. Л. Гаспарова представляется тезис о «бессюжетной композиции». Во-первых, уже по той причине, что в прозаической лирике, как правило, может быть обнаружен эпический микросюжет в рудиментарной форме. Во-вторых, что наиболее существенно, представление о бессюжетности лирики является неконструктивным (отсутствие чего-либо не может иметь жанрообразующего статуса) и безосновательным. Лирический сюжет в литературных произведениях этого рода имеется всегда, но, как уже говорилось выше, носит особый характер. Здесь сюжетная динамика — это динамика рефлексии, динамика осмысления состояний, процессов или событий (в последнем случае в лирике закономерно обнаруживается редуцированная нарративность), динамическая перспектива перипетийности смысла (переосмысления).

Классическим образцом жанра является общеизвестный тургеневский текст «Воробей» из цикла «Senilia». Наличие в данном произведении эпического микросюжета несомненно. Это история конфуза охотничьей собаки. Но столь же несомненно и существенное отличие этого текста от очерковых рассказов того же

автора из «Записок охотника». Дело в том, что помимо рассказанного события здесь не только имеет место, но и выдвигается на передний план еще одно событие, не сводимое к событию рассказывания, — лирическое, ментальное. Нежданное «благоговение» перед малым живым существом, которое в восприятии свидетеля из жалкого преобразуется в «героическое», представлено как озарение увиденного смыслом, как откровение онтологической истины о месте любви в жизни. Присущее лирическому роду литературы ментальное событие являет собой событие преобразования субъективности, организующей текст, — перемену не внешней ситуации, а внутренней Я-позиции. Это момент озарения, откровения, нового самоопределения и т. п. «Какая ничтожная малость может иногда перестроить всего человека!» — сказано в «Мы еще повоюем!» из того же тургеневского цикла.

В художественном целом «Воробья» это второе событие отнимает у рассказанной истории ее событийный статус. Событийность, по мысли Ю. М. Лотмана, есть «значимое отклонение от нормы»<sup>1</sup>, а ментальное событие тургеневского произведения в том именно и состоит, что странное поведение воробья открывается как нормальное, как проявление непреодолимой «силы», которую «движется жизнь». В «Деревне» И. С. Тургенева (из того же цикла) вообще ничего не происходит, напротив, разворачивается статичная идиллическая картина здорового и прекрасного деревенского быта, «довольства, покоя, избытка русской вольной деревни». Но созерцание этой картины ведет к событийному сдвигу в сознании лирического субъекта: «И думается мне: к чему нам тут и крест на куполе Святой Софии в Царь-Граде и все, чего так добиваемся мы, городские люди?»

Вербализация рефлексии как лирический тип дискурсии (текстопорождения) противоположна наррации, анарративна, как миф<sup>2</sup>. Это означает совмещение коммуникативного процесса говорения с ментальным процессом переживания, обдумывания и осмысления, тогда как наррация, как известно, предполагает конструктивное размежевание рассказываемого события и события самого рассказывания. Совершающийся по мере развертывания текста переход нарратива в медитатив (от лат. *meditatio* — размышление), замена нарративного события ментальным трансформирует и самого рассказчика — в лирического героя<sup>3</sup>. По-

<sup>1</sup> См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970. — С. 283.

<sup>2</sup> О родственности лирической структуры текста структуре мифологической см.: Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. — Таллинн, 1992. — Т. 1.

<sup>3</sup> Этот переход в качестве жанровой характеристики лирической прозы впервые был отмечен в исследовании: Бальбуров Э. А. Поэтика лирической прозы. — Новосибирск, 1985.

следний характеризуется своей необъективируемостью, будучи манифестированным в тексте субъектом смысла, но не субъектом волевого выбора и значимых действий.

Эпический повествователь тоже не объективирован в тексте (если это не рассказчик, являющийся непосредственным участником повествуемых событий), однако его позиция — это не Я-позиция лирического героя (внутри ситуации), а посредническая позиция внаходимости. У них различные перспективы видения, поскольку событие рассказывания совершается вне контекста рассказываемых событий, тогда как вербализация рефлексии, хоть и не отождествима с самой рефлексией, но и принципиально неотделима от нее. Лирический герой, будучи героем ментального события, претерпевает изменение строя своей субъективности. С эпическим героем такое тоже возможно, но не с повествователем. И даже с рассказчиком подобное внутреннее преобразование возможно лишь в прошлом — в рамках рассказываемого события, но не в рамках самого события рассказывания. Таков своего рода закон нарративной дистанции: для успешного повествования позиция повествующего субъекта к моменту рассказывания должна быть уже сформирована и неизменна. Если в эпическом произведении целесообразно смещение этой позиции, то автором вводится другой повествователь (рассказчик).

Лирика же анарративна и не знает неустранимой дистанции между рефлексией и ее вербализацией. Но это, разумеется, не делает лирическую прозу прямым авторским высказыванием. Пришвин это специально оговаривал в предисловии к своим стихотворениям в прозе, собранным в книгу «Глаза земли»: «О себе я говорю не для себя: я по себе других людей узнаю и природу, и если ставлю "я", то это не есть мое "я" бытовое, а "я" производственное, не менее разнящееся от моего индивидуального "я", чем если бы я сказал "мы"»<sup>1</sup>.

В лирическом коммуникативном событии происходит не дистанцированное мысленное созерцание читателем ментального события в душе героя (как это бывает при восприятии эпических произведений), а непосредственное приобщение читателя к ментальному событию — условная самоидентификация, при которой «читающий стихотворение невольно становится в позу его героя»<sup>2</sup>, оказывается своего рода исполнителем роли лирического героя. Классическое «Я помню чудное мгновенье» в акте художественного восприятия читается именно как «я помню», а не «он помнит»: складывается обычная для стихотворной лирики ситуация «неслиянности и нераздельности» автора, лирического героя и читателя.

<sup>1</sup> Пришвин М. М. Собр. соч.: в 8 т. — Т. 7. — С. 84.

<sup>2</sup> Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. — М., 1990. — С. 48.

Но в стихах такого рода со-бытию этих трех участников художественного события предшествует творческий «жест» автора, под которым Н. С. Гумилев понимал «расстановку слов, подбор гласных и согласных звуков, ускорений и замедлений ритма»<sup>1</sup> — все то, что выходит за пределы собственно переживания (компетенция героя) и принадлежит эстетическому завершению этого переживания (компетенция автора). Тогда как стихотворения в прозе этих факторов непрямого авторского присутствия в речи лирического героя, на первый взгляд, лишены. Однако при обращении к тургеневскому тексту в глаза бросается конструктивная особенность, унаследованная от Бодлера: дробность и обилие абзацев. Это качество текста, повышающее его композиционную упорядоченность, отнюдь не свойственно романному повествованию того же И. С. Тургенева. Абзацы здесь можно уподобить строфам, тем более что они заметно разнятся своими ритмическими характеристиками, что «усиливает их самостоятельность; взаимоотношения с соседними строфами значительно активнее, чем в традиционной прозе; их вполне можно сопоставить с вертикальными связями в стихе»<sup>2</sup>. Ритмическое проявление завершающей авторской активности может быть выявлено не только в стихотворной лирике, но и в прозаической. И все же основным конструктивным аспектом жанровой поэтики стихотворений в прозе следует, по-видимому, признать отношение лирической анарративности к эпической наррации, цепко связавшей себя с прозой в литературе романной эпохи.

Вчитаемся в «Начало осени» из книги М. М. Пришвина «Лесная капель» (1940):

Сегодня на рассвете одна пышная береза выступила из леса на поляну, как в криволинейной, и другая, робкая, худенькая, роняла лист за листом на темную елку. Вслед за этим, пока рассветало больше и больше, разные деревья мне стали показываться по-разному. Это всегда бывает в начале осени, когда после пышного и общего всем лета начинается большая перемена и деревья все по-разному начинают переживать листопад.

Так ведь и у людей: на радости все похожи друг на друга, и только от горя, в борьбе за лучшее, все начинают выступать лично. Если смотреть по-человечески, то осенью лес изображает нам рождение личности.

А как же иначе смотреть? Это мелькнувшее сравнение настроило меня очень радостно, и весь я собрался и с родственным вниманием оглянулся вокруг себя. Вот <...> старая-престарая сыроежка, огромная, как тарелка, вся красная, и края от старости завернулись вверх, и в это блюдо налилась вода, и в блюде плавают желтый листик березы.

Текст начинается как нарративный — с указания времени, места, действующих лиц (две березы). Но оказывается, что наблю-

<sup>1</sup> Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. — М., 1990. — С. 48.

<sup>2</sup> Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. — С. 60.

даемое — внесобытийно, поскольку «большая перемена» является собой некий отрезок естественнейшего процесса смены времен года («это всегда бывает»). Событие, действительно случившееся «сегодня на рассвете», состоит в том, что говорящий всмотрелся в окружающий мир «по-человечески», и ему открылось символическое «рождение личности», что пробудило в нем «родственное внимание» к окружающему. Вербализация этого преобразования субъективности («мелькнувшее сравнение настроило радостно») формирует не нарратив (рассказывание), а медитацию (размышление); и субъект данного высказывания — не повествователь, свидетельствующий о поведении деревьев или человека в лесу (они ничего не совершают), а лирический герой, самим своим говорением совершающий акт смыслополагания. Читатель собственным чтением приобщается к коммуникативному событию такого говорения лишь в том случае, если принимает внутреннюю «позу» этого смыслополагания. Тогда и ему листик, плавающий в блюде грибной шляпки, откроется как уникальное, личностное событие в жизни леса. Внешняя событийность, подлежащая нарративу, оказывается следствием и отражением внутренней, лирической событийности.

В современном специальном исследовании обсуждаемого жанра утверждается, что «эпическая и лирическая форма представляют собой два полюса лирической миниатюры», в структуре которой «одинаково возможны признаки как эпического повествования... так и лирического»<sup>1</sup>. Этот тезис может быть принят (с уточнением, что собственно лирический дискурс не является повествовательным), однако следует со всей определенностью подчеркнуть, что указанная возможность не ведет к синтезу, неразличению, «объединению полярных типов мировидения» (лирического и эпического) в некоем промежуточном статусе межродового жанрового образования.

На основании обследования значительного количества общепризнанных стихотворений в прозе можно вывести инвариантную модель, согласно которой динамическое равновесие нарративного и анарративного (медитативного) дискурсов — при конструктивной жанрообразующей роли второго — составляет *внутреннюю меру* данного построения, внеканонического жанра. В качестве примера взаимодополнительности этих разнородных начал приведем отрывок из тургеневского «Дрозд I»:

Он пел, он распевал самоуверенно, этот черный дрозд; он знал, что скоро, обычной чередой, блеснет неизменное солнце; в его песни не было ничего своего, личного; он был тот же самый черный дрозд, кото-

---

<sup>1</sup> Геймбух Е. Ю. Лирическая прозаическая миниатюра в системе родов и жанров. — М., 2004. — С. 15.

рый тысячу лет тому назад приветствовал то же самое солнце и будет его приветствовать через другие тысячи лет, когда то, что останется от меня, быть может, будет вертеться незримыми пылинками вокруг его живого звонкого тела, в воздушной струе, потрясенной его пением.

И я, бедный, смешной, влюбленный, личный человек, говорю тебе: спасибо, маленькая птица, спасибо твоей сильной и вольной песенке, так неожиданно зазвеневшей под моим окном в тот невеселый час.

Неожиданность зазвеневшей песенки для «личного человека» событийна и — в качестве объекта дискурсии — требует нарративного изложения, рассказывания. Но вневременность безличной песни дрозда не имеет фабулы и не может быть рассказана — только отрефлектирована и вербализована в композиционной форме рассуждения. Этим единством противоположностей и питается столь характерный для этого жанра переход от «он пел» к «я говорю тебе».

Динамическое равновесие внутренней меры лирико-прозаического жанра неустойчиво: количественное соотношение повествовательного и медитативного компонентов может многообразно варьироваться. В частности, одна из сторон может оказаться редуцированной, ушедшей в подтекст, но неустранимой (при сохранности жанровой природы текста). Так обстоит дело, например, в миниатюре М. М. Пришвина «Старая липа»:

Думал о старой липе с такой морщинистой корой. Сколько времени она утешала старого хозяина и утешает меня, вовсе и не думая ничего о нас! Я смотрю на ее бескорыстное служение людям, и у меня, как душистый липовый цвет, распускается надежда: может, когда-нибудь и я вместе с ней процвету.

Потенциальная возможность нарратива кроется во второй фразе: легко представить себе конструктивно эквивалентное ей повествование о человеческой жизни не одного поколения, протекавшей вокруг ствола с морщинистой корой. Да и первая фраза как будто бы кладет начало рассказу о событии, закончившемся в прошлом. Но завершающая фраза уже знаменует совпадение рефлексии и говорения о ней в актуальный момент данного коммуникативного события. Жанрообразующий переход от наррации к медитации редуцирован здесь до едва ощутимого скачка от глагольных форм прошедшего времени («думал», «утешала») к формам настоящего времени («смотрю», «распускается»).

Специфика событийности стихотворений в прозе такова, что субъект высказывания здесь выполняет двойную функцию: не только актуализатора, «свидетеля и судии» (М. М. Бахтин) события, но и актанта, протагониста того же самого события. В эпическом рассказе от первого лица рассказчик также может оказаться носителем этих двух функций, но они будут несоединимо разделе-

ны своими пространственно-временными параметрами (действительность — там и тогда, свидетельствующий — здесь и сейчас); тогда как в инстанции лирического героя они совмещаются. Обратимся за иллюстрацией к отрывку из «Фацелии» М. М. Пришвина:

Солнечно-росистое это утро, как неоткрытая земля, неизведанный слой небес, утро такое единственное, никто еще не вставал, ничего никто не видал, и ты сам видишь впервые.

Допевают свои весенние песни соловьи, еще сохранились в затишных местах одуванчики, и, может быть, где-нибудь в сырости черной тени белеет ландыш. Соловьям помогать взялись бойкие летние птички — подкрапивники, и особенно хороша флейта иволги. Всюду беспокойная трескотня дроздов, и дятел очень устал искать живой корм для своих маленьких, присел вдаль от них на суку просто отдохнуть.

Вставай же, друг мой! Собери в пучок лучи своего счастья, будь смелей, начинай борьбу, помогай солнцу! Вот слушай, и кукушка взялась тебе помогать. Гляди, лунь плывет над водой: это же не простой лунь, в это утро он первый и единственный, и вот сороки, сверкая росой, вышли на дорожку, — завтра так точно сверкать они уже не будут, и день-то будет не тот — и эти сороки выйдут где-нибудь в другом месте. Это утро единственное, ни один человек его еще не видел на всем земном шаре: только видишь ты и твой неведомый друг.

Рассуждая с фабульной точки зрения, ничего не происходит, поскольку наблюдаемое может быть описано, но не поддается пересказу: просто наступает «солнечно-росистое утро», каких было и будет нескончаемое множество. Даже отдых дятла — явление для литературы хоть и непривычное, но в природе естественное и никаким уклонением от нормы не являющееся. И все же здесь нечто происходит: обычный день оказывается единственным и неповторимым, то есть событийным. Ведь «событие — это то, что могло произойти по-другому»<sup>1</sup>. Воззрение, противоположное тургеневскому: там дрозд был одним и тем же на протяжении тысяч лет, здесь — лунь «первый и единственный». Однако жанровая позиция субъекта в обоих случаях одна и та же — актантно-актуализаторская.

Событийность пришвинского утра (столь же неоспоримая, как и его констатируемая текстом обыденность) — в отличие от эпической — не в прошлом, она актуализирована в настоящем, она порождается самим коммуникативным актом обращения к читателю с определенной точки зрения, на которую приглашается и адресат. Лирическое «ты» здесь своеобразно «мерцает», обращенное то к себе самому, то к другому. Осознавая и утверждая единственность данного момента жизни, лирический герой оказывается актантом, создателем этого момента как рефлексивного (ментального) события.

<sup>1</sup> Рикёр П. Время и рассказ. — М.; СПб., 2000. — Т. 1. — С. 115.

Событие актуализации иной точки зрения, нежели привычная и общепринятая, как и всякое событие, является однократным и вероятностным. Но в отличие от эпических событий, будучи своеобразной «вспышкой мысли», оно подлечит не нарративному изложению, а непосредственной манифестации. Эпическое событие характеризуется фрактальностью — неустранимостью «эпизодического аспекта построения»<sup>1</sup>. Любой излагающий некоторую фабулу дискурс — это конфигурация эпизодов (участков текста, характеризующихся единством места, времени и состава действующих лиц), между которыми обнаруживаются временные, пространственные или актантные разломы. Напротив, лирическое событие, не дистанцированное от коммуникативного события его вербализации, лишено фрактальности — оно одновременно, не членимо на эпизоды. Но оно может быть остановлено для мысленного созерцания (ср. фаустовское «остановись, мгновенье, ты прекрасно»), отрефлексировано, развернуто в словесную медитацию.

Смещение угла зрения как пуант лирической рефлексии состоит в откровении такого нетривиального видения, которое выявляет глубинную сущность созерцаемой жизни в обыденном ее фрагменте. В стихотворениях в прозе такого рода пуант ориентирован на эффект «остановленного мгновения», оказаться причастным которому для М. М. Пришвина означало «глядеться в зеркало вечности». Например, «Лесной ручей» со своим лирико-символическим сюжетом заканчивается так:

...Все сошлось в одно, и мне стало так, что лучше и быть не могло, и некуда мне было больше стремиться. Я опустился между корнями дерева, прижался к стволу, лицо повернул к теплему солнцу, и тогда пришла моя желанная минута и остановилась, и последним человеком от земли я первым вошел в цветущий мир.

Ручей мой пришел в океан.

К лирическому эффекту остановленного мгновения и ведет нарративная составляющая текста, чтобы оказаться прерванной и оттесненной медитативной его компонентой. Для стихотворения в прозе поэта остановленного мгновения (акцентированного или латентного) является, по-видимому, необходимым конструктивным моментом, компенсирующим отсутствие собственно стиховой упорядоченности: она поистине может быть признана основой данной жанровой структуры, поскольку ею существенно определяются тематика, детализация, композиция, стилистика, ритмико-интонационный строй произведения. Одно из стихотворений в прозе И. С. Тургенева («Стой!») целиком посвящено поэтической идее остановленного мгновения, угадываемой в основе каждого произведения этого жанра.

<sup>1</sup> Рикёр П. Время и рассказ. — М.: СПб., 2000. — Т. 1. — С. 186.

Немаловажную особенность жанра стихотворений в прозе составляет также их почти не знающая исключений принадлежность к циклу. Лирическому роду литературы вообще присуща повышенная тенденция к циклизации (см. соответствующий раздел). Но стихотворения в прозе появились в литературе и продолжают появляться практически всегда сгруппированными в циклы. В отличие от большинства стихотворных лирических текстов они, как правило, создаются с изначальной установкой на соседство в рамках цикла.

Подводя итог рассмотрению относительно молодого жанрового образования, идентификация которого пока еще составляет для теории литературы не вполне решенную проблему, охарактеризуем его в соответствии с бахтинскими параметрами речевого жанра.

Предметно-смысловая (тематическая) архитектоника стихотворения в прозе может быть определена как встреча внутренней человеческой индивидуальности (личности) с мировой жизнью всеобъемлющего целого. Эта последняя осваивается прозаической лирикой не метафорически, а метонимически<sup>1</sup>: вечность открывается в облике мгновения, а всеединство мира — в миниатюрном его фрагменте (воробей, мышь, дрозд, сыроежка, липа, венчик крохотной гвоздики и т. п.). Мировая жизнь при этом очень часто предстает как природная, но не всегда; принципиально значимым моментом здесь оказывается не природность, а всеобщность: устанавливается уходящий корнями в миф донарративный параллелизм между индивидуально-внутренним и всеобъемлюще-внешним (столь очевидный в концовке «Лесного ручья»). Жанровая картина мира здесь — прецедентная, как в мифе, однако в ценностном центре ее оказывается не статусно-функциональный актант, а неведомое мифу лирическое «я», глубоко разработанная литературой Нового времени фигура лирического героя.

Композиционно жанровая специфика стихотворений в прозе проявляется как тот или иной вариант перехода от нарративности к медитативности, составляющего внутреннюю меру данного жанра.

Слово стихотворения в прозе — сдержанно патетическое, выходящее за рамки нейтральной речевой практики и нейтральной тональности, однако, как правило, не приводящее к экзотическому строю высказывания. В соответствии все с той же внутренней мерой жанра экспрессивная лексика, экспрессивный синтаксис, повышенная ощутимость интонационно-ритмических факторов художественного впечатления, обычно не охватывают, не под-

---

<sup>1</sup> См.: *Якобсон Р. О.* Два аспекта языка и два типа фатических нарушений // *Теория метафоры.* — М., 1990.

чиняют себе весь текст целиком, а только прорываются сквозь обыденный стилевой фон нормированной литературной речи.

При этом очевидный монологизм лирико-прозаического слова не замыкает его условностью возвышенно-поэтического языка, а напротив — еще один аспект внутренней меры жанра оказывается интимно приближенным к адресату, приобретает диалогическую стилевую тональность «патетического шепота». Жанровая «концепция адресата» (М. М. Бахтин) стихотворений в прозе может быть определена через понятие интимности: доверительно исповедальное художественное высказывание, резко сокращая дистанцию между двумя сознаниями — пишущего и читающего, — позиционирует своего адресата как очень близкого, родственного человека.

Все перечисленные особенности жанра реализуются его первопроходцем в русской литературе И. С. Тургеневым не вполне последовательно. В составе «*Senilia*» встречаются также микрорассказы (см.: Рассказ) и тексты некоторых иных речевых жанров, включая эпитафию. Истинного расцвета стихотворение в прозе достигает в творчестве М. М. Пришвина.

Цель главы — рассмотреть сущность циклизации в лирике, а также наметить основные закономерности возникновения, становления и развития лирических циклов. Главным образом — на материале русской лирической поэзии первой половины XIX в.

### 8.1. Лирическое произведение в цикле: контекст целого и его форма

«Поэтический контекст, — пишет Л. Я. Гинзбург, — понятие растяжимое: от фразы, от непосредственно-данной ритмико-синтаксической единицы он восходит к произведению, циклу, творчеству писателя, наконец, к литературным направлениям, стилям. В разные эпохи, в разных индивидуальных системах доминируют контексты того или иного охвата»<sup>1</sup>. В интересующем нас аспекте возникает разрастающаяся цепочка контекстов: слово — стих — строфа — стихотворение — микроцикл (стихотворная «диалогия» или «трилогия») — цикл (стихотворный раздел) — книга стихов (стихотворный сборник).

Устанавливаемые границы контекстов (от слова до «книги стихов»), обладающих разной степенью связанности / свободы, открытости / закрытости, создают удобное поле для наблюдения за процессами циклизации. Та или иная циклическая форма может быть рассмотрена как определенная разновидность контекста. При характеристике той или иной разновидности контекста (циклической формы) важнейшая категория — целостность.

В циклической форме она не тождественна целостности отдельного литературного произведения. Последнее, как пишет М. М. Гиршман, — «именно органическое целое, так как, во-первых, ему присуще особое саморазвитие, а во-вторых, каждый составляющий его значимый элемент не просто теряет ряд свойств вне целого (как деталь конструкции), а вообще не может

<sup>1</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. — М.; Л., 1964. — С. 496.

существовать в таком же качестве за его пределами»<sup>1</sup>. Существование «деталей» (отдельных стихотворений) за пределами цикла, напротив, не только возможно, но даже необходимо. Различные формы циклизации в лирике, как правило, возникают (составляются или пишутся) на основе уже готовых произведений. Случаи написания циклов при полном совпадении хронологического и эстетического порядка включенных в них стихотворений, по-видимому, единичны.

Поэтому целостность той или иной циклической формы вторична: создается как бы на основе первичной целостности составляющих ее художественных произведений. Получается своеобразная «двухмерность» цикла: относительно равновесное соотношение частей (отдельных стихотворений) и целого (всего цикла). Целостность цикла находится в прямой зависимости от степени структурной автономности составляющих его элементов, а его единство следует рассматривать как единство противоположностей, характеризующееся действием как центростремительных, так и центробежных сил. Поэтому известная «извлекаемость» отдельного стихотворения из контекста цикла — не менее важный его признак, чем целостность или «неделимость». Если использовать, вслед за М. М. Бахтиным, в этой области религиозно-философскую терминологию, то можно сказать, что циклическая форма в принципе обладает как «неслиянностью», так и «нераздельностью» целого и частей.

Анализируя состав и художественное построение «Западно-восточного дивана» Гёте, А. В. Михайлов пишет: «Помимо многообразия таких внутренних связей, какие устанавливаются между огромным количеством текстов, составляющих весь свод ЗВД («Западно-восточный диван». — *М.Д.*), и которые никогда не могут быть прослежены и исчерпаны до конца, потому что это многообразие устроено как открытое множество и связи должны устанавливаться заново в каждом акте чтения, — помимо этого многообразия Гёте позаботился и об ином — о том, чтобы была выделена общая идея произведения»<sup>2</sup>. Иными словами, лирический цикл — это форма, пересеченная смыслами, возникающими на границах отдельных произведений, пронизанных идеей целого и воссоздающих художественный динамический образ этого целого.

Устанавливаемое понимание лирической циклизации позволяет видеть и поэтическую систему в целом, и частные проявления этой системы как в синхронии, так и в диахронии.

---

<sup>1</sup> *Гиришман М. М.* Еще о целостности литературного произведения // Известия АН СССР (Сер. лит. и яз.). — 1979. — Т. 38. — № 5. — С. 450.

<sup>2</sup> *Михайлов А. В.* «Западно-восточный диван» Гёте. Смысл и форма // Гёте И. В. Западно-восточный диван. — М., 1988. — С. 639.

## 8.2. Истоки лирической циклизации. Риторические формы и жанровое мышление

Если циклы как целостные художественные образования нового типа впервые действительно появляются в европейской поэзии и у нас в эпоху романтизма, то само явление циклизации в широком смысле — гораздо раньше. Жанрово-тематические разделы стихотворений в сборниках и книгах стихов поэтов — явление циклизации, существовавшее и до возникновения собственно циклов и не утратившее своего самостоятельного значения после укоренения в литературе новых форм.

Русская поэзия, возникнув в середине XVII в., поначалу ориентировалась на образцы христианской книжности и культуру барокко. Для понимания архитектоники первых русских стихотворных книг первостепенное значение имеет, по-видимому, символ «мир — есть книга»<sup>1</sup>. Он был использован Симеоном Полоцким в заглавии одного из стихотворений его книги «Вертоград многоцветный». «В стихотворении «Мир есть книга», — пишет А. М. Панченко, — человек присутствует, и его нетрудно разглядеть, если учесть схоластическую традицию: человек как микрокосм приравнивается к вселенной. Голова человека, увенчивающая тело, — это небо, господствующее над аэром, водами и землей: сердце — огонь, легкие — воздух, печень — вода, кости и мышцы — земля»<sup>2</sup>. Схема «человек — вселенная» существенно влияла на формирование композиционных структур сборников ранних русских поэтов. Уже на этой стадии мы сталкиваемся с фактами, позволяющими говорить о сознательном авторском объединении отдельных стихотворных произведений в некое целое. Циклизация зачастую совершалась в пределах книжной формы. Расположение же стихотворных произведений в сборниках производилось с таким расчетом, чтобы донести до читателя определенные господствующие философско-религиозные взгляды.

Тенденция поэтической циклизации отчетливо проявилась и в XVIII в. Литературное развитие в этот период, как известно, протекало в строгих рамках жанровой системы. Поэтому основными структурными единицами создававшихся стихотворных книг были жанрово-тематические разделы од, песен, элегий, посланий, надписей и т. д. Вопрос о циклизации стихотворений внутри жанрово-тематических разделов сборников не только не исследован, но должным образом еще и не ставился. Более того,

---

<sup>1</sup> Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. — Л., 1973. — С. 173.

<sup>2</sup> Там же. — С. 179—180.

возможность такой циклизации в лирике XVIII в. некоторые исследователи вообще склонны отрицать без какого бы то ни было предварительного изучения.

Обследование поэтических сборников XVIII в. заставляет придерживаться иной точки зрения. Достаточно привести пример одного из первых в истории русской лирики сборников стихотворений В. К. Тредиаковского «Стихи на разные случаи», напечатанного в качестве приложения к переводу романа Поля Тальмана «Езда в остров любви» (1730). В целом «Стихи на разные случаи» Тредиаковского выглядят собранием достаточно эклектичным, напоминающим местами сборники то французской любовной лирики, то дидактических стихотворных изречений. Это и естественно, так как европейское (французское) и русское оказалось перемешанным в нем самым удивительным образом.

Тем не менее уже в XVIII в. мы сталкиваемся с фактами достаточно развитой и зрелой культуры издания поэтических сборников, в которых своеобразно преломлялось художественное творчество их авторов. Попробуем хотя бы в общих чертах представить себе основные типы таких сборников.

Если исключить из поля зрения разные периодические издания, то поэзия выходила в основном в составе различных «Сочинений», «Творений» и т. п., в которых наряду с прозой, поэмами или драмами помещались и сгруппированные в специальные разделы оды, элегии, послания, стихотворения других жанров. Гораздо реже появлялись сборники собственно лирической поэзии. Иногда сборник лирики поэта, изданный отдельно, мог входить в последующие собрания его сочинений в качестве раздела без всяких существенных изменений. Например, «Новые оды Михаила Хераскова», изданные в 1762 г. в Москве отдельным сборником, вошли затем в прежнем своем составе (том же порядке и объеме) под названием «Анакреонтические оды» в VII часть его «Творений», выпущенных в свет в период с 1796 по 1804 г. Каждый тип поэтического сборника XVIII в. в зависимости от жанрового наполнения имел, конечно, свои композиционные принципы построения. Однако существовали и общие правила. Применительно к творчеству Г. Р. Державина их удачно сформулировал Г. А. Гуковский: «Внутри томов материал расположен не хронологически. Общая схема расположения каждого тома (1 и 2) такова: богу — царю — людям — себе. <...> Внутри этих разделов (ничем не разграниченных) расположение стихотворений обусловлено соображениями различного порядка (тематически, эмоциональный характер и т. п.), не всегда уловимыми»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Гуковский Г. А. Примечания // Державин Г. Р. Стихотворения. — Л., 1933. — С. 425.

Но существовали ли действительно свои принципы циклизации внутри жанрово-тематических разделов поэтических сборников? Сам порядок расположения стихотворений в них, а также образно-смысловые связи между ними, разумеется, определялись спецификой жанра. Например, в разделе од доминировал историко-хронологический принцип. Как правило, раздел начинался с од, посвященных царствованию Петра I, и продолжался одами в честь царей и полководцев в строгой исторической последовательности событий, но непременно вслед за эпохой Петра. В такой цепочке произведений одописец как бы утверждал преемственность «добрых дел» и «мудрости» русских царей.

Гораздо более свободный и творческий характер циклизации наблюдается, на наш взгляд, в таких жанровых разделах, которые тяготеют к чисто лирическому способу воссоздания мира. Особо выделяются в этой связи жанры, основанные на всякого рода переложениях и подражании. Это, прежде всего, произведения духовной и анакреонтической лирики. Здесь возникали свои устойчивые парадигмы циклизации.

Только на первый взгляд парадоксально то обстоятельство, что к разряду активно циклизуемых жанров мы относим такие, которые в большей, чем другие, мере были ориентированы на определенный канон и по этой причине, казалось бы, должны были быть лишены индивидуально-творческого своеобразия. Впрочем, исследователи неоднократно отмечали, что именно в переложениях и переводах (открыто «подражательных» жанрах) проявились многие личные пристрастия поэтов XVIII в.<sup>1</sup> Видимо, не последнюю роль в придании этим формам личностного творческого характера играл сам факт отбора «образцов» для подражания.

Процесс циклизации достаточно интенсивно протекал в так называемой анакреонтической лирике. Отдельные произведения этого рода уже с самого начала объединялись в достаточно развернутые и устойчивые поэтические контексты. Начав с переводов некоторых стихотворений Анакреона (М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков), русские поэты уже с середины XVIII в. старательно трансформировали другие жанры лирики (оды, песни) «под Анакреона», стремясь вырваться на широкий простор личного творчества. Так стали возникать целые разделы и даже сборники анакреонтической лирики.

Сам по себе сборник стихотворений анакреонтической лирики возникал не на пустом месте, но был связан с определенными жанровыми представлениями и источниками. На наш взгляд, различные сборники «подражательной» поэзии «во вкусе древ-

<sup>1</sup> *Занатов А. В.* Поэты XVIII века. Литературные очерки. — М., 1979. — С. 98.

них» явно восходят к жанровой форме греческой антологии<sup>1</sup>. Производное значение слова «антология» — «антологический» (относящийся к древнегреческой поэзии) — вероятно, вытеснило из нашего современного представления его первоначальный смысл. Поэтические сборники антологической лирики XVIII в. воскрешают нам его самой своей художественной структурой.

В стихотворении М. М. Хераскова «О терпении», вошедшем в сборник «Новые оды», творческий процесс создания стихов описывается таким образом:

Хочу я плеть венцы зелены,  
Хочу приятны песни строить.  
О Музы! дайте наставленья,  
Какие мне цветы срывать,  
Какие лучше песни строить,  
Я добродетель увенчаю  
И песней звучных удостою:  
Сплету венки ей из нарциссов.

Писание стихов здесь уподобляется «срыванию цветов», «плетению венка». Эти образы, действительно исторически связанные с антологической лирикой, широко использовались позднее поэтами в самых различных контекстах. Показательно в этом отношении послание Н. М. Коншина «Баратынскому»:

Куда девался мой поэт?  
Где ты, любимец граций томный?  
Умолк, умолк, и вести нет!  
А я букет цветочков скромный  
Наместо лавровых венков  
Творцу элегий посвящаю  
И вместе с ними приплетаю  
Своих десятка два стихов.

Образы «венка», «цветочной цепи», «цветочного пояса» и т. п. пронизывают также сборник «Анакреонтических песен» Г. Р. Державина. Показательна формулирующая творческое кредо поэта строка из стихотворения «Макиавель»: «Из лавров плеть иль роз венец!» Важно отметить, что образ «венка» был не только составной частью поэтического сборника, так сказать, его художественной деталью, но и глубоко «внедрялся» в его внутреннюю поэтическую конструкцию, становясь своего рода способом его эстетического завершения. Характерно, что само слово «венки» («венец») нередко оказывалось вообще последним в последнем

<sup>1</sup> См. о ней: *Мальчукова Т. Г.* «Подражания древним», «Эпиграммы во вкусе древних» и «Анфологические эпиграммы» А. С. Пушкина // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск, 1990. — С. 58.

стихе последнего стихотворения сборника. Так, «Венец бессмертия», последнее стихотворение сборника Державина «Анакреонтические песни», заканчивалось стихами:

Посмейтесь, красоты Российски,  
Что я в мороз, у камелька  
Так вами, как певец Тииский,  
Дерзнул себе искать венка.

Известный «Памятник Горация» из сборника «Лирические сочинения» В. Капниста, завершая собой раздел «Горацианских и Анакреонтических од», заканчивался строкой: «Венок бессмертный свив, укрась мое чело». Количество подобных примеров можно многократно увеличить, но и приведенных достаточно, чтобы увидеть важную роль образа «венка» в композиции поэтического сборника.

Сама форма поэтического сборника, представляемая как нечто замкнутое и завершенное, оказывалась при этом глубоко содержательной. В антологической лирике, во всяком случае, эта форма, несомненно, была связана с идеей гармонии. «Реконструированный» в сборнике поэта Нового времени «античный мир» предстал как мир совершенный, как высшая ценность, которая становилась целью и идеалом для современного, несовершенного человека. Образ «венка» как композиционной формы сборника словно очерчивал твердые границы этого мира, сводил друг с другом его концы и начала.

Полнота и завершенность поэтического сборника или его жанрово-тематического раздела зависела не столько от количественного состава, сколько от исчерпанности основного «репертуара» тем и мотивов, определяемых самим жанром. И если, например, анакреонтический жанр, по определению Н. Ф. Остолопова, означает, что «сочинение написано во вкусе и со слогом греческого поэта Анакреона. Краткость и приятность и некоторая небрежность суть правила анакреонтической поэзии, а содержанием ее должна быть любовь и веселость, иногда и нравоучение, но прикрываемое любовью и веселостью»<sup>1</sup>, то в этом круге представлений, как в цикле, не выходя за его границы, и совершает обычно свое движение авторская мысль.

Таким образом, одной из важнейших характеристик поэтического сборника антологической лирики XVIII в. является его репертуарность. Поскольку классицизм не предполагал за поэтами права открытия собственных тем, так как это неизбежно повлекло бы за собой индивидуализацию жанров и жанровой системы лирики в целом, то авторское «я» не могло быть скрепляющим и организующим центром поэтического сборника или какого-то

<sup>1</sup> *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. — СПб., 1821. — С. 23—24.

его жанрово-тематического раздела. Эту роль выполняло в нем не индивидуальное «я» поэта, а условный, если можно так сказать, жанровый образ поэта, в свою очередь определяемый присущим ему «репертуаром» тем и мотивов.

Преобладающим способом циклизации в поэзии XVIII в. был способ рационалистической группировки произведений. Если определенный порядок произведений внутри сборника (раздела) направлялся только общей логикой авторской мысли и был как бы признаком необязательным, то внешние границы сборника (посвящение, вступительное стихотворение, начало, конец) композиционно оформлялись всегда достаточно четко.

Специфика циклизации в лирике XVIII в. состоит в том, что она носила дробный и статичный характер. Относительно поэтических сборников классицизма вряд ли можно утверждать, что художественная образность в них характеризуется «неслиянностью и нераздельностью». Отношение между частью и целым мыслилось как отношение складывания или соединения. «Целое есть все, что соединено из других вещей, а частями называются те вещи, которые целое составляют, например: сад есть целое, а цветники, аллеи, фонтаны и беседки суть части, сад составляющие»<sup>1</sup>. Поэтому отдельные стихотворения в контексте сборника не столько объединяются, сколько складываются, и не столько саморазвитием художественных образов, сколько логикой развития авторской мысли.

Качественное изменение форм художественной циклизации в русской лирике совершается на рубеже XVIII — XIX вв.

### 8.3. Индивидуально-авторская циклизация

Внешне циклизация в лирике начала XIX в. мало чем отличалась от аналогичного явления предшествующей литературной эпохи. Если взглянуть, например, на поэтическую книжную продукцию той поры, то можно обнаружить все те же, казалось бы, однотипные стихотворные сборники с привычной рубрикацией на жанры и темы, что и в XVIII в. На самом деле, изменения в этой области были достаточно глубокими.

Одной из заметных тенденций лирики начала века было раскрытие и утверждение «душевной жизни освобождающейся личности»<sup>2</sup>. Наиболее полно этой цели, по общему мнению, соответствовали различные так называемые малые лирические жанры, например элегия или дружеское послание. Но задача изображения

<sup>1</sup> Ломоносов М. В. Сочинения. — М.; Л., 1961. — Т. 7. — С. 158.

<sup>2</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. — Л., 1974. — С. 27.

«простоты» и «естественности» чувств и переживаний решалась не только в отдельных произведениях, но и путем их циклизации в поэтических книгах и сборниках.

Принципиально новым в них было постепенное вытеснение рационалистических способов циклизации нерационалистическими, когда желанная свобода человеческого чувства все чаще стала находить свое выражение в эстетике случайного и непреднамеренного. Державинская формула «в сердечной простоте беседовать о Боге» как нельзя лучше соответствовала духу «непринужденности» русской лирической поэзии начала XIX в. Малые жанры лирики (песни, элегии и др.) все чаще стали именоваться поэтическими «досугами», «безделками» и т. п. Стихотворения, не обремененные, как казалось, серьезностью мысли, как раз и становились выражением «непринужденности» и «случайности» «естественного человека» в лирическом творчестве.

Такая тенденция сказывалась, конечно, и на внешнем облике поэтических сборников, и на способах циклизации. В самих названиях сборников вместо привычных «Стихотворений» и «Опытов» появляются все те же «Досуги» и «Безделки» и производные от них. «Досуги Грамматина» Н. Ф. Грамматина (1811); «Праздное время инвалида» Н. М. Кугушева (1814); «Бытие сердца моего» И. М. Долгорукова (1817); «Некоторые из забав отдохновения» Н. Н. Муравьева (1828); «Досуги моего уединения» И. Снегирева (1820); «Мои свободные минуты» Л. Я. Кричевского (1817); и др.

С точки зрения циклизации представляет особый интерес сборник лирических произведений Н. М. Карамзина «Мои безделки» (1797). Бросается в глаза прежде всего отсутствие в нем определенных жанровых разделов. Песни и элегии чередуются с надписями и посланиями, басни — с эпитафиями. Лирические жанры перемешаны без всякой видимой связи. Вряд ли можно найти здесь какой-то внутренне цельный и постепенно развертывающийся лирический сюжет или хотя бы общую поэтическую мысль. Переливы настроения от скорби к радости и, наоборот, от веселья к грусти — это единственное, пожалуй, чем характеризуется лирическое движение сборника. Однако внешняя «деструктурированность» сборника не означает распада формы. Вдумчивый читатель Карамзина заметил: «Этот разноликий мир, окружающий поэта, не есть царство абсолютного релятивизма. Он повернут своим хаотическим многообразием к миру рациональных норм. <...> Этот мир прежде всего находится вне теорий и теоретического мышления. <...> Как гармоническая, поэтически прекрасная предстает жизнь обычная, незаметная, жизнь сердца в ее обыденных каждодневных проявлениях»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина // Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. — М.: Л., 1966. — С. 33.

«Жизнь сердца» является централизующей идеей сборника Карамзина. Связь между отдельными произведениями в нем определяется отнюдь не логикой внутрижанровых отношений, как в традиционном типе стихотворного сборника XVIII в., но «жизнью сердца» лирического «я», стремящегося передать все богатство его проявления: «удары» судьбы, взлеты и падения, скорбь и радость. «Случайное» у Карамзина становится выражением «естественного» и наоборот. «Поэт! Натура вся твоя / В ее любезном сердцу лоне».

Таким образом, уже на рубеже XVIII — XIX вв. жанровая группировка лирических произведений в стихотворных сборниках начинает уступать место иным принципам циклизации, среди которых основное значение приобретает некое единство поэтической личности, ее душевной биографии.

Путь лирической циклизации во всех ее многообразных проявлениях пролегает через объединение отдельных произведений в целостные контексты. Целесообразно проследить, как этот процесс протекал в границах сложившихся, устойчивых парадигм циклизации, в частности в антологической лирике, многочисленных «подражаниях древним».

Обратимся к первому прижизненному сборнику стихотворений Пушкина. Он разбит на достаточно традиционные жанровые рубрики: «Элегии» (17 стихотворений), «Разные стихотворения» (24), «Эпиграммы и надписи» (18), «Подражания древним» (12), «Послания» (16) и «Подражания Корану» (9). По мнению Г. О. Винокура, сборник 1826 г. — «единственное собрание стихотворений Пушкина, к которому он отнесся как к действительно композиционной форме»<sup>1</sup>.

На наш взгляд, этот сборник не случайно открывался именно разделом элегий и стихотворением «Пробуждение» («Мечты, мечты! Где ваша сладость?..»). Он проникнут идеей становления (своеобразного «взрождения») поэта как личности и художника. Если в начале сборника перед нами предстает «неопытный мечтатель» (стихотворение «Мечтателю» — «Ты в страсти горестной находишь наслажденье...»), то в конце его «искатель новых впечатлений», пройдя свой «мрачный путь», «для сердца новую вкушает тишину» («Чедаеву»). Обращает на себя внимание соседство двух разделов, имеющих одинаковое жанровое название: «Подражания древним» и «Подражания Корану». В большинстве современных работ о циклах «Подражания Корану» Пушкина принято считать первым русским лирическим циклом уже в собственном смысле этого слова.

Если обратиться к «Подражаниям древним», то по своему составу и характеру связи между отдельными произведениями этот

<sup>1</sup> Винокур Г. О. Критика поэтического текста. — М., 1927. — С. 119—120.

раздел во многом напоминает образ антологии, о котором мы уже вели речь. Открывается он стихотворением «Муза», в котором богиня поэзии учит петь «И гимны важные, внушенные богами, / И песни мирные фригийских пастухов». Большинство стихотворений раздела группируется вокруг традиционной любовной тематики, поддерживая единство образного строя и стихотворного стиля. Одиннадцать «подражаний» из двенадцати написаны александрийским стихом. Почти все произведения характеризуются и композиционной схожестью. Каждая «антологическая пьеса» Пушкина представляет собой движение лирической эмоции от предмета условной античности к постижению ее «таинственной красоты». Последнее стихотворение раздела «Красавица перед зеркалом» выглядит его закономерным завершением: возникает традиционный образ цветочного венка, окружающего «чело» «милой» девы.

«Подражания древним» Пушкина, безусловно, обладают качеством художественного единства. Однако в данном случае оно обусловлено лишь единством жанра. Порядок и последовательность отдельных произведений лишь относительно организованы, а иногда и просто случайны. Поэтому «Подражания древним» в целом не перерастают границы раздела стихотворного сборника. Раздел же — образование неустойчивое. Неслучайно во втором своем сборнике стихотворений 1829 г. Пушкин отказался от мысли печатать «Подражания древним» как целое, «разбросав» входившие в него ранее стихотворения по различным хронологическим рубрикам.

Иная участь постигла «Подражания Корану». Судя по их публикациям, автор рассматривал их как целостное лирическое образование. Здесь перед нами предстают не просто отдельные, хотя и взаимосвязанные между собой эпизоды из жизни пророка, но важнейшие (а в известном смысле и решающие) этапы человеческой судьбы вообще. Дело в том, что пушкинский пророк (Магомет), с одной стороны, обращен к небесной истине, с другой — к земной правде. Такому восприятию его «двойственности» во многом способствует достаточно сложная организация цикла. Пушкин не случайно упомянул в примечании: «В подлиннике Аллах везде говорит от своего имени, а о Магомете упоминается только во втором и третьем лице»<sup>1</sup>. Однако систему отношений «аллах — пророк» поэт явно усложняет, вводя в нее третье лицо: человека. Именно человек с его мятежной непокорностью и противоречивостью существования становится причиной «смущения» пророка и взволнованных «доказательств» бытия Бога в наставительных речах, обращенных к «нечестивым».

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. — М.; Л., 1937—1959. — Т. 2. — С. 193.

На наш взгляд, лирический сюжет цикла состоит прежде всего в колебаниях пророка между небесной истиной (аллахом) и земной правдой (человеком). Своего рода «разрешением» такого «сюжета» цикла становится окончательное приобщение пророка к Богу как правде естества. Именно таким пафосом, на наш взгляд, проникнуто завершающее «Подражания Корану» и носящее явно притчевый характер стихотворение «И путник усталый на бога роптал». Внешне оно не связано прямо с образом пророка. Лирический субъект стихотворения, «путник усталый», воспринимается как человек вообще. Однако более глубокий смысл произведения раскрывается только в контексте цикла. В частности, нельзя не заметить явной переклички этого завершающего стихотворения с первым «подражанием» цикла, в котором аллах, укрепляя пророка в вере, говорит: «Не я ль в день жажды напоил / Тебя пустынными водами?» В тексте последнего произведения эти строки как бы вновь оживают: «И путник усталый на бога роптал: / Он жаждой томился и тени алкал».

Упоминание аллахом эпизода спасения пророка в первом стихотворении цикла «Подражаний Корану» разворачивается в конце концов в самостоятельную поэтическую историю-притчу о спасении человека богом. Создается своеобразное композиционное кольцо: «путник усталый» как бы повторяет путь, уже пройденный некогда пророком. Но смысл финала пушкинских «Подражаний Корану», думается, как раз в том и состоит, чтобы показать, что не только человек повторяет путь «пророка», но и «пророк» повторяет путь человека. Последнее произведение цикла Пушкина тем самым универсализует жизненный путь пророка, снимает его исключительность, сближает его судьбу с судьбой человеческой.

В таком сопоставлении нельзя не увидеть и возвышенного понимания жизненного пути человека как поиска правды. Глубина обобщения усиливается за счет использования в «подражаниях» мифологического в своей основе сюжета. «Смерть» и «воскресение» «путника», по существу, символизируют жизненный путь человека от заблуждения к истине, от неверия к вере, от мрачного разочарования к жизненному оптимизму. Призыв, обращенный к пророку в первом стихотворении цикла «Стезю правды бодро следуй!», в заключительной строке последнего стихотворения отзывается совершенным действием: «И с богом он дале пускается в путь».

Таким образом, новизна пушкинского творчества состояла, очевидно, в том, что при сохранении некоторой внешней связи «Подражаний Корану» как стихотворного раздела с готовым источником для подражания, лирическая циклизация начинает протекать в такой форме, что композиционный порядок, с одной стороны, как бы постоянно «провоцирует» читателя на поиск разного рода ассоциаций и связей между стихотворениями, с

другой — сама возможность таких связей резко проблематизируется.

Не менее активно протекает процесс циклизации и в стихотворных сборниках в целом. При этом выявляется такая закономерность: если жанровый раздел стихотворного сборника стремился стать как бы циклом, то сборник стихов в целом — художественным единством иного порядка: книгой стихов.

Если «Подражания Корану» Пушкина по праву можно считать первым русским лирическим циклом, то «Сумерки» Баратынского с тем же основанием можно назвать первой русской книгой стихов в подлинном смысле этого слова.

Большинство исследователей сходится во мнении, что перед нами такая совокупность лирических произведений, которая носит целостный характер. Однако «в лирическом течении «Сумерек» нет прямого движения к выводам и “выходам”<sup>1</sup>; «Это единство не есть единство философской идеи или программы; ее, как не раз указывалось, из «Сумерек» не извлечь»<sup>2</sup>. Впервые о целостности «Сумерек», как известно, заговорил сам поэт. Он писал П. А. Плетневу, что «хотя все пьесы были уже напечатаны, собранные вместе, они должны живее выражать общее направление, общий тон поэта»<sup>3</sup>. Новизна, по мысли Баратынского, состояла в самом объединении «старых» произведений.

Баратынский первым среди русских поэтов употребил эмоционально значимое заглавие. «Словом «Сумерки» поэт определяет общую тональность, так обозначен и «музыкальный ключ», в котором звучит книга в целом»<sup>4</sup>. В образном строе лирических произведений возникает целая парадигма значений, соотношенная с семантикой заголовка. «Сумерки» — это и «зима дряхлеющего мира», и «мир во мгле», и «мрак ночной», и «бесплодный вечер», и «седая мгла», и «вечер года», и «осень дней». Это только, так сказать, прямые значения. Но есть и переносные: «немая глушь», «безлюдный край», «тьень», «омрачать» и т. п. «Сумерки» означают универсальные антиномии мира: свет и тьму, день и ночь, видимое и невидимое, уходящее и наступающее, а также переходное и незавершенное состояние мира.

В лирической циклизации «Сумерек», очевидно, можно обнаружить немало таких линий взаимодействия художественных

---

<sup>1</sup> *Альми И. Л.* Сборник Баратынского «Сумерки» как лирическое единство // Вопросы литературы. Метод. Стиль, Поэтика. — Вып. 8. — Владимир, 1973. — С. 124.

<sup>2</sup> *Бочаров С. Г.* «Обречен борьбе верховной...» (Лирический мир Баратынского). — М., 1985. — С. 3.

<sup>3</sup> Русская старина. — 1904. — № 6. — С. 521 — 522.

<sup>4</sup> *Альми И. Л.* Автореф. дис. ... к. ф. н. — Л., 1970. — С. 12.

образов, которые, пронизывая весь состав отдельных произведений, сходятся в едином целом. В одном только открывающем «Сумерки» стихотворении «Последний поэт» мы найдем «завязку» целого ряда мотивов и тем, получивших затем свое развитие в контексте всей поэтической книги Баратынского. Это и, бесспорно, центральный для всей книги стихов мотив «железного века», и связанное с ним духовное противостояние поэта и времени, рассудка и чувства, веры и неверия, движения и покоя, мгновения и вечности, и т. д. Практически любое стихотворение, любой стих в пространстве «Сумерек» способны вызвать или получить отклик, «передать» или «позаимствовать» часть «своего» или «чужого» художественного смысла.

В посвящении «Князю Петру Андреевичу Вяземскому», например, устанавливается своеобразная пространственно-временная организация текста. Точка авторского зрения как бы выносится за границы непосредственно изображаемого мира:

Еще порою покидаю  
Я Лету, созданную мной,  
И степи мира облетаю  
С тоскою жаркой и живой.  
Ищу я вас, гляжу: что с вами?

Такая «одическая» высота поэтического видения, а также заданный ею масштаб художественной выразительности присущи всему образному строю «Сумерек». В заключительном стихотворении «Рифма» Баратынский скажет: «Меж нас не ведает поэт / Высок полет его иль нет». Особая «высота» положения поэта в «Сумерках» оказывается как бы равноудаленной от двух пределов: земного и небесного. Выбор же такой точки зрения служит своего рода «оправданием авторской поэтической «гносеологии»»: «Две области: сияния и тьмы / Исследовать равно стремимся мы». Избранная точка зрения создает особые условия художественного восприятия мира. В фокус поэтического изображения попадает только то, что значительно, существенно. У Баратынского не человек, а человечество, не день, а век, не города, а столицы. При этом масштабность поэтических образов достигается за счет не каких-то пространственно-временных гипербол, а обобщения их ценностно-смысловой значимости.

Особую философскую глубину «Сумеркам», на наш взгляд, придает не только то обстоятельство, что представляемые в них явления жизни всегда даны в каком-то временном измерении (в книге, в принципе, нетрудно увидеть, например, такие аналогии, как античность — «детство мира», «современность» — «старость мира»), но и то, что печать времени, так сказать, лежит на характере самого поэтического высказывания, на способе поэтического

мышления и соответствующей ему форме художественной речи. В поэтическом слове Баратынского мы как бы чувствуем «нашей правды современной дряхлолетнего отца».

По степени «охвата» разных языков, стилей, сознаний «Сумерки» Баратынского действительно не знают себе равных среди различных циклических образований XIX в. У Баратынского нередко находим весьма оригинальные образы перевернутых традиций, наподобие всем известного символа смерти: вместо «губящей косы» — «олива мира». Такие «трансформации» традиционных образов особенно сгущены в «Сумерках». Это и душа, умирающая прежде тела, в противоположность привычному образу бессмертной души, и современный Ахилл («боец духовный»), у которого изменен символ уязвимости, «пятка веры». Подобные «подмены» не случайны. Мир в «Сумерках» Баратынского предстает перед нами не в органическом единстве своих частей, но в их разнородности и даже враждебной разъединенности.

Один из главных героев книги стихов Баратынского — «железный век» — «серебрит и позлащает свой безжизненный скелет». Словно сознавая свою ущербность, сознавая, что он последний и худший век человечества, «железный век» как бы стремится продлить свою жизнь, нанося на себя грим «серебряного» и «золотого» веков. Кстати сказать, символика цвета в данном случае не безразлична к мифологическому представлению о смене пяти веков (от «золотого» к «железному»). Заметим, «золотой» цвет в контексте «Сумерек» встречается неоднократно. И почти всякий раз мы сталкиваемся со случаями его «неадекватного» использования. В стихотворении «Всегда и в пурпуре и злате» цвет золота — это знак не «дня», а «заката». В стихотворении «Осень» солнце «в зеркале зыбком вод / Неверным золотом трепещет». Поэт «сны позлащенные лелеял». Во всех приведенных примерах чувствуется как бы отражение образа «золотого века» в его мифологическом варианте. Символика «золотого» цвета у Баратынского прочно ассоциируется с некой внешней призрачной оболочкой мира, его кажимостью, а не сущностью.

Циклическая форма «Сумерек», таким образом, была наиболее органичной для выражения единства этого мира, удержания зыбкого равновесия между процессами его единения и распада. В то же время «Сумерки», в сущности, знаменовали собой и символический переход от одной эпохи культуры к другой: от Пушкина к послепушкинскому времени.

Отмеченные нами пути и формы лирической циклизации находят свое выражение в дальнейшем в богатой своей многоликостью поэзии «середины века». Здесь можно найти как циклические образования в традиции так называемой антологической лирики («Новогреческие мелодии» Н. Ф. Щербины, «Подражания

древним» А. Н. Майкова и др.), так и циклы, связанные с тенденциями «натуральной школы» («На улице» Н. А. Некрасова, «Деревня» И. С. Тургенева); традиционные романтические циклы путешествий с неизменным «героем времени» («Фантазмагории» К. Павловой) и любовные циклы дневниково-исповедальной формы («Buch der Liebe» Н. П. Огарева).

Даже при самом беглом взгляде на лирические циклы 1850-х гг. бросается в глаза присутствие в них определенной «романной» ситуации, связанной с появлением «героини».

Убедительное свидетельство тому — лирический цикл А. Григорьева «Борьба», в подзаголовке которого на автографе было помечено: «роман». Своеобразный сюжет «Борьбы» зиждется на бесконечной «веренице» «встреч» лирического героя и героини. «Встречи» эти, как правило, остроконфликтны, чреватые разрывом и в то же время таят в себе «веру, надежду, любовь». Эта внутренняя противоречивость — основа переживаний «я» и «ты». Главное назначение «встреч» не столько сюжетное (никакого разрешения, никакого «начала» и «конца» в обычном смысле «встречи» героя и героини в рамках цикла вообще не имеют), сколько психологическое. Основная ситуация всякий раз направлена на поддержание высокого накала чувств и страстей, на развертывание стихийных сил человеческой жизни.

Начиная со второй половины XIX в. тенденция лирической циклизации в русской поэзии становится ведущей. Когда русские поэты, подобно Гейне, называли свои стихотворные объединения «циклами», это было исключением, но в XX в. такое обозначение становится правилом. Так, В. Иванов в 1908 г. объединяет 9 стихотворений под названием «Голубой покров» с подзаголовком «цикл сонетов», а Б. Пастернак в стихотворении «Ева» (1956) вообще применяет слово «цикл» как часть формы художественного ансамбля стихотворений наряду с понятием стиха:

Ты создана как бы вчера,  
Как строчка из другого цикла,  
Как будто не шутя во сне  
Из моего ребра возникла.

Несомненно, циклообразование в пределах «большой лирической формы» (лирический цикл — книга стихов) было связано с глубоким изменением основ художественных систем, поиском новых способов обобщения и концептуального построения «образа мира» в лирике. Вместе с тем обстоятельное исследование новейших процессов циклизации, разумеется, не должно проводиться в отрыве от богатых традиций этого явления. В русской традиции, на наш взгляд, практически еще не выявлено влияние, скажем, «постромантизма» на лирическую циклизацию символиз-

ма. Между тем блоковая «Фаина» способна вызвать в памяти «Борьбу» А. Григорьева, а «Снежная маска», например, «Снега» А. Фета.

Как ни странно, может быть, звучит вывод К. М. Орта о том, что «набор возможных циклических текстовых связей в XX в. подвергался лишь несущественным вариациям»<sup>1</sup>, нельзя не признать исторической устойчивости самих форм лирической циклизации. Говоря об их функционировании в XX в., надо иметь в виду, что они уже не просто воспроизводят некие сложившиеся представления о взаимоотношениях лирической личности с миром, но сами способны становиться предметом авторской поэтической рефлексии, участвуя в построении смысла художественного целого в качестве знака определенного культурного кода.

«Римские элегии» И. Бродского, например, способны вызвать в памяти представление не только о жанре элегии, связанном с именами римских поэтов, но и о форме цикла (допустим, «Римских элегий» Гёте), воскрешающей особую ситуацию присутствия поэта в Риме, анаграмме мира, как бы с точки зрения вечности. Сама форма цикла оказывается своего рода матрицей, накладывающей, с одной стороны, определенные ограничения на направление творчества, с другой — предоставляющей большие возможности для проявления свободы авторской рефлексии. Для Бродского ситуация «Рим, человек, бумага» оборачивается открытием смысла своей «причастной вненаходимости»: «Я был в Риме. Был залит светом. / Так, как только может мечтать обломок».

Подводя итог, важно подчеркнуть как важнейшую тенденцию лирической циклизации XX в. дальнейшее расширение ее художественного диапазона.

---

<sup>1</sup> *От С.-М. Zyklisch Dichtung // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.* — Berlin, 1984. — Bd. — S. 1116.

# ЧАСТЬ IV

## ЖАНРЫ ДРАМЫ

---

Говоря о системе драматических жанров, мы должны учитывать глубокие и принципиально важные различия в структуре произведений этого рода, созданных до и после второй половины XVIII в. Очевидно, например, что в литературе XIX—XX вв. «новые» комедия и трагедия соотносятся друг с другом иначе, нежели классические образцы аналогичных жанров, сложившихся и развивавшихся в период так называемого «рефлексивного традиционализма» (С. С. Аверинцев).

Классическая драма, как и все искусство «рефлексивного традиционализма», ориентирована на *первообраз*, или «эйдос», частным случаем которого являются жанровые каноны. Поэтому проникнуть в сущность канонов классической драмы означает соотнести их с изначальным мифологическим субстратом. При характеристике жанров неклассической драмы мы будем основываться на рассмотрении наиболее значительных произведений драматургии XIX—XX вв., в основном русской. Предшествующие жанровые системы, а также и сами жанры, составляющие классическую традицию, будут иметь при этом значение фона, на котором только и можно выявить своеобразие драматических жанров нового типа. Наконец, мы подвергнем специальному анализу европейскую драматургию второй половины XVIII в., т. е. тот сравнительно недолгий, но исключительно важный и плодотворный этап эволюции драмы, который и представляет собой переход от ее классических форм к принципиально новым структурам.

### Глава 9

#### КЛАССИЧЕСКАЯ ДРАМА

Наши представления о жанрах и особенно о жанровой системе классической драмы могут и должны опираться на литературное самосознание всего «периода Возрождения, классицизма, барок-

ко», который в целом «можно рассматривать как переходный»<sup>1</sup>. Действительно, в эту большую эпоху подвергается рефлексии все предшествующее развитие литературы и одновременно создается почва для ее радикального обновления на рубеже XVIII — XIX вв.: как если бы словесное искусство находилось на вершине, откуда видно далеко и назад, и вперед. Прежде всего «сам принцип традиции впервые осмысливается как таковой»; далее «в целом на первый план выдвигается категория ЖАНРА» и, наконец, создается «единая жанровая система, пришедшая на смену многосистемности или даже несистемности средневековых межжанровых отношений». Она-то и досталась «в наследство классицизму XVII в., который не совершает в ней значительных перестановок, но существенно уточняет акценты»<sup>2</sup>. Тут, однако, необходимо учесть различие между классицизмом и барокко. Для последнего характерно, в частности, «культивирование гибридных жанров, типа трагикомедии, и жанров синтетических, типа мелодрамы», а также — «внесистемного» жанра романа<sup>3</sup>.

Драматурги эпохи Ренессанса, особенно в Италии (где были созданы образцы, повлиявшие и на другие литературы), обращаются «через голову близкой и еще живой традиции фарсов и мистерий... к вновь открытой и по-новому прочитанной трагедии и комедии греко-римской древности»<sup>4</sup>. Неудивительно поэтому, что в центре внимания теоретиков эпохи оказывается вопрос о соотношении этих двух жанров. И уже во вторую очередь речь идет о сущности каждого из них. Аналогия между древними и новыми жанрами (фарсами и мистериями) в ренессансных поэтиках имеет служебное значение.

Характерные для поэтик Ренессанса колебания в определении границ между трагедией и комедией получают свое объяснение в том, что с точки зрения фабулы, а также значимости для развития действия определенных качеств персонажей (характеров или нравов) эти жанры скорее едины. Различия же между ними проявляются, с одной стороны, в изображенных обстоятельствах; с другой — в общем эмоциональном тоне и стиле<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994. — С. 32.

<sup>2</sup> Там же. — С. 27 — 30.

<sup>3</sup> Там же. — С. 31.

<sup>4</sup> *Андреев М. Л.* Второе рождение европейской драмы // Проблема жанра в литературе Средневековья. — М., 1994. — С. 42.

<sup>5</sup> Таковы суждения Тома Себилле, Жоакена дю Белле, Ю. Ц. Скалигера, Франческо Робортелло, Филиппа Сиднея. Фрагменты их трактатов о поэтике драмы см.: Эстетика Ренессанса: Антология: в 2 т. — М., 1980. — Т. 2. — С. 113—115, 116, 228—229; 258, 287—288, 300; Литературные манифесты западноевропейских классицистов. — М., 1980. — С. 54—55, 56—58.

Очевидно, в интересующей нас области одновременно и параллельно действовали противоположные и взаимоопровергающие тенденции, так что общие принципы классической драмы надлежит еще обнаружить. Достаточно констатировать, что к ней в одинаковой мере относится драматургия Шекспира и Кальдерона, с одной стороны; Мольера и Корнеля или Расина — с другой. Можно предположить, что искомая общность заключалась в принципах *единства действия* и *неизменности характера* героя (в их органической взаимосвязи).

Проверим эту гипотезу посредством анализа образцов классической трагедии и комедии.

## 9.1. Трагедия

Характеристика трагедии как исторически и теоретически определенного драматургического жанра затрудняется недостаточно четким разграничением в теории литературы свойств данного жанра и особенностей трагизма как эстетической категории. Необходимое размежевание еще в 1920-е гг. было осуществлено М. М. Бахтиным, однако и до настоящего времени оно не получило достаточно широкого признания и распространения. Четко различая «архитектонические формы» художественного целого как эстетического объекта и «композиционные формы» его текстовой манифестации («внешнего произведения»), Бахтин, в частности, писал: «Драма — композиционная форма (диалог, актовое членение и проч.), но трагическое и комическое суть архитектурные формы завершения».

Конечно, можно говорить и о композиционных формах комедии и трагедии как разновидностях драматической, имея при этом в виду приемы композиционного упорядочения словесного материала<sup>1</sup>, т. е. структуру текста, а не архитеконику эстетического переживания (катарсиса).

Трагизм в качестве эстетической категории (строю художественности, не ограниченного одним определенным жанром) предполагает избыточную свободу самоопределяющейся личности относительно сверхличного миропорядка, наделяемого при этом «высшей целесообразностью» (Шиллер). Трагическая ситуация возникает в результате того, что, будучи «шире» своей роли в миропорядке, герой вступает в неразрешимое противоречие с собственной судьбой или долгом, предназначением, исторической

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 20.

необходимостью, социальной функцией и т. п. как сверхличной заданностью своего личного существования. Вследствие подобного (собственно трагического) противоречия «подлинная жизнь личности совершается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собою, в точке выхода его за пределы»<sup>1</sup>, за ролевые границы своего присутствия в мире.

Трагедия часто обнаруживает в своей основе такого рода ситуацию несовместимости *Я* и *Сверх-Я*, ведущей личность к гибели, «чтобы самой утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю»<sup>2</sup>. Однако так обстоит дело в этом жанре далеко не всегда. В наиболее ранней трагедии Эсхила «Молящие» «дилемма, стоящая перед Пеласгом, еще не носит трагически противоречивого характера»<sup>3</sup>. Не трагично (в эстетическом отношении), а очевидным образом героично положение и поведение Прометея у того же Эсхила. А его трилогия «Орестея» — «высочайший образец античной трагедии — завершается оправданием Ореста и примирением враждующих богов»<sup>4</sup>, что вполне трагедийно (в жанровом отношении), но лишено трагизма. С другой стороны, трагический строй художественного завершения целого вполне возможен вне рамок жанра трагедии, например в лирике (пушкинский «Пророк») или в романе («Преступление и наказание», «Анна Каренина»).

Это вынуждает нас отыскивать инвариантные черты трагедии как «вторичного» речевого жанра, не прибегая к помощи эстетической категории трагизма, хотя зарождение этой категории в рамках именно данной жанровой традиции далеко не случайно и заслуживает к себе особого внимания.

Трагедия, принципы построения которой неоднократно формулировались нормативными поэтиками, представляет собой образец канонического жанра. В частности, вполне «правильная» трагедия предполагала: сосредоточенность на судьбе благородного героя, оказывающегося в ситуации вины и страдания<sup>5</sup>; наличие неразрешимого и потому ведущего к катастрофе конфликта

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963. — С. 79.

<sup>2</sup> Шеллинг Ф. В. Философия искусства. — М., 1966. — С. 403.

<sup>3</sup> Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. — М., 1978. — С. 84.

<sup>4</sup> Там же. — С. 5.

<sup>5</sup> Согласно исходной характеристике первого канонизатора жанра, трагедийный герой «впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастья, каковы, например, Эдип, Фиест и выдающиеся люди из подобных родов», «которым пришлось или перенести, или совершить ужасное». При этом «первый и самый важный» принцип выбора характеров для трагедии — «чтобы они были благородны» (Аристотель. Об искусстве поэзии. — М., 1957. — С. 79 — 80, 87).

(в античной трагедии неразрешимость не была обязательной); строгое 5-актное членение текста в соответствии с особой сюжетной функцией каждой части (античные трагедии с хором были упорядочены иначе); соблюдение «трех единств»<sup>1</sup>; нормированную стихотворную форму текста и благородство слога как «словесного выражения... уклоняющегося от общеупотребительного»<sup>2</sup>. В развитии трагедийного действия обычно различаются: завязка конфликта, его нарастание, перипетия («перемена событий к противоположному»<sup>3</sup>), кульминация и катастрофическая развязка. Такого рода «перипетийный» сюжет неотожествим ни с кумулятивным, ни с циклическим типами сюжетного построения.

В творчестве Шекспира трагедийный канон существенно нарушался и был основательно расшатан, что положило начало неклассическим ответвлениям основной жанровой традиции. Впрочем, отступления от канона в этих случаях носили преимущественно внешне-композиционный, а не глубинный, не архитектонический характер.

Рассматриваемый жанр является древнейшим из драматургических жанров европейской литературы, поскольку комедия сформировалась несколько позже на основе архаичного «сатирического действия», дополнявшего трагедийные представления смеховой разрядкой созданного напряжения. Таким образом, генезис данного жанра в основных моментах совпал с генезисом драматургии как литературного рода.

Древнегреческая трагедия, по свидетельству Аристотеля, зародилась как ответвление хоровой дифирамбической (в честь бога Диониса) лирики: к хору добавился актер, выступавший вестником событий, происходивших вне сцены и подвергавшихся со стороны хора эмоциональной рефлексии. «В доэсхиловской трагедии рассказ единственного актера о происходящем за сценой и его диалог с корифеем (предводителем хора. — *В. Т.*) служили лишь поводом для лирических излияний хора»<sup>4</sup>. Почти так же была организована одна из ранних трагедий Эсхила «Персы», а в еще более архаичной его трагедии «Просительницы» (в ином переводе «Молящие») хор 50 Данаид вообще играл главенствующую роль. Но в более поздних пьесах «отца трагедии» роль диалога между актерами (Софокл доводит их число до 3) существенно возрастает и начинает составлять композиционную основу жанра.

---

<sup>1</sup> Вам «забывать нельзя, поэты, о рассудке: / Одно событие, вместившееся в сутки, / В едином месте пусть на сцене протечет; / Лишь в этом случае оно нас увлечет» (*Буало Н.* Поэтическое искусство. — М., 1957. — С. 78).

<sup>2</sup> *Аристотель.* Об искусстве поэзии. — С. 113.

<sup>3</sup> Там же. — С. 73.

<sup>4</sup> *Тронский И. М.* История античной литературы. — М., 1983. — С. 118.

События легендарно-мифологического характера, излагавшиеся вестником, а позднее частично разыгрывавшиеся актерами, были в основном теми же, которые составляли тематическую основу героического эпоса. Эсхил называл свои творения «крохами от великих пиров Гомера», а исторически актуальный сюжет «Персов» — весьма редкое исключение. Однако это не означает, вопреки мнению Гегеля, некоего «синтеза» эпической объективности с лирической субъективностью, достигаемого в драматургии. Действительное соотношение литературных родов сложнее, тем более что через посредство все того же «сатирического действия» (о чем свидетельствует наименование жанра, переводимое как «козлиная песнь») трагедия восходит своими корнями к доэпической и долирической песне-пляске, сопровождавшей ритуал жертвоприношения, неотрывно связанный в первобытном сознании с перипетийной взаимодополнительностью смерти и возрождения<sup>1</sup>.

Жертвенная фигура — практически неперемный атрибут трагедийного жанра. В Античности это была нередко фигура центрального героя, но не всегда (в «Персах» оплакиваемой жертвой оказываются воины армии Ксеркса). Архетипичность жертвенности, впрочем, не означала неизбежности гибельного финала. Некоторые античные трагедии имели благополучный для героя исход, но жанрообразующий мотив жертвоприношения и в этом случае сохранял свое конструктивное значение. Так, «Ифигения в Тавриде» Еврипида представляет историю спасения Ореста и Пилада, которые были предназначены для принесения в жертву сестрой Ореста — жрицей Артемиды. Требование жертвенного убийства сына Андромахи составляет завязку одноименной трагедии Расина. Очевидна жертвенная функция Джульетты (как и Ромео), Офелии, Дездемоны в знаменитых трагедиях Шекспира. Аналогична функция Маргариты и особенно ее новорожденной дочери в «Фаусте» Гёте или Катерины в неклассической трагедии А. Н. Островского «Гроза». Фигура жертвенного младенца Дмитрия находится в основании сюжета пушкинского «Бориса Годунова», завершающегося своего рода жертвенным закланием «Борисова щенка».

Архетип жертвы обнаруживается в основании константного для данного жанра комплекса мотивов индивидуального страдания, «страстотерпения» (в классической трагедии сопереживаемого хором). Однако тематическую основу возникающего жанра составило не принесение кого-либо в жертву богам (деяние законное и праведное, с позиций архаического сознания), но — преступление, чем в трагедии порой оказывается и само жертвоприношение.

---

<sup>1</sup> См.: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 163—164.

«Трагедия — писал Пушкин, — преимущественно выводила тяжкие злодеяния»<sup>1</sup>. Цепь преступлений разворачивается в античных трагических сюжетах Фиванского и Аргосского циклов; Ксеркс в «Персах» терпит поражение за то, что совершил космическое преступление, соединив понтонным мостом два материка, разделенных богами; преступление формирует исходную сюжетную ситуацию «Гамлета», «Бориса Годунова»; преступлением является договор Фауста с дьяволом, приводящий его к последующим преступлениям в первой (более классической в жанровом отношении) части трагедии Гёте; преступлением венчается сюжетное развитие «Андромахи», «Отелло»; как преступление переживает собственное нарушение патриархальных норм домостроя героиня Островского. Трагедийная неклассичность «Грозы» связана, в частности, с ценностной неоднозначностью поведения героини, преступность которого здесь остается проблематичной.

Преступление (переступание запретной границы) являет собой событие особого рода, определяющее жанровую специфику трагедии. Героический эпос древности, как и питавший его живой (а не изложенный в определенной интерпретации) миф, не знают преступлений — только деяния. Персонажи этого архаического пласта культуры «не выбирают, а по своей природе суть то, что они хотят и свершают»<sup>2</sup>, тогда как в основе трагедии всегда — так или иначе — осуществляемый героем выбор. Проблемно-тематический комплекс преступления как феномена социальной жизни зиждется на индивидуальной ответственности субъекта. В основе трагедии — открытие онтологической значимости отдельного человеческого существования. Сквозь призму жанрообразующей нравственной проблематики (ответственность за совершенный выбор) мифологические предания о родовых проклятиях и злключениях дома Лаидов и дома Атридов были интерпретированы в классических трагедиях античности как сказания о преступлениях.

Необходимые условия такого поворота — изменение картины мира и овладение поэтикой конфликта. Трагедия осуществляет переход от прецедентной картины мира (с ее архаичной этикой ответного злодеяния «мера за меру»), присущей сказанию, к императивной, которую создает притчевая наррация (см.: «Протолитературные» нарративы). Ибо регулятивная идея ответственности (отдельного лица) неразделима с императивной идеей справедливости (со стороны социума). Если в первой трагедии трилогии Эсхила «Орестея» Кассандра пророчествует: «За меня,

<sup>1</sup> Пушкин А. С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // Пушкин А. С. ПСС: в 10 т. — М., 1958. — Т. 7. — С. 213.

<sup>2</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — М., 1971. — Т. 3. — С. 593.

жену, умрет жена, и муж падет за мужа» («Агамемнон»), если в «Хозфорах» еще утверждает: «Пусть за смертельный удар будет оплачено смертельным ударом <...> Так гласит трижды старое слово», — то в «Евменидах» (заключительная часть трилогии) суд ареопага под началом самой Афины обсуждает меру ответственности Ореста и выносит оправдательный приговор. А древнейшие богини кровной мести Эринии, блюдушие «закон: капли крови, пролитые на землю, требуют новой крови», соглашаются встать на страже ответственной справедливости, принимая имя Евменид («благосклонных»).

В рамках императивной картины мира сюжетная динамика трагедии — в отличие от эпопеи — создается не ситуацией, разворачиваемой перед читателем с единой и потому объективной авторской позиции, а развитием конфликта, который заключается в противостоянии различных субъективно небезосновательных позиций («правд»). Агамемнон имеет основания согласиться на жертвоприношение своей дочери, Клитемestra имеет основания покарать Агамемнона за убийство ее дочери, Электра и Орест имеют основания покарать Клитеместру за убийство их отца и т. д. Трагедийный конфликт — это конфликт самоопределений. Вне диалогической формы диспута он не может должным образом развиваться, порождая из себя сюжет трагедии, далеко уходящий от первоначальной мифологической фабулы.

При столь существенном размежевании с героическим эпосом по строю картины мира, по характеру событийности и организующей роли конфликта трагедия сохраняет с ним архитектурную связь по масштабности общей ситуации. Трагедийное преступление — это деяние не криминального масштаба; в рамках данного жанра сюжетобразующее действие приобретает статус значимого нарушения порядка общенародной жизни: «Век расшатался» («Гамлет»). Это обстоятельство было осмыслено Пушкиным в его знаменитой формуле: «Что развивается в трагедии? <...> Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная»<sup>1</sup>. Такого рода связь Пушкин усматривал даже у Расина, «несмотря на узкую форму» его трагедии, придворно-аристократической по своей тематике. Однако если жизнь расиновской царицы Федры и не соотносится с жизнью народа непосредственно, то она неотделима от высшей общности миропорядка космического, поскольку ее мать — дочь Солнца, а отец — потомок Зевса. Поистине всякий трагедийный человек в конечном счете оказывается блудным сыном божественного миропорядка.

Неудивительно, что смерть главного героя — как в «Гамлете», например, — нередко выступает жертвенной ценой восстано-

<sup>1</sup> Пушкин А. С. О народной драме... — С. 625.

ления миропорядка. Этот трагедийный момент уходит своими корнями к дионисийскому и аналогичным ему мифам, к ритуальной смерти воскресающего и возобновляющего течение жизни божества или тотема. И все же столь распространенная гибель действующего лица ни для Эсхила, ни для Софокла изначально не служила жанровым признаком трагедии: обязательным признавался лишь момент страдания, претерпеваемого вследствие невольной или ошибочной, так называемой «трагической» вины. Простейшим примером подобной вины может служить запретная любовь той же Федры к пасынку, в которой героиня, разумеется, не вольна.

Эпопейный масштаб трагедийной ситуации объясняет стабильную для этого жанра обремененность основных его героев державной функцией и проистекающим из нее долгом по отношению к жизни общей, что придает разыгрываемой здесь «судьбе человеческой», по слову Гегеля, «субстанциальное» значение. Этим же масштабом мотивирована и принципиальная поначалу роль хора — наглядно представляемого на сцене носителя «судьбы народной». В ходе эволюции жанра хор не сохранился в качестве канонического атрибута трагедии, однако в редуцированной форме многолюдного коллективного персонажа, весьма активного в своих ценностных ориентациях, он составляет одну из устойчивых жанровых традиций. Достаточно указать на исключительно важное значение народных сцен для «Бориса Годунова».

Соотношение солиста и хора в трагедии не следует мыслить по аналогии с романтическим противостоянием личности и толпы. В трагедийной классике они взаимодополнительны. Хор здесь выступает носителем «доксы» (общего мнения), а позиция героя оказывается — по тем или иным причинам — парадоксальной, что и приводит его в кульминационные моменты к присущей данному типу литературного героя исступленности: «исступлениям» за пределы утвердившихся в данной культуре стереотипов мышления и поведения. В рамках общенародной сюжетной ситуации трагедийный герой выступает беспрецедентным казусом индивидуального бытия, а потому — субъектом личностной самоидентификации: самопознания, самообмана, самоутверждения, самоотрицания. Знаменательный вопрос Эдипа «Кто я?» был обращен к оракулу, но так или иначе его ставят перед собой все трагические герои. Расиновская Гермиона восклицает, например: «Ах, неужели так и не узнать мне — люблю я или ненавижу?» К этому же ряду конститутивно жанровых вопросов следует отнести и «Быть или не быть?» Гамлета.

Весьма знаменательно, о чем спрашивает себя типичный персонаж героического эпоса Тезей, оказавшись в неорганичной для него трагической обстановке «Федры». В растерянности он

вопрошает не о себе — о внешней ситуации: «Je ne sait, ou je suis» (Я не знаю, где я).

Если в эпической архаике центральные персонажи выделяются количественно (самый мужественный, самый хитроумный, самый могучий и т. п.), то в трагедии — качественно: личностным своеобразием, неоднозначностью своего присутствия в мире. Личностная исключительность трагического героя, препятствующая его однозначному самоопределению и затрудняющая для него самоориентацию в мире, служит конструктивным признаком данного жанра. Этим, в частности, объясняется угасание трагедии в романную эпоху (комедия перестраивается, но благополучно продолжает свое существование). Ведь в достаточно развитом романном жанре образ человека вообще, а не один только центральный герой, обладает такого рода исключительностью. Жанр трагедии в своей исходной композиционной структуре (солист — хор) запечатлел первоначальный исторический скачок индивидуально-личностного Я-сознания, тогда как жанр романа достигает вершин своего развития в те периоды, когда этот тип ментальности начинает играть ведущую роль в культуре.

Исторически знаменательные обращения к трагедии в эпохи барокко и классицизма, возвращающие этот жанр на лидерскую позицию в литературе, связаны с очередным ментальным скачком западной культуры — с нарастанием эгоцентризма в европейском общественном сознании. Яркие примеры разрастающегося Я-сознания характеризуют трагедии Шекспира или Кальдерона. Эгоцентризм персонажей Расина иступленно распространяется «на объект страсти: живи для меня, дыши для меня, если не для меня, то ни для кого»<sup>1</sup>.

Референтная компетенция трагедийного жанра может быть определена как тематизация преступления (нарушения императивных границ миропорядка) и проблематизация позиции «уединенного сознания» (голоса, выпадающего из хора голосов и вступающего с ним в диалогические отношения). Даже и в том случае, когда хор на сцене не присутствует, хоровая «докса» составляет для героя трагедии актуальную, дискуссионно значимую позицию. Названное жанровое содержание является каноническим и порождает целый комплекс устойчивых жанровых мотивов, в частности: вины, заблуждения, непредвиденного узнавания, одиночества, самоуглубления, безумия, самоубийства.

Еще одно радикальное отличие от эпопеи в использовании общего материала героических сказаний состоит в том, что трагедия, представляя события прошлого перед глазами зри-

<sup>1</sup> *Кадышев В. С.* Расин. — М., 1990. — С. 66.

теля как свершающиеся здесь и сейчас, в «настоящем сопереживания», снимает абсолютную эпическую дистанцию между разыгрываемым событием и событием самого разыгрывания. Иначе говоря, структура трагедийного текста в целом анарративна.

Разумеется, речи вестников представляют собой наррации, а речи хора — по преимуществу лирические медитации, однако конструктивная роль в текстах складывающегося жанра принадлежит, как подчеркивал Аристотель, «действию, а не рассказу»<sup>1</sup>. Следует иметь в виду, что физические действия в античной трагедии совершались, как правило, за сценой и были как раз предметом рассказа (против их непосредственного показа протестовал позднее Гораций). Ограничивая значение для трагедии «превосходных выражений и мыслей», Аристотель настаивает на первостепенной значимости «фабулы и сочетания действий»<sup>2</sup>. Он не отождествляет «сочетание действий» с «фабулой», которая может быть изложена вестником, поскольку имеет в виду, надо полагать, вербальные, речевые действия.

Именно из такого рода действий сплетается, например, текстовая ткань расиновской «Андромахи», где все события (исключая финальную катастрофу), о которых можно было бы рассказывать, уже произошли еще до поднятия занавеса. А знаменитый жест Федры, выхватывающей у Ипполита шпагу, оказывается единственным неречевым взаимодействием героев не только в «Федре», но вообще в пьесах Расина, что роднит их с наследием античных трагиков, у которых физические действия совершались по преимуществу за сценой. Поистине «мир трагедии — это мир слова»<sup>3</sup>, которое здесь всегда оказывается поступком.

После Дж. Остина высказывания, являющиеся непосредственными речевыми актами, воздействиями на собеседника или изменениями ситуации (а не сообщениями или мыслеоформлениями), именуются перформативными. Сколь бы развернутыми и существенными для содержания пьесы ни были ее нарративные или медитативные фрагменты, драматургический жанр без них может обходиться, тогда как без перформатива драматургия невозможна. Поэтому диалог как речевое взаимодействие в трагедии и последующих жанрах этого литературного рода приобретает конструктивную роль жанрообразующей композиционной формы текста.

Однако ошибочно было бы утверждать, что структура художественного высказывания в данном случае перформативна,

<sup>1</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии. — С. 56.

<sup>2</sup> Там же. — С. 59.

<sup>3</sup> Кадышев В. С. Расин. — С. 179.

как перформативна реклама или прямая политическая агитация. Все тот же Аристотель точно именуется трагедийный дискурс не «действием», а «подражанием действию», «мимесисом». Это миметический дискурс, охватывающий собой как перформативные диалоги, так и монологические партии вестников и хора, сводящий их в одно целое. И драматург, сочиняющий текст на основании мифологического предания, и актеры, исполняющие этот текст со сцены, не рассказывали о персонажах мифа и не становились ими, а подражали им, как первобытный человек в своих обрядовых действиях: например, имитируя в космогонических ритуалах божественное сотворение мира<sup>1</sup>. Позиция артистического подражания (а не архаического перевоплощения) соединяла в себе эпическую несовместимость воспроизводящего с воспроизводимым и одновременно лирическую их неразрывность. Причем этот миметический духовный акт в отличие от обряда был беспрецедентным, как и само представляемое легендарное событие: следует помнить, что тексты трагедий сочинялись для однократного их исполнения в ходе состязания трагиков, проводимого в честь бога Диониса.

Зритель оказывался сопричастным трагедийному событию не как легендарному, но как актуальному, действительному в момент зрелища, отделенному только условной границей сцены. Зритель был призван стать внутренним соисполнителем миметических речевых действий, «чтобы всякий... содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как разворачиваются события»<sup>2</sup>. Если «содрогание» предполагает внутреннее самоотождествление с героем, то «сострадание», напротив — благожелательную отстраненность.

Эта диалектика «причастной внеаходимости» (М. М. Бахтин), необходимая для актерского успеха и распространяемая на зрителя, сыграла исключительно важную роль в дальнейшем становлении литературы как эстетической деятельности. В трагедии же она служила расширению событийного настоящего до законосообразного вечного, до основ человеческой жизни, способствовала метонимическому переносу свойств казуса на миропорядок в целом, что превращало постановку «последних вопросов» бытия в конститутивный атрибут жанра.

Жанровая стилистика трагедии, как и любого другого речевого жанра, находится в прямой зависимости от ее рецептивной установки (жанровой концепции адресата). Пушкин пронизательно охарактеризовал разницу рецептивных установок трагедии «придворной» (расиновской) и «народной» (шекспировской): «Творец

<sup>1</sup> См., например: *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. — СПб., 1998.

<sup>2</sup> *Аристотель.* Об искусстве поэзии. — С. 82.

трагедии народной был образованнее своих зрителей, он это знал, давал им свои свободные произведения с уверенностью своей возвышенности и признанием публики, беспрекословно чувствуемым. При дворе, наоборот, поэт чувствовал себя ниже своей публики. Зрители были образованнее его, по крайней мере, так думали и он и они. <...> Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию»<sup>1</sup>. При этом коммуникативная ситуация расиновской трагедии вполне канонична: хотя собрание афинских граждан принципиально отличалось от собрания придворных, но автор античной трагедии ориентировался прежде всего на членов жюри литературного состязания, то есть адресовал свой текст «снизу вверх», как и трагики классицизма. Адресованность же художественного высказывания «сверху вниз», естественно, способствовала отходу от канона, приводила к жанровым вольностям «свободных произведений».

Однако, при всей глубине этих различий, у обоих вариантов трагедии — классического и неклассического — имеется общий знаменатель: «возвышенность» (не столь важно, героев и публики или героев и автора). Стремится ли автор возвысить зрителей до уровня предлагаемой им интеллектуальной проблематики и эмоциональной напряженности, или он стремится возвысить свой текст до уровня «утонченного вкуса» зрителей, он вынужден обращаться к лексике и синтаксису высокого стилевого регистра, пользуясь, как учил Аристотель, не только обычными словесными выражениями, но и такими, которые «не существуют в общем употреблении», а потому «создают отсутствие затасканности в речи»<sup>2</sup>.

Подобная стилевая интенция присуща принципиально монологическому, в особенности поэтическому слову. Диалог в трагедии остается внешне-композиционной формой; стилистика этого жанра, сосредоточенного на проблеме отъединенности «одного» от «всех», принципиально монологична. Прозаическое слово, чреватое стилевым разноречием, чуждо трагедии.

В «Борисе Годунове» Пушкин использовал эпизодические обращения к прозаической речи как своего рода композиционный курсив. В дальнейшем обращение к прозе оставляет произведению только отголоски трагедийной жанровой памяти («Гроза»). А попытки возрождения древнего жанра, соответственно, требуют обращения к стихотворной организации текста (трагедии И. Анненского, «Владимир Маяковский» В. Маяковского, «Прометей» Вяч. Иванова).

<sup>1</sup> Пушкин А. С. О народной драме... — С. 214.

<sup>2</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии. — С. 116.

## 9.2. Комедия

Сложившаяся в этой области научная ситуация заключается в расхождении между задачами и методами определения *эстетического своеобразия* жанра, с одной стороны, и изучения *поэтики жанра* — с другой.

В справочной литературе, как правило, во-первых, «возвышенности» трагедии противопоставляются «элементы комизма» и «смех» или иногда сатира («разоблачение иллюзорных ценностей и недостатков человеческой жизни с веселым превосходством над человеческими слабостями»). Во-вторых, речь идет о том, что комедию от трагедии отличают «только кажущийся конфликт» и «счастливая» развязка<sup>1</sup>. Отсюда зачастую — отказ от рассмотрения комедии в качестве литературного жанра: если считать ее исключительно или даже в первую очередь «формой театрального искусства», то можно ограничиться замечаниями об отсутствии серьезности и установке на комизм<sup>2</sup>; в характеристике же структуры произведения вообще нет необходимости<sup>3</sup>.

В такой ситуации, с одной стороны, исчезает возможность отграничить драматические произведения комического характера от эпических или лирических, имеющих аналогичные эстетические задачи (новелла, комический рассказ-сценка, сатирический или юмористический роман; поэтическая сатира и комические стихотворные диалоги, эпиграммы и т. п.). Структурные различия между названными типами произведений, с такой точки зрения, кажутся второстепенными по своей значимости, не затрагивающими основные смысловые (т. е. эстетические) установки. Тем более в тех случаях, когда эти установки понимаются весьма обобщенно и к тому же множественно.

Так, в работе, посвященной философии комедии, ей приписываются в равной мере и «социально-критический» характер, и защита прав «материальной природы» человека; второе (наряду

---

<sup>1</sup> *Sierotwiński S.* Słownik terminów literackich. — Wrocław, 1966. — S. 126—127; *Wilpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur. 7., verbesserte und erweiterte Auflage. — Stuttgart, 1989. — S. 468—469; *Шпагин Н. П.* Комедия // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. — М., 1974. — С. 140—144; Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС). — М., 1987. — С. 161; Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — С. 370.

<sup>2</sup> «Анализ комедии связан с анализом природы смеха» (*Волькенштейн В.* Комедия // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. — М.; Л., 1925. — Стлб. 360—364).

<sup>3</sup> *Melchior-Bonner A.* La comédie // Littératures et genres littéraires / Par J. Besiére et al. Paris, 1978. — P. 227—228; Dictionnaire de la théorie et de l'histoire littéraires du XIX siècle à nos jours / Sous la direction de L. Armentier. — Paris, 1986. — P. 74—75.

со счастливым концом) позволяет сближать комедию со сказкой, новеллой и басней. К этому добавляется еще и «философия игры», в свете которой комедия оказывается близка поэмам и романам<sup>1</sup>.

С другой стороны, возможен (хотя и значительно более редок) прямо противоположный подход: структура комедии характеризуется полно, многосторонне и точно, но без всяких попыток связать ее с тем комическим эффектом, который создается не какими-либо отдельными ситуациями или пассажами, а произведением как целым<sup>2</sup>.

Оба научных подхода к проблеме комедии имеют длительную историю. Частные случаи действия универсальных «механизмов» и «приемов» комического в этом жанре (например, у Мольера) видел А. Бергсон<sup>3</sup>. Наоборот, крупнейший филолог-классик Ф. Зелинский рассматривал (в работе «Происхождение комедии») основные проблемы поэтики и эволюции жанра, вообще не затрагивая природу комического<sup>4</sup>. В наши дни лишь в словаре П. Пави указано и на смеховую установку жанра, и на циклический характер сюжета, а также на своеобразие комедийного конфликта<sup>5</sup>.

Такая научная ситуация объясняется высоким уровнем абстракции: в общих представлениях о «смешном» и о сущности смеха растворяется *своеобразие комедийно-комического*, сложившегося и развивающегося исторически. Между тем как раз этот, более конкретный и частный вариант эстетической категории «комическое» органически связан с определенными сюжетными ситуациями, с особой логикой сюжетного развертывания, системой персонажей и их функциями, а также соотношением их точек зрения.

В этой связи исключительный интерес представляют для нас работы О. М. Фрейденберг «Комическое до комедии» и «Паллиата». По мысли ученого, «мифологический комизм заключается во временном господстве... отрицательной силы» (т. е. персонажей-носителей «безобразия, срама, брани, нечестия») и параллельном рождении силы «положительной» (используя современные понятия); комическое представляет собою «аспект смерти, переходящей в новую жизнь». Ясно, что такой комизм «не имеет ничего

---

<sup>1</sup> Штейн А. Л. Философия комедии // Контекст — 1980. Литературно-теоретические исследования. — М., 1981. — С. 253, 258, 260 — 261.

<sup>2</sup> См.: Андреев М. Л. На границах комедии. — М., 2002.

<sup>3</sup> Бергсон А. Смех. — М., 1992. — С. 50 — 51.

<sup>4</sup> Зелинский Ф. Из жизни идей. Научно-популярные статьи. — Петроград, 1916. С. 360 — 398.

<sup>5</sup> Пави П. Словарь театра : пер. с фр. — М., 1991. — С. 146 — 147.

общего» с «европейским пониманием “комизма”»<sup>1</sup>. Каким же образом одно превращается в другое?

По О. М. Фрейденберг, возникновение комического связано с «временным преобладанием антагонистического двойника (агрессивного разрушителя, антитотема)». Чуть далее речь идет о выдвигании на первый план таких фигур, как Гермес и Одиссей<sup>2</sup>; в принятой в наши дни терминологии — о ведущей роли *трикстера*: по происхождению — двойника (часто — брата-близнеца) серьезного («культурного») героя. На античном материале О. М. Фрейденберг показала, что «комическое до комедии» существует, пока не возникли и не утвердились (в Древней Греции первоначально — в форме «этических образов» Дики и Гибрис) понятия «добра и зла, правды и кривды». Первым «признаком комического» становится «победа кривды», мнимость событий, торжество «ложного над настоящим, неправды над правдой»<sup>3</sup>. Но амбивалентность противоположностей, их взаимопереход сохраняются, пока субъект не отделен от объекта, а персонаж не стал «олицетворением свойства».

Комедия тем самым — порождение впервые возникшего «понятийного комизма» (заметим, что *понятийность* здесь тождественна *этической определенности*): «Не комедия создает комическое, а, наоборот, понятийный комизм порождает особый план драмы, в известных условиях называемый комедией»<sup>4</sup>.

По-видимому, комедийно-комическое возникает тогда, когда *параллелизм* двух событий или процессов — утверждения ложного или мнимого (ассоциирующегося со смертью) и рождения новой жизни (настоящей правды) — превращается в *строгую последовательность двух состояний, в смену двух этапов или стадий одного процесса*. Торжество мнимого (разрушительного) начала и его носителя — персонажа рассматривается в качестве *временного* именно в свете этой *обязательной последовательности*: оно долженствует быть преодоленным и непременно будет заменено своей противоположностью. Обязательность и однонаправленность такого перехода от одной противоположности к другой означают *рождение* комедийного сюжета, основанного на «качественной перипетии», на представлении о «необходимом результате какого-то совершенного действия», т. е. на «идее возмездия». Между тем ни того ни другого, по мнению О. М. Фрейденберг, нет еще в древней комедии, у Менандра и Плавта<sup>5</sup>. Паллиату, с ее точки

<sup>1</sup> Фрейденберг О. М. Миф и театр. Лекции. — М., 1988. — С. 92, 97.

<sup>2</sup> Там же. — С. 97 — 100.

<sup>3</sup> Там же. — С. 102 — 104, 107.

<sup>4</sup> Там же. — С. 115.

<sup>5</sup> Там же. — С. 84, 117.

зрения, характеризует «неразрывность мнимого-подлинного» и «непонимание, что такое абстрактное время и какая бы то ни было последовательность, длительность и протяженность»<sup>1</sup>.

Примером элементарной структуры комедийного сюжета может служить смена временного торжества силы, разлучающей любящих молодых персонажей (как правило, интриги, которую ведет отец-соперник, т. е. разрушительного воздействия старости или смерти), поражением этой силы и соединением любящих. Такова схема сюжета с участием Панталоне, характерного для итальянской народной комедии *dell'arte*<sup>2</sup> (как мы увидим далее, она присутствует и в «Скупом» Мольера).

Смех здесь — в полном согласии со своей архаической природой — преодоление смерти<sup>3</sup>. Но, в отличие от своего архаического первообраза, он рождается в иной ситуации: в столкновении раздельно существующих противоположностей, одна из которых может утвердиться только за счет другой, путем ее вытеснения из мира. И, следовательно, комедийный смех связан с драматическим конфликтом.

Драматичен и комедийный персонаж, поскольку он воплощает лишь одну из этих противоположностей, «олицетворяет свойство» или, иными словами, является «типом»<sup>4</sup>. Перестав быть таковым, персонаж разрушит структуру комедии, сложившуюся на мифологической основе, т. е. уничтожит возможность конфликта, без которого сюжет утратит принцип своего развертывания — закономерную смену одной из столкнувшихся противоположностей другой. Такова изначально свойственная жанру органическая взаимозависимость между *неизменностью героя* и традиционным *единством действия* (т. е. его обязательной логикой).

Итак, правомерна гипотеза, согласно которой классическая комедия базируется на *схематизме сюжета и персонажа*. Это, во-первых, устойчивая структура сюжета, представляющего собой смену временного торжества «кривды» (обмана, видимости правды) утверждением подлинной правды. И во-вторых — обязательное и ненарушимое (неизменное) тождество поведения и высказываний персонажа его предопределенной («типической») сущности, т. е. полное совпадение героя с той или иной его сюжетной ролью (несмотря на возможное изменение внешних обстоятельств и смену ролей). Отсюда требования единства действия

<sup>1</sup> Фрейденберг О. М. Миф и театр. Лекции. — М., 1988. — С. 55.

<sup>2</sup> См.: Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*. — М., 1954.

<sup>3</sup> Помимо книги Бахтина о Рабле см. об этом в статье В. Я. Проппа «Ритуальный смех в фольклоре» (Пропп В. Я. Фольклор и действительность. — М., 1976).

<sup>4</sup> Фрейденберг О. М. Миф и театр. — С. 115.

и неизменности характера героя, которые мы находим в поэтиках Ренессанса, а также у Буало.

Исходя из этой гипотезы, рассмотрим и сравним два образца классической комедии: «Много шума из ничего» Шекспира и «Скупой» Мольера.

## Шекспир. «Много шума из ничего»

На первый взгляд, здесь развиваются по крайней мере две «параллельные истории с героями-друзьями», «протекающие контрастно»<sup>1</sup>. При этом превращение «женоненавистника» Бенедикта и «мужененавистницы» Беатриче благодаря разыгранной их друзьями шутке в любящую чету Л. Е. Пинский называет «собственно комической линией действия», тогда как «противоположное превращение пылкой любви в необузданную вражду из-за ревности, возбужденной коварным персонажем» (линия Клавдио-Геро и роль в ней Дон Хуана) говорит о «печальной слепоте страстей»<sup>2</sup>. По-видимому, эту «главную» линию действия ученый не считал комедийной, хотя роль зла здесь — «ограниченная и эпизодическая», а Дон Хуан, как сказано в другом месте, — «комедийный “принципиальный” антигерой», который «одинок в мире комедии и в развязке побежден, посрамлен»<sup>3</sup>. Так или иначе, но единство действия здесь оказывается неочевидным: неслучайно Л. Е. Пинский называет сюжет комедии «полифоническим»<sup>4</sup>.

Между тем вторая из признанных основ классической драмы — неизменность и самотождественность персонажей — здесь налицо. Во-первых, перед нами готовые, сложившиеся характеры. Жизненные позиции и взаимоотношения Дона Педро и Дона Хуана сформировались до начала действия; дружба Клавдио и Бенедикта между собою и с принцем, взаимная привязанность Геро и Беатриче, так же как явное влечение друг к другу Клавдио и Геро или пикировки Бенедикта и Беатриче с их достаточно очевидной подоплекой, — все это коренится в прошлом, более или менее недавнем и постоянно упоминаемом. По поводу аналогичного соотношения картины мира с сюжетом в трагедии «Ромео и Джульетта» Н. Я. Берковский замечает: «У Шекспира мир и кругозор существуют раньше лиц, очутившихся в центре фабулы». Персонаж, таким образом, шире своей сюжетной роли

<sup>1</sup> См.: Пинский Л. Е. Комедии Шекспира // Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. — М., 1989. — С. 61.

<sup>2</sup> Там же. — С. 84—85.

<sup>3</sup> Там же. — С. 85, 62.

<sup>4</sup> Там же. — С. 84.

(«Важнее всего, что никто не сводится к одним сюжетным функциям, всякий персонаж существует еще и для себя и по себе»<sup>1</sup>). Но это не отменяет его тождества себе.

Во-вторых, поступки этих персонажей, равно как и их антиподов (дона Хуана или его подручных — Борачио и Конрада), не являются результатом выбора. Таких ситуаций в комедии вообще не возникает. Никому не приходится самоопределяться на наших глазах: все действуют в соответствии со своими уже сложившимися характерами, жизненными принципами и позициями. Следовательно, персонаж — в пределах действия — со своей ролью совпадает.

В-третьих, перемены во взаимоотношениях героев, в их поведении отнюдь не означают сколько-нибудь значительных внутренних изменений. Это относится не только к внезапным переходам от любви или дружбы к вражде или наоборот (Клавдио — Геро, Бенедикт — Клавдио и принц Дон Педро, Бенедикт — Беатриче и т. п.), но также к смене подлости и лжи искренним признанием и готовностью принять возмездие (Борачио и Конрад). Такие перемены объясняются лишь изменением внешних обстоятельств, переходом от временной неразличимости кажущегося и подлинного к их очевидному противостоянию, разоблачением обмана и самообмана.

Под временной властью иллюзий находятся все персонажи, независимо от их роли в событиях: у одних (принц, Клавдио) это убежденность в знании «всей правды», у других — ложная уверенность в своей способности предвидеть и принять результаты творимого обмана. Так, Борачио убежден, что будет действовать «так искусно, что нечестности этой никто не заметит», а Дон Хуан берется осуществить его план, «к какому бы роковому исходу это дело ни привело»<sup>2</sup>.

Таким образом, между двумя фундаментальными структурными особенностями комедии в данном случае существует как будто если не противоречие, то, по крайней мере, несоответствие. Однако, приглядевшись более внимательно к развитию действия, мы замечаем, что соотношение разных его линий (или интриг) представляет собою не параллелизм, а глубоко продуманную и искусно организованную *последовательность*. Как только одна из них кажется законченной, исчерпавшей себя, немедленно возникает новая, так что финал первой оказывается мнимым.

---

<sup>1</sup> Берковский Н. Я. Литература и театр. Статьи разных лет. — М., 1969. — С. 12, 18.

<sup>2</sup> Шекспир У. Комедии. — М., 2006. — С. 193, 195 (пер. Т. Шепкиной-Куперник). Текст комедии везде цитируется по этому изданию; страницы указываются в скобках после цитаты.

Прежде всего, очевидно, что в состав сюжета включено несколько отчасти взаимодополняющих, отчасти взаимооспаривающих интриг, в истоках которых прежде всего — характеры и умонастроения принца Дона Педро и его духовного антипода и побочного брата Дона Хуана. Первый стремится устроить не только судьбу своего друга и приверженца Клавдио (соединив его с Геро, дочерью мессинского губернатора), но также и брак еще одного своего соратника и друга, Бенедикта, с Беатриче, кузиной Геро. Так что перед нами уже две интриги, инспирированные одним и тем же героем, имеющие одинаковую смысловую направленность. И если Дон Хуан делает все, чтобы принести вред Клавдио, которого считает своим врагом и соперником (лишившим его расположения властительного брата), то между ним и Бенедиктом никакого соперничества нет и ни о каких его усилиях помешать второй благоустроительной интриге принца и речи не идет.

Идея принца объясниться Геро в любви от имени Клавдио несколько искусственна. Быть может, поэтому она сразу же отзывается слухами о том, что принц «хлопчет за себя» — иллюзия, которой поддается даже Дон Хуан, знающий правду. Отсюда первая «антиинтрига»: побочный брат принца сообщает Клавдио о том, что Дон Педро собирается сам жениться на Геро. Это же подтверждает и Бенедикт. Открытие принцем своих подлинных намерений и объяснение Клавдио с Геро и ее отцом Леонато похожи на финал. И в самом деле: здесь уже присутствует традиционная для жанра победа правды над временно торжествовавшей видимостью и ложью. Первый этап развития сюжета — вплоть до конца сцены первой второго действия — своего рода «пьеса в пьесе». Театральность происходящего, во-первых, подчеркнута маскарадом; во-вторых, она входит в кругозор персонажей: когда Леонато вручает свою дочь Клавдио, Беатриче реагирует на патетическую речь своего дяди следующим образом: «Говорите, граф: сейчас Ваша реплика» (с. 189).

Во время маскарада, занимающего на этой стадии разворачивания сюжета место перипетии-кульминации, происходят два разговора: принца с Геро и Бенедикта с Беатриче. В результате второго друг и confident Клавдио отказывается от всякого общения с кузиной и подругой Геро. Таким образом, псевдоразвязка указанной первой сцены второго акта уравнивает сближение одной пары разрывом отношений в другой. Поэтому по отношению к линии Клавдио-Геро «антиинтригой» оказываются не только слухи о принце, лишь отчасти инспирированные Дон Хуаном (отчасти же возникшие сами по себе), но и взаимоотношения близкой к ним пары Бенедикт-Беатриче, которые на первом этапе протекают без всякого вмешательства извне.

Отсюда затруднительность определения конфликта на этой первой стадии — пусть самого «кажущегося» или самого «смехового». На первый взгляд, конфликт с самого начала создает противостояние инициатив Дона Педро (явно принадлежащего к типу «культурных героев») и Дона Хуана — не менее очевидного трикстера. В действительности первоначально контраст двух линий развития действия не имеет к этой противоположности прямого отношения.

Но как только решен вопрос о женитьбе Клавдио на Геро, тут же оказывается, что и Беатриче не против выйти замуж; и поскольку свадьба отложена на неделю, принц «пока что» собирается «возбудить безумную любовь» и между Бенедиктом и Беатриче. В это же время (сцена вторая второго действия) Дон Хуан берется с помощью Борачио расстроить свадьбу Клавдио. Таков второй этап развития драматического сюжета: контраст его двух линий только теперь непосредственно выявляет противоположность «благодетельной» и разрушительной инициатив принца и его брата. Но при всей этой противоположности, благой обман странным образом сближается с обманом злым и коварным: *в обоих случаях перед нами «театр»* — «режиссерские» замыслы и разыгрывание ролей.

Третья, заключительная сцена второго действия и первая сцена следующего действия содержат разговоры о любви Беатриче к Бенедикту, предназначенные для ушей последнего (который полагает, что его подслушивание никем не замечено), и зеркально подобную игру Геро, Маргариты и Урсулы в присутствии спрятавшейся Беатриче. Театральность ситуаций подчеркнута в первом случае ироническими отзывами принца об уме Беатриче и храбрости Бенедикта, а во втором — обращением Геро к Маргарите: «Сыграй получше роль свою» и репликой Урсулы: «Не бойтесь, диалога не испорчу» (с. 208 — 209). Но перед этим, во второй сцене того же действия Борачио, подобно Дону Педро, создает свой план игры и придумывает роль для Дона Хуана, впоследствии им в точности исполненную: в этическом отношении эта интрига противоположна действиям Клавдио и Геро, но внешним образом им вполне аналогична. И наоборот, Клавдио и принц оказываются в положении, аналогичном тому, в которое они ставили Бенедикта и Беатриче, когда наблюдают из укрытия специально для них разыгранную сцену между Маргаритой, одетой в платье Геро, и неким мужчиной, который обращается к ней как к дочери Леонато. Наконец, Геро в первой сцене третьего действия говорит о возможности «сочинить про Беатриче что-нибудь дурное с доброй целью» помочь Бенедикту «преодолеть любовь». И добавляет: «Кто знает, / Как можно страсть убить одним лишь словом» (с. 189). Но ведь именно это и делает клевета Дон Хуана со страстью Клавдио.

По своей нравственной сути две игры противоположны, но внешним образом схожи настолько, что переходят одна в другую почти незаметно: об этом свидетельствует фигура Маргариты, которая участвует и в той и в другой.

Интересно, что как раз в тот момент (вторая сцена третьего действия), когда Дон Педро и Клавдио считают свою позитивную интригу успешно законченной, причем Клавдио называет сцену, разыгранную Геро и Маргаритой для Беатриче (свидетелем которой он не был, т. е. представляя ее себе по аналогии) «комедией», появляется Дон Хуан с предложением «получить доказательства» нечестности Геро. Но сама предложенная им для наблюдения сцена Борачио с Маргаритой в текст не включена: читатель-зритель вынужден судить о ней точно так же, как это делает Клавдио, — по аналогии с тем, что он ранее уже наблюдал.

С какой же целью автор явно акцентирует общую театральную природу этически столь противоположных интриг? По-видимому, чтобы выдвинуть в центр нашего внимания *соотношение сознательной и срежиссированной игры персонажей со стихией жизни*, с ее собственной, никем не задуманной и непостижимой для человека игрой, которая может как разрушить любые планы, так и им благоприятствовать. *Время* (пауза, отделяющая сговор о свадьбе Клавдио от церемонии в церкви, которая закончилась катастрофой) *включает* в сюжет — *в игру* — саму *Природу*.

В третьей сцене третьего действия сторожа случайно подслушивают и задерживают Борачио и Конрада; в сцене четвертой Геро, Маргарита и Беатриче, обсуждают, подобно слугам Дон Хуана, вопрос о несоответствии видимости и сущности. В обеих сценах акцентируется игра прямым и иносказательным значениями слова «фасон», т. е. готовый вид, взятый напрокат внешний облик, прикрывающий подлинный смысл лица или явления. В пятой сцене полицейский пристав Кизил и его помощник Булава безуспешно — из-за свойственной им манеры топить суть дела в бесконечных околичностях — пытаются сообщить Леонато о том, что узнали стражники.

Таким образом (в этом-то и проявляется непредсказуемость игры самой жизни), несмотря на уже состоявшееся для читателя-зрителя разоблачение интриги Дон Хуана, успех его клеветы становится неотвратимым. Кульминация этой интриги — реплики Леонато и Дон Хуана («Что слышу я? Иль это снится мне?» и «Нет, это явь, и слышите вы правду») и Клавдио «Я ль это, — Леонато? / А это принц? А это — брат его? / А это — Геро? Не обман ли зренья?» (с. 239), т. е. кажущееся полным *торжество видимости*, подстроенной иллюзии.

В тот момент, когда приходит к финалу замысел Дон Хуана, — Геро опозорена, свадьба расстроена (первая сцена четвертого

действия), вновь, согласно уже замеченной нами закономерности, завязывается очередной и последний виток сюжета. В церкви, после того как произошел скандальный разрыв, рождаются предположение о клевете и замысел Монаха скрыть Геро от всех, объявив о ее смерти. От интриг двух принцев (кстати, именно в этот момент они впервые приравнены: «В каком-то странном заблужденье принцы») «необычный план» отца Франциска отличает неопределенность его цели: он предполагает разные варианты произвольного или стихийного развития дальнейших событий. То, что брак «отсрочен лишь», — одна из возможностей.

На этой стадии развития сюжета считать его движущей силой противостояния Дона Педро и Дона Хуана мы уже никак не вправе. Скорее речь идет о том, что *их попыткам реализовать в игре* (конечно, с диаметрально противоположными целями) *заранее придуманный ход событий впервые противостоит сознательная опора на игру самой жизни*. С самого начала Монах говорит: «Недаром я молчал, предоставляя / Всею своим свершиться чередом...» Это — доверие к стихии жизни, основанное на убеждении в том, что в игре случая рано или поздно проявляется высшая и благая необходимость.

В конечном счете в комедии *противостоят друг другу воля и разум человека* — во множестве различных вариантов — *и воля Провидения*, действенность которой вполне понимает один лишь отец Франциск и которая реализуется, начиная со второй сцены четвертого действия. Парадоксальность происходящего восстановления правды, ее, в сущности, условного *воскресения* (поскольку она была как бы погребена вместе с Геро) формулирует Борачио: «То, чего ваша мудрость не могла обнаружить, открыли эти круглые дураки» (с. 266). На этот же парадокс указывают и слова Бенедикта о том, что к слову «мудрец» он не может подобрать никакой иной рифмы, кроме «глупец» (с. 270). Перед лицом такого режиссера, как Провидение и такого исполнителя, как Время, претензии Дона Педро на роль Купидона или Дона Хуана — на роль злого Рока одинаково несостоятельны.

Финальная часть этой интриги — попытка «наказать» Клавдио: сначала у Беатриче, а потом — у Леонато. Второй, осуществленный вариант как раз — *ложное наказание*. Не серьезность, а игра — его средство.

Итак, схематизм комедийного сюжета у Шекспира переосмыслен: традиционный внешний облик он приобретает лишь в итоге развития событий, оказываясь результатом творчества самой жизненной стихии, изобретательность и благодетельность которой превышают творческие возможности героев. Но важно и то, что традиция все же сохранена — пусть в таком преображенном и обновленном варианте. Игра жизни восстанавливает одно-

временно и возникшую в древней комедии последовательность «обман — разоблачение», и — вместе с нею — этическую определенность сюжетобразующих действий героев.

Охарактеризованной структуре действия соответствует принцип зеркальных отражений в системе персонажей<sup>1</sup>. Дон Хуан и Дон Педро — антиподы. Но в другой паре братьев — Леонато и Антонио — мы видим полное единодушие. Различие оттенено тем фактом, что Дон Педро — брат побочный: Бенедикт называет его бастардом. Но это не означает, что полное кровное родство обеспечивает духовное единство. В качестве небуквального, но более прочного родства выступает дружба. Она в первую очередь связывает Геро и Беатриче, противоположных по своим характеристикам примерно в таком же смысле и степени, как принцы: в обоих парах органическому подчинению традиционным нормам жизни противостоят строптивость и своеволие, вызванные потребностью в самоутверждении. И наоборот: Клавдио и Бенедикт — друзья, но им предстоит породниться, поскольку они намерены жениться на кузинах.

Л. Е. Пинский замечает, что у Шекспира «комедийное “натуральное” общество — это идеальное “общество друзей”». Как раз таково общество, собравшееся в доме Леонато, если не считать Дон Хуана с его двумя слугами. Такой уровень отношений обеспечивается тем, что все, кто входит в этот круг, предпочитают душевную сущность человека *видимости*, т. е. его социальной роли. Не зря подчеркнуто в самом начале комедии, что принц не сомневается в искренности Леонато. А Бенедикт и Клавдио общаются с принцем или друг с другом (пока их взаимное доверие сохраняется) совершенно одинаково: социальные различия и перегородки как будто не в счет; о многом говорит их манера вышучивать друг друга. Точно так же — как с равными — разговаривают Геро и Беатриче с Урсулой или Маргаритой. И напротив, показательно, что у Дона Хуана друзей нет, есть лишь слуги и сообщники. И, разумеется, в этом случае шутки друг над другом совершенно немыслимы.

Но при отмеченных существенных различиях *все персонажи не только инициаторы и участники различных игр, а также объекты игры; они — во власти собственных страстей*. Именно в этом отношении от них отличается отец Франциск: он инициатор совершенно иной игры потому, что бескорыстен: не руководим страстями, способен быть лишь заинтересованным

---

<sup>1</sup> Ср.: «Текст Шекспира полон отражений персонажей и их взаимоотношений, это как бы маски и слепки, которые предшествуют лицам, добавочные души, сверх воочию известных и исчисленных» (*Берковский Н. Я.* Литература и театр. — С. 18 — 19. Речь, правда, идет о трагедии «Ромео и Джульетта»).

наблюдателем, который как раз благодаря своей непричастности к происходящему видит и понимает все. В сущности, он — двойник Автора в изображенном мире. Следовательно, все другие пребывают в ослеплении (неспособны отличить видимое, кажущееся от подлинного): это-то и мотивирует замысел монаха. Его обман — ответ на заблуждения тех, кто пытается посредством благих или разрушительных интриг строить чужие судьбы. И способ заставить их прозреть. Поставить игроков-интриганов перед лицом Природы в данном случае означает — перед лицом Смерти. Мнимость вообще, как показала О. М. Фрейденберг, основа комедийно комического. Мнимая же смерть — очевидный предел мнимости.

Для сравнения вспомним трагедию «Ромео и Джульетта», в которой, наоборот, мнимая смерть оборачивается настоящей, а «благой обман» — против его участников, делая их беззащитными перед враждебной судьбой (проявляющейся в прихотливой игре случая). Если в трагедиях, согласно Л. Е. Пинскому, Шекспир открывает призвание личности «творить себя и свою жизнь», то в комедии такое творчество (по крайней мере, по отношению к другому человеку, к чужой жизни) имеет мнимый характер. Субъекты подлинного творчества жизни — Провидение и его, как выразился Пушкин, «мощное орудие» — Случай. Действительно, он выражает собой благую необходимость *саморазоблачения обмана*. Несмотря на полную неспособность действующих в этой ситуации лиц что бы то ни было расследовать, клевета все-таки оказывается дезавуирована. Глупость и шутовство здесь — адекватная форма выявления правды. Так же как монах находится по ту сторону страстей, Кизил с Булавой — по ту сторону ума. Но они в самом деле странным образом видят то, чего не видят умные и в меру серьезные принц с Клавдио.

С этой подвластностью персонажей собственным страстям и иллюзиям связана внутренняя сторона сюжета, а именно — метаморфозы чувств. Эти внутренние события, в свою очередь, имеют парадоксальный и отчасти мнимый характер, так же подчеркнутый зеркальными взаимоотражениями противоположностей. В результате клеветы дон Хуана любовь Клавдио и Геро оборачивается разрывом и хулой. Но эта противоположность — изнанка, обратная сторона тех же чувств. В образной логике архаических метафор, по О. М. Фрейденберг, поношение, брань — форма эротического чувства: с такой точки зрения Клавдио становится двойником Бенедикта. А вражда Бенедикта и Беатриче, наоборот, оказывается мнимой, скрывающей их подлинную взаимную склонность, подобную той, что изначально испытывали друг к другу Клавдио и Геро. Поэтому-то игра принца и других в данном случае удастся. Она действует в лад с Природой.

Параллелизм двух контрастирующих сюжетных линий проявляет скрытое сходство внешне противоположных взаимоотношений. Это и позволяет увидеть, что резкая смена чувств персонажей сочетается с их внутренней устойчивостью и самоидентифицированностью. У Шекспира отсутствуют характеры не только «в их обыкновенном смысле, присущем последующей литературе»<sup>1</sup>, но и в традиционном для его эпохи (восходящем к древней комедии) смысле резкой и однозначной типичности. И тем не менее комедийный герой Шекспира «никогда не может оказаться в разладе с собой, изменить себе, противоречить себе (он одновременно “весь терпенье и нетерпенье”), даже когда кардинально меняется прежнее отношение к героине (Клавдио и Бенедикт в “Много шума”)...»<sup>2</sup>.

В итоге комизм создается различием внутренних и внешних точек зрения, имеющим здесь универсальное значение. Оно существует, во-первых, для самих персонажей: Бенедикт и Беатриче не видят «подстроенности» ситуаций, благодаря которым они убеждаются во взаимной склонности. Для тех, кто придумал и осуществил эту игру, а также для читателя это комизм ограниченности чужого кругозора, не различающего разыгранное и натуральное. Смех связан с переходом границ чужого кругозора и восприятием событий с внешней точки зрения. Но эти же смеющиеся другие — принц и Клавдио — сами не видят подстроенности свидания Борачио с Маргаритой, которую они принимают за Геро. Наблюдающие эту сцену сами, с внешней точки зрения, ограничены и подлежат поэтому осмеянию читателем. Наконец, даже и мнимая смерть — уничтожение возможности смеха для части персонажей, но не для всех. Отсюда мнимое «наказание» Клавдио браком с якобы неизвестной ему «племянницей» Леонато, а также мнимая готовность Бенедикта наказать Клавдио, вызвав его на поединок.

Таким образом, в структуре «Много шума из ничего» реализованы — хоть и в весьма своеобразном варианте — основные принципы классической комедии: схематизм «перипетийного» сюжета и неизменность характера героя.

## Мольер. «Скупой»

Сюжет пьесы, как и система ее персонажей, на первый взгляд, строятся вокруг Гарпагона и его скупости — главной черты характера. Но не стоит забывать и о том, что мольеровский скупец

<sup>1</sup> Берковский Н. Я. Литература и театр. — С. 16.

<sup>2</sup> Пинский Л. Е. Комедии Шекспира. — С. 55 — 56.

влюблен (знаменитая пушкинская его характеристика — «скупой Мольера только скуп» — не совсем точна). Мариана, на которой он собирается жениться, бедна; естественная для этого персонажа надежда получить хоть какое-то приданое слишком призрачна, чтобы мотивировать его выбор: скорее он может рассчитывать на уступчивость матери невесты в неблагоприятных для семьи обстоятельствах<sup>1</sup>.

Отмеченное несоответствие в характере главного героя с самого начала создает две линии сюжета или два его аспекта. С одной стороны, он развивается как соперничество отца с сыном, ибо Мариана — возлюбленная Клеанта. С другой — параллельно разворачивается история попыток Гарпагона любой ценой и любыми средствами сберечь свое богатство (помимо обычной скупости — постоянная забота о сохранности денег, зарытых в саду), а также приумножить его. Для этого, в частности, необходимо выгодно выдать замуж дочь (которую немолодой Ансельм согласен взять без приданого) и женить сына на богатой вдове. Как говорит Мариане «посредница в сердечных делах» Фрозина, «Любить-то он вас любит, что и говорить, но денежки любит чуточку больше»<sup>2</sup>. Эта вторая любовь — более значимый источник постоянных противоречий между отцом и детьми. Кроме того, Гарпагон подозревает сына в том, что он — мот, а слуг — в недостаточной бережливости и даже в воровстве.

Для сына и дочери Гарпагона, а следовательно, и для их возлюбленных — Марианы и Валера проблема состоит не только и не столько в его влюбленности и скупости, сколько в его родительской власти. Вместе с традицией, закрепившей нормы семейной жизни, она придает произволу Гарпагона видимость права.

В конце первого действия Гарпагон говорит Элизе: «Ту власть над тобой, которой меня облекло небо, отныне я передаю ему...» На самом деле вместо сочетания родительской власти с любовью к детям (что и создает для этой власти естественные границы) мы видим в Гарпагоне совмещение ничем не ограниченного себялю-

---

<sup>1</sup> В. Р. Гриб писал, что «роль» влюбленного нужна Мольеру «для комизма, для сценических событий, а не для того, чтобы выявить в Гарпагоне что-то новое. <...> Когда Гарпагон объясняется со своей возлюбленной, мы видим, что он скупец; все эти сцены путем контраста усиливают основную черту...» Однако в другом месте исследователь не может не заметить, что скупость и влюбленность составляют в этом персонаже некое странное, но и равноправное единство: «...последний монолог Скупого проникнут нежностью к золоту, он стал почти поэтичен — это Ромео, у которого отняли Джульетту» (Гриб В. Р. Избр. работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе. — М., 1956. — С. 372, 377).

<sup>2</sup> Мольер Ж.-Б. Полн. собр. соч.: в 4 т. — М., 1966. — Т. 3. — С. 198. Текст пьесы далее цитируется по этому изданию (Пер. В. С. Лихачева).

бия с неограниченной же преданностью другой власти — денег, богатства.

Налицо противоречие между той «нормативной» видимостью, которую Гарпагон предъявляет окружающим (в частности, навязывает своим детям), и его подлинным обликом. Неслучайно он держит главный источник своих доходов — ростовщичество на грабительских условиях — в тайне, а его достаточно широко известная скупость вызывает всеобщее безоговорочное осуждение и насмешки, о чем Гарпагону рассказывает Жак, его повар и кучер.

Персонажи, противостоящие Гарпагону, отличаются от него в первую очередь не отсутствием скупости или, наоборот, прямой щедростью, но добровольным и полным подчинением власти, совершенно иной, чем та, которую он представляет. Элиза в первой сцене говорит: «Власть любви так отрадна»; Клеант в следующей сцене невольно вторит ей: «...ты не знаешь, какую отрадную власть имеет пылкая любовь над сердцами...» Смысл этой темы — более широкий, нежели взаимное чувство двух влюбленных пар, — оттеняют следующие особенности ее освещения. Во-первых, речь идет не только о личной склонности, но и о «долге», об обязательствах. Валер заверяет Элизу в том, что не способен «изменить своему долгу» и готов представить «бесчисленное множество доказательств» своей любви. Клеант в начале пьесы сожалеет, что не может «доказать свою любовь» Мариане, а потом и от нее ждет таких доказательств. Во-вторых, такой «долг любви» связывает не только молодых влюбленных, но и Ансельма с его детьми — Марианой и Валером.

Отсюда и прямое противопоставление в комедии двух отцов и характера их взаимоотношений с детьми. В одном случае (Гарпагон) семейные связи налицо, но они находятся на грани распада и проистекающие из них обязанности извращены и тягостны. Клеант говорит с сестрой о своей готовности навсегда покинуть дом отца, чтобы «освободиться наконец от невыносимого гнета его скупости»; Гарпагон, со своей стороны, проклинает сына и готов предпочесть сохранность шкатулки жизни дочери. В другом случае (Ансельм) эти связи шестнадцать лет назад утрачены и восстанавливаются на наших глазах. Но они как раз носят вполне нормальный, естественный характер. Гарпагон вначале не знал о любви своего сына к Мариане, но потом, догадавшись об этом, вынуждает его к признанию лишь для того, чтобы демонстративно пренебречь его чувством. Ансельм не знал, что Валер — его сын, и, узнав о его чувствах к Элизе, тут же отказывается от собственных матримониальных планов. Так же противоположны и отношения двух отцов к возможному браку своих дочерей.

Итак, и сюжет, и система персонажей отвечают главному противопоставлению: власть любви и власть денег (любовь к деньгам) в человеческих отношениях. В ситуации такого «двоевластия» все персонажи вынуждены самоопределяться, так что сталкиваются друг с другом их представления о норме. Отсюда целый ряд особенностей диалогов.

Во-первых, это двуязычие. Для Клеанта или Валера язык, на котором выражается эксплуатируемая Гарпагоном традиционная семейная этика, — чужой: Клеант как бы за сестру произносит монолог о необходимости подчинения детей воле родителей («Все это я говорю тебе, сестра, чтобы ты мне этого уже не говорила: моя любовь ничего не желает слушать...»). Валер, разыгрывая полное единодушие с Гарпагоном, импровизирует, якобы обращаясь к Элизе, речь о том, что «деньги важнее всего на свете» и что «*без приданого* — это все, это заменяет красоту, молодость, знатное происхождение, честь, благоразумие, скромность». В обоих случаях можно говорить о стилизации, но во втором она явно пародийна (комизм при этом создается различием точек зрения: хозяин дома не видит иронии своего слуги, искренне восторгаясь его умом и красноречием). И наоборот, для Гарпагона чужим оказывается язык объяснений в любви (Клеант вместо него обращается с таким объяснением к Мариане, в частности, и по этой причине).

Отсюда, во-вторых, — ряд ситуаций непонимания. Так, когда Валер в пятом действии говорит об Элизе, Гарпагон видит в его словах выражение любви к коробочке с десятью тысячами эю: «Прекрасные глаза моей шкатулки! Он говорит о ней, как о возлюбленной».

Недоразумения в диалогах, наряду с подобным ненамеренно неадекватным «переводом» с чужого языка, может сознательно создавать посредник-переводчик (Фрозина и Гарпагон, Клеант — Гарпагон — Мариана), который иногда ведет двойную игру (Гарпагон — Жак — Клеант). Такие ситуации чреватые как обманами, так и разоблачениями. Интрига же, реализованная в диалогах, разворачивается по двум параллельным линиям: от необоснованных подозрений в воровстве к настоящей краже; от попыток влюбленных обойти препятствие (волю Гарпагона) к прямому противостоянию сторон.

Возвращаясь к вопросу о центральной роли в пьесе фигуры Гарпагона, следует заметить, что заложенный в ней комизм — результат того, что упомянутое противоречие двух разных норм и ценностей интериоризовано, что, будучи в глазах всех (включая собственных детей) рабом денег, этот персонаж стремится представить себя слугою родительского долга в его нравственном содержании. Отсюда двойственность его поведения и речей. Он

подозревает Клеанта и Элизу в желании его обокрасть, высказывает им сожаление по поводу того, что у Марианы нет приданого, а потом — Элизе и Валеру — радость по тому поводу, что у него самого не требуют приданого для дочери.

В роли хозяина дома, контролирующего поведение слуг, он требует от Лефлеша показать руки, а потом еще и «другие руки»; когда же речь заходит об ужине для приглашенных гостей, больше всего заботится не о них, а о сохранности посуды, да и самой еды и напитков. Комично также совмещение взаимоисключающих ролей — отца и ростовщика (Гарпагон то советует сыну отдавать деньги в рост, то упрекает его в «постыдных займах», условия которых он сам же и определил) или влюбленного и скряги (разговор его с Фрозиной, когда Гарпагон поочередно «хмурится» или «принимает веселый вид» в зависимости от того, просят ли у него денег или говорят об удачном сватовстве). В этом отношении своеобразным зеркалом для главного героя оказывается поведение Жака, для которого сменить одну роль на другую означает всего-навсего снять кучерской кафтан, под которым — одежда повара.

Двойственность сюжета получает зримое выражение в буквальном двойничестве Гарпагона. Это происходит в тот момент, когда скупец узнает об исчезновении коробки с десятью тысячами экю.

Заключительное седьмое явление четвертого действия, несомненно, — кульминация драматического сюжета. Оно целиком занято монологом Гарпагона — его сбивчивой, полубезумной речью о краже, во время которой он то ловит вместо вора самого себя, то оплакивает деньги как лучших друзей и единственную радость; то собирается призвать полицию, чтобы она допрашивала всех, включая и его самого; то, наконец, угрожает смертью всем и самоубийством. В целом эта речь — удивительный сплав комизма и трагизма. С такой точки зрения, финальная ситуация, в которой оказывается главный герой — необходимость или потерять десять тысяч экю, или согласиться на брак своего сына с Марианой, а своей дочери с Валером, — представляет собою его окончательный выбор между ценностями любви и денег. Это событие по своему значению также двойственно. С одной стороны, в решении Гарпагона его скарденность доведена до предела: происходит саморазоблачение его претензий на общезначимую правду. С другой стороны, это решение восстанавливает не только нарушенную Гарпагоном норму семейных отношений, но и цельность его характера.

Таким образом, в комедии «Скупой», как и у Шекспира, при несомненной сложности сюжета и глубине трактовки героя, сохраняется традиционная основа классической структуры жанра —

целенаправленное единое действие (смена видимости правдой) и неизменность характера. Не случайна органическая связь пьесы как с паллиатой (исследователи указывают на «Горшок» Плавта), так и с комедией дель арте<sup>1</sup>, в которой маска Панталоне иногда обозначала влюбленного скупца<sup>2</sup>.

Наше представление о структуре классической трагедии и комедии послужит фоном для осмысления тех новаций, которые были внесены в теорию и практику драмы во вторую половину XVIII в.

---

<sup>1</sup> В комедию дель арте «карнавал вошел своими масками, а римская комедия — общей схемой сюжета» (*Андреев М. Л.* Второе рождение европейской драмы. — С. 43).

<sup>2</sup> См.: *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*. — М., 1954. — С. 52, 106.

## РОЖДЕНИЕ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Интересующий нас процесс занял не одну, а по крайней мере две переходных исторических эпохи в развитии европейской культуры: период от середины XVIII в. до примерно 1830-х гг. и рубеж XIX—XX вв.

Их родство и одновременно отличие от других этапов эволюции европейской драмы заключается в сочетании принципиального (иногда резко радикального) художественного новаторства с теоретическими исканиями и декларациями, т. е. в сознательном и во многом экспериментальном характере творчества. Так, в первую из названных эпох обсуждение проблем теории драмы философами-просветителями Дидро и Лессингом сочеталось с их художественной практикой. И наоборот, создание образцов новой драмы в творчестве таких выдающихся драматургов эпохи, как Бомарше и Шиллер, сопровождалось обсуждением теоретических проблем этого литературного рода либо в предисловиях к пьесам, либо в сопутствовавших им трактатах. На рубеже XIX—XX вв. и несколько позже обновление форм драмы в творчестве Г. Ибсена, А. П. Чехова, М. Метерлинка и Б. Шоу также отразилось в некоторых теоретических выступлениях, из которых наиболее известны «Квинтэссенция ибсенизма» Шоу и концепция «эпического театра» Б. Брехта.

Но при этом несомненном сходстве двух названных эпох между ними есть и одно существенное для нас различие. Проблемы жанра были в центре внимания только в первую из них. В это время появились теории так называемого «среднего» (между трагедией и комедией) жанра и практические опыты создания его образцов. В зависимости от того, к какому из полюсов классической драмы он оказывался ближе, этот жанр называли или «слезной», а также «серьезной» комедией (*comédie larmoyante*), или «мещанской трагедией» (*bürgerliche tragödie*). Вторая же из названных литературных эпох мало интересовалась жанрами, сосредоточившись на проблемах литературных направлений (смена реализма натурализмом и символизмом и т. д.), а также театральной эстетики.

Далее в связи с проблемой «среднего» жанра мы подвергнем специальному анализу некоторые из важнейших драматических

произведений последней трети XVIII в. При этом учтем, во-первых, то, что драматургическая практика главных теоретиков «среднего жанра» (Дидро и Лессинга) была далеко не самой ценной и убедительной. Во-вторых, в творчестве наиболее талантливых драматургов эпохи наблюдается неизбежный уход от этого жанра, причем в прямо противоположные стороны.

Переход Бомарше от «Евгении» к «Севильскому цирюльнику» представлял собою отказ от «серьезного жанра» (в данном случае — «слезной комедии») и его замену «веселой комедией». Переход Шиллера от «мещанской трагедии» («Коварство и любовь») к «героической трагедии» («Дон Карлос») также представлял собою возврат к традиции (включая и обязательную в данном случае стиховую форму).

Можно ли говорить в этих случаях о реставрации классических жанров? Или следует видеть в них возрождение традиции на новой основе?

Чтобы ответить на эти вопросы, необходим критерий сравнения новых драматических жанров с традиционными, который мы находим в работе М. С. Кургинян «Драма». От двух классических жанров новая, неклассическая драма отличается, по мысли ученого, тем, как в ней соотносится развязка с исходной ситуацией. Действительно, «принципы комедии воплощают возможность изменения данного исходного положения как его исправления. Отсюда... постоянное *возвращение к исходной ситуации*, ее варьирование, а не развитие. В комедии нет принципиальной перестройки исходной ситуации, происходящие в ней изменения не носят разрушительного характера» (выделено мной. — *Н. Т.*). Напротив, в трагедии исходная ситуация *разрушается и заменяется новой*, что вполне относится не только к древней, но и к шекспировской трагедии<sup>1</sup>. На фоне четкого противопоставления полярных классических структур «прояснение» (в развязке новой «драмы») первоначального положения персонажей и их взаимоотношений может также приобрести определенный смысл: он заключается во *внутреннем изменении героя*<sup>2</sup>. Исходная ситуация проясняется именно *для него*, а это означает изменение его *точки зрения и позиции*.

Таким образом, действие драмы впервые получает не спорадически высвечивающийся, а единый и непрерывный внутренний, «субъектный» план — то, что впоследствии у Чехова именовали «подводным течением». Благодаря этому внешняя сторона

<sup>1</sup> См.: Кургинян М. С. Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. — М., 1964. — С. 257, 272.

<sup>2</sup> Ср.: «В результате действия второй части трилогии... Фигаро становится во многом иным» (Там же. — С. 298).

драматического действия теряет жесткость прежних причинно-следственных связей (ведущий признак его «единства») и даже может стать фрагментарным. Герой же утрачивает прежнюю неизменность и тождество себе.

О характере и направлении структурных преобразований, в результате которых «средний жанр» превратился в *неклассическую драму* (новую комедию и новую трагедию) мы сможем судить, сопоставляя друг с другом, с одной стороны, две пьесы Бомарше; с другой — две пьесы Шиллера.

## 10.1. «Слезная комедия» и новая комедия у Бомарше: «Евгения» (1767) и «Севильский цирюльник» (1774)

### «Евгения»: «серьезная комедия» или мелодрама?

Рассмотрим прежде всего «Очерк о серьезном драматическом жанре», который драматург предпослал своей пьесе «Евгения». Он высказывается здесь «...по поводу серьезной драмы или чего-то промежуточного между героической трагедией и веселой комедией»<sup>1</sup>, жанра, который критики называют «трагикомедией, мещанской трагедией», «слезливой комедией». По мнению Бомарше, «суть серьезного драматического жанра заключается в том, что он обращается к нам с предметами, более нас интересующими, и содержит мораль, более близкую, чем героическая трагедия и более глубокую, чем развлекательная комедия...»<sup>2</sup>. Следуют замечания об этих традиционных жанрах, призванные подчеркнуть в них моменты, значимые для современного зрителя: «Разве это королева Мессены трогает меня в *Мероне*? Нет, это мать Эгиста: только природа имеет право на наше сердце»<sup>3</sup>. «Героическая трагедия трогает нас только в тех случаях, когда она приближается к серьезному жанру, рисуя перед нами людей, а не королей...»<sup>4</sup>. Далее говорится о том, что *веселость может быть чужда морали*, тогда как современный любитель театра склонен находить пользу именно в трогательных сценах: «И я с удовольствием опять посещу театр, чтобы проливать слезы при виде изображения невинности или преследуемой добродетели»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Бомарше П. О. Карон де. Избр. произв. — М., 1954. — С. 41.

<sup>2</sup> Там же. — С. 46.

<sup>3</sup> Там же. — С. 47.

<sup>4</sup> Там же. — С. 48.

<sup>5</sup> Там же. — С. 50.

В итоге утверждается, что «драма серьезная и трогательная — это среднее между героической трагедией и веселой комедией»<sup>1</sup>. Она должна быть написана прозой, поскольку ей необходим «простой стиль» и кроме того рифмованная речь разрушает иллюзию. Говоря далее уже о самой пьесе «Евгения», Бомарше называет ее «романом» («и, комбинируя затем игру всех этих характеров с сущностью моего романа...» — выделено мной. — *Н. Т.*); это вряд ли стоит считать простой случайностью.

Обратимся теперь к анализу пьесы.

Она строится на противопоставлении «социального» (различия общественных ролей и положений) — естественному (природному и человеческому). Эта оппозиция проявляется во всем: и в интриге, и в характерах, и в речах (т.е. противоречие осознается персонажами).

История персонажей взята в канун развязки. Ложное положение Евгении и ее близких (основанное на обмане и иллюзиях — как в классической комедии) — итог предшествующих событий, в которых решающую роль сыграли распущенность Кларендона и тщеславие миссис Мюрер. Но со стороны Евгении мы видим только наивность (невинность) и пассивность (скромность, боязливость). И в том и в другом проявляется слабость, способность оказаться жертвой.

Барон, который искренне пытается быть ей защитой, делает это не слишком успешно, поскольку ограничен (не верит в то, что «военный» — враг его сына — может быть мерзавцем). Больше всего об этом говорят его шутки по поводу некой «юной невинности», которую граф, вероятно, «учил делать открытия и над которой, видимо, посмеялся» (удивительное сходство с мотивами знаменитого романа Ш. де Лакло, который был опубликован через полтора десятилетия): такие, как она, по мнению отца, могут «послужить примером для других». Слепое доверие графу у миссис Мюрер — результат идеализации светских представлений о чести.

Внешнее, наглядное столкновение искусственного с естественным определяет диалог отца и тетки героини о ее судьбе в контексте современных нравов. Ее *условные* характеристики ситуации сталкиваются с его — прямыми. В то же время конфликт «положений» и натуры перенесен внутрь именно *деятельных* фигур. Граф говорит: «Если бы люди могли учесть, чего стоит быть злодеем!» и «Меня подавляет сознание ее добродетели...»<sup>2</sup>; миссис Мюрер, узнав, что ее и Евгению обманули, оставляет гордость и высокомерную уверенность в своей правоте и прозорливости,

<sup>1</sup> Бомарше П. О. Карон де. Избр. произв. — М., 1954. — С. 52.

<sup>2</sup> Бомарше. Избр. Произв: пер. с франц. — М., 1951. — С. 71.

приходит в ужас и жалеет племянницу. А потом говорит о графе: «Он способен на все». Но в Евгении нет никакой двойственности. То же и в ее брате: уже все зная и попытавшись отомстить, он полагает, что граф «не способен на такую низость...»<sup>1</sup>.

Обостряет ситуацию решение миссис Мюрер заставить графа превратить фиктивный брак в настоящий. Еще больше ее осложняет появление брата Евгении, обязанного жизнью графу Кларендону, но узнающего о его поведении с сестрой. Миссис Мюрер исходит из того, что она называет «естественной справедливостью», противопоставляя ее «правосудию гражданскому». Барон возлагает надежду на справедливость короля, поскольку высшая власть может пренебречь «различиями званий» и исходить из естественно-человеческих побуждений («ваше величество... вы отец, добрый отец... Я тоже...»). Но противоположности его возвышенных иллюзий и ее прагматической интриги приравнены: побудительной силой к исправлению ситуации может быть лишь верность *безусловным нравственным правилам и нормам*, но не натуре и не условностям общественной жизни.

Так, на графа действует сначала поведение Евгении (ее твердость и ее презрение к нему), потом поведение Барона и его сына. Но отнюдь не угрозы. А Евгения отвергает месть, ибо она противоречит добродетели. Безусловность добродетели в ее лице приводит к тому, что адекватные точки зрения на нее извне совпадают с ее самооценкой, как в архаике: «Безумный, что он сделал! Если бы он знал, какое сердце он разбил!»

Развязка соответствует идее *торжества норм — как над стихией природы, так и над условностями общества*: «Честолюбие ввело меня в заблуждение. Честь и любовь приводят к Вашим ногам...»<sup>2</sup>. И далее: «Разве права несчастного существа, которому ты скоро дашь жизнь, не важнее всех твоих решений?» Барон: «Кто от души раскаивается, тот дальше от преступления, чем тот, кто никогда его не совершал»<sup>3</sup>. (Здесь особенно заметно, что безусловными нормами считаются принципы евангельской морали.) Афористические нравоучительные формулировки даны в итоге — в устах разных персонажей, убеждения которых невольно совпадают. Граф: «Счастье с Евгенией, мир в себе самом и уважение честных людей — это единственная цель, к которой я смею стремиться». Барон: «Каждый из вас сегодня исполнил свой долг ... и не забывайте никогда, что нет выше блага на земле, чем добродетель»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Там же. — С. 111.

<sup>2</sup> Там же. — С. 112.

<sup>3</sup> Там же. — С. 113.

<sup>4</sup> Там же. — С. 114.

Утверждение в качестве высших ценностей долга и достоинства обычного человека и «учительная» установка «слезной комедии» в данном случае вполне соответствуют теориям (Дидро и самого Бомарше) о «среднем жанре». В то же время в пьесе можно увидеть один из первых образцов мелодрамы, сформировавшейся к концу XVIII в. и составившей значительную часть текстов драматургии и театрального репертуара уже в следующем столетии<sup>1</sup>. В этом жанре «изображение нарушенной нормы, “патологической ситуации” носит открытый морализаторский характер: зритель наблюдает, как попранная добродетель в финале истории торжествует, а порок наказан»<sup>2</sup>. Достаточно очевидна принадлежность к этому жанру также написанной в 1791 г. пьесы Бомарше «Преступная мать, или Второй Тартюф».

### **«Севильский цирюльник» как метапьеса и как автополемика с мелодрамой**

Этому произведению также предшествует предисловие. Заметное отличие от того, что было предпослано «Евгению» — тон шутовства. Автор вышучивает читателя, критиков, зрителей. Пьеса в целом отождествляется с фигурой Фигаро: ей адресован панегирик. Автор сравнивает своего героя с Кандидом: возможно, по той причине, что и вольтеровский герой — маска автора. А плут (явно происходящий от испанского пикаро) или простак — всего лишь варианты. В Фигаро акцентируется жизненная сила (витальность). Это обращение к гротескной традиции (в частности, романной), возможно, и отличает пьесу от классической комедии.

«Основа» пьесы (т. е. ее фабула), по мнению автора, такова же, как и в «Скупом». Но могла быть использована в любом жанре — хоть в трагедии. Бомарше иронически соглашается с тем, что среднего жанра быть не должно: в драме дозволительны либо смешные подданные, либо несчастные короли. В действительности отказ от этого жанра имеет иную причину: «Кстати, об обязанностях, братья мои: литература — это отдых от обязанностей, это приятное времяпровождение»<sup>3</sup>. Тезис, вполне аналогичный отказу Шиллера от заданных нравственных установок в статье «О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами».

Корень переосмысления жанра — в том, что характер, по мнению автора, не функция сюжета, а, напротив — его двигатель:

<sup>1</sup> «Это типичная мелодрама (злодей и невинность), бьющая на чувства» (Пинский Л. Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение. — С. 622).

<sup>2</sup> Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. — С. 117.

<sup>3</sup> Бомарше. Избр. произв. — С. 267.

«Жанр пьесы, как и всякого действия вообще, зависит не столько от положения вещей, сколько от характеров, которые и приводят их в движение»<sup>1</sup>. Это уже означает, что «содержание» персонажа не совпадает с его ролью в ходе действия. Фигаро понадобился «в качестве лица, ведущего интригу»<sup>2</sup>. Но в качестве такого лица он — *импровизатор*, поскольку «опекун у меня не так глуп, как все те, кого обыкновенно надувают на сцене». Бартоло «все время разгадывает хитрости противника и вынуждает его довольно-таки ловко изворачиваться под угрозой с первых же шагов быть выбитым из седла». Фигаро все время приходится менять на ходу свою тактику. А автор в этой связи вынужден «сделать более яркими других действующих лиц», так как они становятся невольными «соведущими» интриги. Фигаро отличается от них тем, что он «малый себе на уме, человек беспечный, который посмеивается и над успехом, и над провалом своих предприятий»<sup>3</sup>, т.е. он ни в чем всерьез не заинтересован. Для него все это — чистая игра, т.е. *творчество*. Этот персонаж, таким образом, своего рода «со-автор» создателя пьесы.

Иначе говоря, Фигаро — двойник автора: его представитель в мире персонажей. Отсюда и шутовской тон предисловия — в *pendente* герою. Бомарше выделяет сцену в третьем действии, когда все дурачат Базиля — каждый по-своему, иногда не сознавая того, что помогают друг другу: разноголосица неожиданно сливается в странный хор. Заразительна сила интриги, когда она — творчество.

В заключительной части предисловия автор высказывает предположения о возможном дальнейшем ходе действия (его развитии в сторону сентиментального романа) и ведет полемику с жанром мелодрамы (к ней относятся здесь, в частности, образы пения и танца).

Перейдем к анализу «Севильского цирюльника».

Первое действие в целом — краткая (во втором — на 10 явлений больше) экспозиция, причем не событий, а основных действующих лиц и их представлений о возможной интриге. Явление 1 (влюбленный граф у дома Розины) вводит не в интригу и даже не в ее замысел (это произойдет позднее и замысел будет принадлежать не графу), а в театральную игру: мы видим маскарад, соответствующий задуманной персонажем роли «бедного» влюбленного). А явление 2 вводит Фигаро не только как будущего двигателя интриги (ибо он — плут и веселый философ), но прежде всего как сочинителя куплетов для «комической опе-

<sup>1</sup> Там же. — С. 268.

<sup>2</sup> Там же. — С. 269.

<sup>3</sup> Там же.

ры» в настоящем, а в прошлом — автора пьес (неуспех в театре и филиппики против «республики литераторов»). Так что к противостоянию графа с возможным соперником добавляется борьба Фигаро с возможными «завистниками» — в прошлом и теперь. Тем самым пьеса разворачивается как очередная для Фигаро «комическая опера». Явление 3 усиливает это впечатление: появление Розины открывает интригу и одновременно метасюжет: листок в ее руках — «куплеты из *Тщетной предосторожности*», «новой комедии», говорит она. И действительно, записка, сброшенная ею, содержит вместе с письмом к графу и некие куплеты, на «известный мотив» которых она предлагает ему спеть нечто о себе. А Фигаро замечает по поводу Бартоло: «А он-то еще спрашивал, что такое *Тщетная предосторожность!*» Более того, название пьесы Бомарше, которую мы в данный момент читаем (или смотрим), включает в себя слова: «Тщетная предосторожность».

Таким образом, происходящее на наших глазах — разыгрывание пьесы, известной, по крайней мере, части персонажей-единомышленников, если не ими же на наших глазах сочиняемой. И поскольку они разделены на враждебные партии, то и Бартоло — возможный сочинитель нашей пьесы, но скорее в ином жанре: к его реплике: «Опять какая-нибудь пьеса! Какая-нибудь глупость в новом вкусе!» — сделано примечание, объясняющее эту реакцию тем, что персонажу, «быть может, довелось» в молодости «сочинить трагедию». Будущая интрига сразу получает дополнительное метажанровое измерение.

Игра в таком смысле предполагает демонстративное несопадение персонажей с ролями, которые им предназначены, и свободное (импровизационное) творчество. Розина вынуждена «лукавить» (слова Фигаро), и она обращается с оправданиями своего «ролевого» поступка к *зрителю*. Граф не умеет «сочинять стихи» и «очень плохо» играет на гитаре. Но оба умения входят в избранное им амплуа, а потому он отлично справляется с этими составными элементами роли Линдора, причем его куплеты удивительно напоминают куплеты Фигаро (их строение только что специально обсуждалось; они дублируют авторские куплеты в предисловии). Однако Линдор для графа — не только маскарад, но и психологическое амплуа. Получив ответ от Розины, он играет «влюбленного навсегда»: «Все кончено, мое сердце принадлежит Розине... навеки». Разыгранность этой реплики тут же дезавуирована Фигаро: «Вы забываете, Ваше сиятельство, что она вас уже не слышит». Замысел новой роли графа — солдата, явившегося с орденом на постой, — принадлежит Фигаро. Поэтому он ин-структирует Альмавиву, как надо сыграть пьяного, т. е. выступает в качестве режиссера.

Сам этот драматург и постановщик «новой комедии» собирается одновременно играть роль просто плута. Поэтому он сначала говорит о своем искусстве, с помощью которого он решит все проблемы «одним взмахом волшебной палочки»: «Усыплю бдительность, пробужу любовь, собью с толку ревность, вверх дном переверну все козни и опрокину все преграды». А потом объявляет, что золото — «нерв интриги» (в свете его личной роли). Будущая интрига сразу получает двойное освещение: поэтическое — поскольку она реализует творческие возможности персонажей — и прозаическое (успех в значительной мере обеспечивается кошельком графа, то и дело пускаемым в ход).

Роль плута, само собой, далека от нравственных норм. Но когда мысль графа о дозволительности «составить свое счастье, наказав мошенника», подхватывается словами Фигаро: «Значит принести пользу и обществу, и самому себе. Честное слово, ваше сиятельство, это высшая мораль», — дело осложняется. Здесь мы видим не столько вольное отношение плута к этим нормам, сколько полемику героя-«соавтора» новой комедии с той установкой на защиту добродетели и наказание порока, которая столь характерна для «серьезной комедии» или мелодрамы. Та же двойственность — в данном случае несовпадение амплуа и характера — есть и в образе Бартоло. Когда граф спрашивает, «что это за человек», Фигаро сначала тоном ярмарочного балагура характеризует его *амплуа* так называемого «жеребчика» (крепенький, приземистый, толстенький, в серых яблоках старичок, гладко выбритый, молодящийся, но уже не мастак, отнюдь не простак...) и т. д.<sup>1</sup>; на что граф отвечает: «Да я же его видел»), а потом уже объясняет, «какого он нрава» («Груб, прижимист... и т. п.).

Второй акт отмечен уже не завязкой, а собственно развитием интриги. При этом способ изображения явно приравнивает действие и противодействие.

В первых двух явлениях Розина пишет письмо, а затем передает его графу. При этом происходят два нарочито «случайных» совпадения: появление Фигаро в тот самый момент, когда Розина захотела его видеть, и передача письма, как только Фигаро (не зная, что оно уже написано) сказал, что письмо могло бы иметь большое значение. Тем самым подчеркнуты одновременно естественность интриги и ее игровой характер. Фигаро говорит о себе, как о зрителе происходящего и тут же апеллирует к зрителям спектакля, внушая им, как и Розине, мысль о важности письма.

<sup>1</sup> Ср. характеристику Панталоне: *Дживеллегов А. К.* Итальянская народная комедия... — С. 106. По мнению Л. Е. Пинского, в фигуре Бартоло автор соединяет Панталоне с *dottore* (Доктором) из той же *comedia qel arte*, а в Альмавиве — первого любовника с Капитаном (хвастливым воином); Фигаро же — первый Дзанни (ловкий слуга). См.: *Пинский Л. Е.* Ренессанс. Барокко. Классицизм. — С. 623.

Театральность действия сознается не только извне изображенного мира, но и внутри его.

Явления 3 и 4 посвящены встрече Розины с Бартоло и его восприятию возникающей угрозы. Далее по логике развития действия могла бы следовать встреча Бартоло с Базилем. Но до нее в явлениях 5—7 Бартоло зовет слуг и разговаривает с ними. Этот эпизод — нечто вроде «отступления». Он слабо мотивирован бдительностью хозяина дома: ведь Бартоло убежден в том, что Фигаро вывел из строя слуг всего лишь для того, чтобы его «врачебную» деятельность зачли в счет его долга. Подлинная цель эпизода, по-видимому, — обсуждение вопроса о справедливости и забавная параллель между авторитетами хозяина и правительства, которое тоже должно быть всегда право. Такая параллель противоречит комедийной традиции сосредоточиваться на изображении частной жизни.

Разговор Бартоло с Базилио (явление 8 и самый центр второго акта) содержит замысел «антиинтриги» — в знаменитом монологе о клевете. Прямого сюжетного значения этот монолог лишен в том смысле, что ни сам Базиль, ни даже Бартоло не в состоянии реализовать такой замысел без посторонней помощи. Для чего же нужна в таком случае эта яркая речь? Отнюдь не для сатирического обличения современных нравов, как часто думают. Базиль сочиняет на наших глазах, т. е. импровизируя, нечто вроде музыкального произведения, основная тема которого — зарождение и рост Клеветы (змееобразно движущегося и все громче звучащего фантастического существа-оркестра): от пианиссимо вплоть до крещендо — полной победы торжествующего хора.

Оказывается, тем самым, что антипод Фигаро вовсе не Бартоло, а именно Базиль. Причем это полный двойник-антипод. С одной стороны, и он придумывает пьесу (комедию), а не просто интригу. С другой — и у Базиля «высокая поэзия» (яркий образ стремительно растущей клеветы) дополняется прозой банальной интриги, для которой необходимо золото. Отсюда пародийное переосмысление музыкальной терминологии: «неравный брак, неправильное решение суда, явная несправедливость — все это диссонансы в гармонии порядка, диссонансы, которые способно подготовить и сгладить одно только стройное созвучие золота»<sup>1</sup>.

В этой точке развития действия комедии перед нами, очевидно, уже сформировавшийся и весьма своеобразный конфликт: *противостояние двух творческих позиций*. Если угодно — двух сценариев развития дальнейшего действия. Оно усилено тем, что Фигаро подслушивает диалог своих противников. Он тут

<sup>1</sup> Бомарше. Избр. произв. — С. 303.

же объявляет проект Базиля обреченным («его сплетням никто не поверит»). Но подлинной проверкой жизнеспособности того или иного сценария может быть лишь игра посвященных в замысел актеров. Поэтому последующий сюжет комедии Бомарше строится на *соревновании между двумя «труппами» в игре, имеющей целью обман*. А главной жертвой обмана должен стать именно Базиль — потенциальный клеветник и обманщик. Но этот парадокс безусловно принадлежит к основному фонду мотивов классической комедии.

В явлении 11 того же действия Бартоло проводит дознание, используя «показания свидетелей», т. е. играет роль следователя, которая ему удастся куда лучше, чем Розине — роль жертвы незаслуженных подозрений. Но в явлениях 12—13 граф в роли солдата-ветеринара безусловно переигрывает Бартоло, тем более что ему удалось переключить разговор на проблему преимуществ и недостатков врачебного искусства. Диалог завершается состязанием в адекватном определении последнего — также в пользу графа-солдата. Однако в явлении 14 соотношение сил дважды меняется к противоположному: сначала граф чуть не проиграл, потом он умудряется передать Розине письмо на глазах у ее опекуна. После этого (явление 15) Бартоло возобновляет расследование, но — в отличие от первой попытки — сначала не в прямой и грубой форме: он «притворяется» любезным, что ему дается с трудом. Розина, наоборот, убедительно разыгрывает сначала глубоко оскорбленную невинность, а затем — возмущение. Условия игры позволяют ей подменить опасное письмо графа письмом двоюродного брата — ход, который сделал бы честь самому Фигаро. В результате Бартоло, решившийся, наконец, жестко настаивать, одурачен, а Розина повторяет (не зная этого) мысль Фигаро о несправедливости, которая «самоё невинность умудрится превратить в обманщицу».

Циклическое развитие интриги от явления 11 к 15 не только представляет собой именно такую трансформацию героини. Другая сторона дела — превращение Розины, вслед за графом, в хорошую актрису. Граф же — совершенствующийся на наших глазах ученик Фигаро-режиссера.

Поворотные моменты любой интриги — возможное или реальное разоблачение. Во втором действии разоблачение не состоялось благодаря успешным действиям графа против опекуна своей возлюбленной. В третьем акте граф появляется в новой роли бакалавра Алонсо, ученика дона Базиля: тем самым его первая роль — Линдора, также бакалавра и поклонника Розины, оказывается в странном сочетании с ролью помощника Базиля и тем самым сторонника Бартоло. От двойной роли «солдата Линдора по прозвищу Школяр» эта ситуация отличается принципиаль-

но: в том случае между задачами двух амплуа не было никакого противоречия.

Теперь графу почти сразу же приходится разыгрывать сочувствие и содействие Бартоло, а потом, в ходе этой новой игры, в-первых, передать опекуну Розины ее письмо. Заметим, что граф сообщает Бартоло, что Базиль «попросил показать ему письмо», именно в тот момент, когда доктор заговорил с ним «по душам», причем делает это «с достоинством». Как видно, дело не в том или не только в том, что граф боится разоблачения: сопротивление собеседника стимулирует в нем актерскую импровизацию, которая и заводит его дальше, чем он мог предположить. Во-вторых, этот же психологический механизм действует и тогда, когда мнимый Алонсо подсказывает такой способ использовать это письмо в интриге против воспитанницы, который полностью соответствует идее Базиля оклеветать Альмавиву. Этой подсказкой восхищенный доктор («Вот она, клевета!») впоследствии и воспользуется. Таким образом, граф настолько успешно входит в роль собственного противника, что дает новую жизнь антиинтриге.

Но в этой же точке возникает новый поворот: Бартоло сам предлагает графу сыграть еще одну роль — учителя музыки, причем тот, соглашаясь, подчеркивает явную традиционность и тем самым рискованность замысливаемой игры: «истории с мнимыми учителями — это старо, это мы двадцать раз видели в театре...». Бартоло в ответ утверждает, что его собеседник не может быть ни в чем заподозрен, поскольку по своему облику «скорее напоминает переодетого любовника, чем услужливого друга». Иначе говоря, хотя граф как раз и есть переодетый любовник, в глазах Бартоло роль учителя будет играть «услужливый друг», только внешне похожий на опасного соблазнителя. Таким образом, вынужденная уступка графа своему противнику обезоруживает его до такой степени, что Бартоло, в свою очередь, начинает импровизировать в пользу своего противника.

Этот взаимообмен ролями и запутывает дело, подготавливая кульминационную сцену с участием Базиля. В явлении 4 Бартоло не дает графу поговорить с Розиной, но не может воспрепятствовать иносказательному выражению ее чувств не только в некоторых репликах (она сравнивает свое сердце с невольником, долгие годы проведенным в заточении), но также в ариеттке из «Тщетной предосторожности», которую граф называет «последней новинкой». Здесь вновь обнаруживается «метаплан» пьесы: разыгрывающееся на наших глазах действие имеет якобы литературный источник, известный графу и Розине.

В ее песенке раскрывается на фоне весенней природы любовная ситуация: «пастушка и пастух» (его зовут Линдор), за которыми некий «ревнивец напрасно следит» (мотив «тщетной предосторож-

ности» здесь отнесен к ситуации в настоящем и к участию в ней Бартоло). С переключением интриги в план метаизображения связан своеобразный «спор жанров»: доктор противопоставляет прослушанной ариеттке песенку, которая также содержит инсказательное изображение любовной ситуации, но другой: «опекун-воспитанница». И если пасторальная стилистика «вещицы», которую исполнила Розина, подходит для комедии, то полемически ее снижающие куплеты Бартоло («Розинетта, мой дружок / Купишь муженька на славу? / Правда, я не пастушок, / Не Тирсис кудрявый») — сродни водевилю, а то и фарсу. Таким образом, противостоящие группы персонажей не только ведут свои линии интриги, но также в качестве разных «трупп» играют пьесы различных жанров.

В явлениях 5—10 задача появившегося Фигаро — выманить Бартоло из помещения. Заодно ему удастся завладеть ключом от жалюзи. На этом фоне и возникает вторая ситуация разоблачения: появляется ни к чему не готовый и ничего не понимающий Базиль (явление 11). И поскольку каждая из сторон убеждена, что он может помешать им обманывать другую, то обе сначала уговаривают органиста молчать, так что он недоумевает, «кто кого здесь проводит за нос?»; а затем, когда он начинает «понимать», почувствовав в руке кошелек (вот оно, сглаживающее все диссонансы «стройное созвучие золота»!), присутствующие один за другим еще более уверенно призывают его «идти и ложиться», пока их голоса не сливаются в хор:

Все. Прощайте, Базиль, прощайте.

Уже в этой сцене (новизну которой сам автор особо отметил в предисловии) *драматическое противостояние персонажей* и противодействие их друг другу *оборачиваются*, предвещая свойственный комедии финал, их парадоксальным *смеховым примирением* (ремарка: «Все со смехом провожают его»). Однако далее происходит не что иное, как разоблачение графа: он, с точки зрения Бартоло, все же оказывается «переодетым любовником»: «Ваше переодевание ни к чему не привело». Предшествующая сцена выглядит, пользуясь органической для пьесы музыкальной терминологией, «ложным разрешением». Это означает, что для подлинной развязки либо в действии должен быть введен новый фактор, либо его ход должен быть переосмыслен.

Вспомним, что в самом начале, в явлении 2 первого акта, Фигаро утверждает, что для «заключения» сочиняемых стихов «требуется противопоставление, антитеза». В явлении 12 третьего действия Розина, подхватывая уже неоднократно звучавший в пьесе мотив «заточения», впервые «объявляет во всеуслышание», что «и ее самое, и ее состояние» держат в «мрачной темнице» *незаконно*. А в следующем явлении Бартоло заявляет, что застал ее с «коварным Алонсо» «на месте преступления». Как видно, с обеих

сторон речь идет уже не просто о разных интересах, но о соблюдении или нарушении закона и права. В то же время Фигаро и графа доктор считает «слугами дьявола», тогда как Фигаро в явлении 7 этого же акта утверждал, что «небо всегда покровительствует невинности». Таким образом, в итоге третьего действия интрига получает новое и притом двойное освещение: в юридических и в религиозно-этических категориях.

Четвертый акт уравнивает первый, являясь целиком и полностью довольно компактной развязкой: явлений 8 против 16 во втором действии и 14 в третьем (напомним, что первое состояло из 6 явлений). Что касается заключительных моментов самой интриги, то действия одних персонажей и противодействия других (или, как выражался Гегель, акции и реакции) сменяют друг друга без малейших пауз. Стоило Бартоло довести до конца замысел клеветы (подсказанный графом в роли Алонсо-Линдора и строящийся как раз на различии между графом и его ролью), как соперник доктора тут же дезавуирует эту клевету, отказавшись с помощью Фигаро от всех прежних ролей и впервые выступив в качестве графа Альмавивы. Соответственно его речь впервые приобретает свойственный его роли в жизни тон твердости. Смысл понятия «легковерие» для Розины мгновенно меняется на противоположный: и это также возврат к самой себе. (Характерно, что узнав, наконец, правду о том, кто ее возлюбленный, Розина продолжает называть его Линдором.) Далее Бартоло убрал лестницу, лишив графа и Фигаро возможности уйти из его дома, но в то же время дал Базилю свой ключ и тем самым графу — возможность встретиться с нотариусом в своем доме, а не в доме Фигаро. Базиль подписывает из двух свадебных договоров не тот, о котором договаривался с Бартоло, благодаря такому вескому аргументу, как увесистый кошелек: и это единственный персонаж, который при всех переменах своей роли остается внутренне совершенно неизменным. При этом Базиль поддерживает этическую версию событий, предложенную Бартоло: «Это дьявол, а не человек», — но имея в виду исключительно количество «неопровержимых доводов» в его карманах. А сам граф ссылается на силу закона, представляемого алькальдом, которого привел Бартоло. И поскольку граф, вместо того чтобы требовать от доктора отчета в управлении имуществом Розины, оставляет деньги ее опекуну, тот соглашается подписать свадебный договор, уподобляясь в этом отношении Базилю («два сапога пара», по словам Фигаро).

Таким образом, деньги в сочетании с законом (поддержка которым именно прав графа в немалой степени обеспечена его положением в обществе) оказываются силой, аналогичной покровительству небес. В этом смысле функцию афористического заключения имеет реплика графа: «Истинные блюстители зако-

на — опора всех утесненных». Но буквально завершающая комедию реплика Фигаро вновь переводит действие в метаплан (план литературного творчества): оказывается, что все предшествующее иллюстрирует *бесплодность попыток старости помешать юности и любви* (сюжетообразующий мотив классической комедии), оправдывая тем самым название «Тщетная предосторожность». Иначе говоря, исполненная пьеса соответствует своему второму названию и одновременно — она та самая, на которую до этого неоднократно ссылались Розина, Фигаро и граф.

Подводя итоги, заметим, что в комедии Бомарше творчески использован органичный для романа принцип несовпадения героя с собой. Этот принцип, восходящий к *гротескной образности*, в данном случае реализован в структуре не только персонажа, но и произведения как целого: оно именно в этом смысле и качестве включено в кругозоры ведущих героев. Благодаря этому привычная уже для литературы нового времени прямая перспектива дополняется перспективой *обратной*, свойственной народному театру (в котором, по мысли Бахтина, и следует искать истоки романа как жанра). Не только мы, зрители, смотрим на ту вымышленную действительность, которую создают перед нами актеры и соизмеряем ее со своей жизнью; но и актеры смотрят отсюда на нашу жизнь, соизмеряя с нею сценическое действие. Отсюда маска шута в авторском предисловии, а также шутовство в действиях Фигаро и нотки ярмарочного балагурства в его речах. Отсюда же новое — по сравнению с классической комедией — сопряжение частной и государственной жизни, когда семейные проблемы разрешаются в качестве правовых: *разрушение условных границ между разными сферами жизни* — одно из проявлений гротескной образности<sup>1</sup>.

## 10.2. «Мещанская трагедия» и новая трагедия у Шиллера. «Коварство и любовь» (1784) и «Дон Карлос» (1787)

### «Коварство и любовь»: «мещанская трагедия» или мелодрама?

Уже название пьесы (которая имеет подзаголовок «мещанская трагедия»), а затем и расстановка ее персонажей противопоставляют «естественное» (чистоту и непосредственность чувств, сопут-

---

<sup>1</sup> Эту особенность мы находим и в «Недоросле», который специально рассмотрим в дальнейшем.

ствующих бескорыстным человеческим привязанностям) вражде, интригам и насилию над чувствами. Последние вызваны — прямо или косвенно — *властью* и обусловлены социальными различиями, т. е. имеют «искусственный» характер.

В самом деле, наряду с противостоянием фон Вальтера, министра-президента при дворе германского герцога, бедному музыканту Миллеру и его семье, перед нами также связанные с этим социальным неравенством внутрисемейные конфликты: министра со своим сыном, а Миллера — с женой и дочерью. Правда непосредственного чувства наиболее драматично сталкивается с ложью общественных отношений именно там, где люди связаны друг с другом как будто самой природой. В таком контексте взаимная любовь Фердинанда (сына влиятельного царедворца) и Луизы (дочери музыканта) и в особенности сама Луиза — один из полюсов в созданной этой пьесой картине мира. Другой полюс представляет личный секретарь министра-президента Вурм.

Сюжет пьесы строится на идее испытания характера. С этой целью в систему персонажей введена леди Мильфорд — фаворитка герцога, влюбленная в Фердинанда. Герцог собирается обзавестись герцогиней и готов пристроить бывшую возлюбленную замуж. Министр-президент предназначает роль мужа своему сыну, рассчитывая усилить тем самым свое влияние при дворе. Фердинанд не согласен приносить свою любовь в жертву ни политическим амбициям отца, ни попытке леди Мильфорд с помощью сильного чувства к достойному человеку вновь обрести самоуважение. Заметим, что оба персонажа (министр и леди) стремятся эгоистически использовать другого человека и его реальную или возможную привязанность к себе. Здесь заметна определенная внутренняя двойственность, противоречивое сочетание «естественных чувств» с большей или меньшей готовностью признавать требования социума и соответствовать им.

Аналогично (можно сказать — зеркально подобно, т. е. и сходно, и противоположно) отношение к сложившейся ситуации родителей Луизы. Мать готова поощрять надежды Фердинанда из своих социальных амбиций, т. е. стремясь преодолеть неравенство. Отец решительно против, поскольку убежден в непреодолимости социальных различий и, следовательно, страшится позора: те же амбиции «простого человека», но в обратном варианте (см. его монолог в действии 1).

Двойственность и неустойчивость ситуации объясняет сюжетную функцию Вурма. Это абсолютно цельный персонаж, поскольку его стремление манипулировать чужой жизнью и чужими чувствами не наталкивается ни на какие ограничения в виде собственных привязанностей к кому бы то ни было. Поэтому именно он вносит в ситуацию обострение, придумывая интригу,

долженствующую убедить Фердинанда в измене его возлюбленной и таким образом вынудить его уступить требованиям отца: необходимо заставить Луизу написать компрометирующее ее письмо под угрозой тюрьмы для ее родителей.

Эта интрига и создает для двух центральных героев пьесы в рамках основной ситуации условия подлинного, причем внутреннего конфликта. Здесь следует обратить внимание на другую сторону изображения: не только на само действие, но на то, как осознают происходящее персонажи. Роли многих противоречивы, но они совпадают со своими ролями. В этом отношении наиболее резко выделяется именно леди Мильфорд. Ее можно назвать вполне романной героиней: не случайно только в этом случае у персонажа в рамках основного действия — не его подлинное имя (ср. ее прощальную реплику слугам: «Леди Мильфорд более не существует, а Иоганна Норфольк слишком бедна, чтобы содержать вас»<sup>1</sup>); и только здесь мы видим вставную биографию (ее рассказ о прошлом) и перспективу будущего. Она-то рассматривает свои роли только как таковые — не отождествляя их с собой. (Другие же, включая герцога, как раз по причине неспособности отделить себя от роли, кажутся ей куклами.) В ней мы видим полное самоуправление. Поэтому она по ходу событий иронически комментирует свое поведение: «Эта сильная женщина слишком долго себя смиряла...» Вот почему оба главных лица, Фердинанд и Луиза — должны встретиться с нею (что имеет к интриге лишь косвенное отношение): тут авторская задача — диалоги, в которых *испытываются готовые позиции и возникает новое — самознание и самоопределение.*

Итоги такого испытания весьма различны. В Фердинанде обнаруживается избыток рефлексии над собственным положением («Я люблю, миледи... люблю девушку из мещанской семьи...»), а также стремление к пробе, эксперименту, который мог бы придать его личному чувству всеобщее значение: «И тем сильнее во мне надежда, чем глубже пропасть между природой и светскими условностями. С одной стороны — мое намерение, с другой — предрассудок! Посмотрим, что же возьмет верх: обычай или человеческая природа?»<sup>2</sup>. Он берет на себя, в сущности, *героическую* роль, но не силах преодолеть внутреннюю дистанцию по отношению к этой роли. Вот почему ему необходима внешняя опора, и его поведение приобретает одновременно внутренне неустойчивый и демонстративный характер. Он признается Луизе в том, что в недавнем разговоре с «другой» его возлюбленная «перестала быть

<sup>1</sup> Шиллер Ф. Избр. произведения. — М., 1954. — С. 205. Далее страницы издания указываются в тексте.

<sup>2</sup> Шиллер Ф. Избр. произведения. — С. 185.

всем для своего Фердинанда». И тут же, увидев ее отчаяние, восклицает: «Нет! Никогда! Этого не будет, леди! Это свыше моих сил! Я не могу принести тебе в жертву это невинное создание...» Апелляции к леди Мильфорд или к отцу, однако, недостаточно: «Я подведу ее к престолу вечного судии, и пусть вседержитель скажет, преступна ли моя любовь?» В итоге он восхваляет победу Луизы («Ты восторжествовала!»), что позволяет и ему самому выглядеть — в собственных глазах — героем, который «вышел победителем в опаснейшей битве»<sup>1</sup>.

Мильфорд и вправду уезжает, тогда как он — только собирается «порвать железные цепи предрассудка», чтобы «у мелких людишек закружилась голова при взгляде на великий подвиг его любви. В нем есть еще колебания между «природой» и «условностями» (ср. пассажи о дворянстве, роде и чести в диалоге с Мильфорд), мечтой и реальностью; он ищет внешней опоры в Луизе (с Богом у него — отношения дискуссии).

В Луизе же есть уверенность в ничтожности социальных различий пред лицом Бога и в оправданности любви: отсюда смелость и «величие». А также пронизательность. В итоге она приносит жертву, ничего никому не демонстрируя. Гордость в ней естественно сочетается со смирением, тогда как в леди Мильфорд происходит борьба между тем и другим. Фердинанд упоен «великостью» собственной любви и готов покарать всех, кто не в состоянии этого должным образом оценить. Следовательно, для него возможна и полная переоценка Луизы, коль скоро она не сумеет пожертвовать ради любви к нему своими родителями. Отсюда его ревность (недоверие), готовность к тому, что его обманут: поэтому Фердинанд сам идет навстречу интриге, задуманной его отцом и Вурмом: идею Луизы «остаться и страдать» он называет «сказкой» и высказывает подозрение, что ее «приковывает любовник». Его сюжетная линия: безоглядная вера — заблуждение неверия — запоздалое прозрение. В противоположность Фердинанду Луиза не обманута, а поставлена, по словам Вурма, «в безвыходное положение»: перед выбором между долгом и чувством (именно здесь возникает классическая трагедийная ситуация).

В результате она жертвует собой, а Фердинанд — ею. Неслучайно он и убийство Луизы (узнав, что ее вынудили написать письмо и продиктовали слова) называет «испытанием смертью». С авторской же точки зрения, весь сюжет — *испытание идеи* героя о торжестве «естественных» чувств и непосредственной добродетели над «искусственными отношениями» и ложными принципами. И поскольку противоречие этих двух сил, перенесенное внутрь характеров, в итоге развития сюжета оказывается

<sup>1</sup> Шиллер Ф. Избр. произведения. — С. 186 — 187.

неразрешенным, мы видим раскаяние министра-президента перед лицом умирающего сына и примирение с ним Фердинанда, только что назвавшего отца убийцей и чудовищем.

Специфику жанра «Коварства и любви» определяют две важнейшие особенности. Во-первых, герои Шиллера, как это, согласно Л. Е. Пинскому, обычно и бывает в «мещанских трагедиях», — обыкновенные, т. е. слабые люди, оказавшиеся в необыкновенных (трагических) обстоятельствах. Они в первую очередь — жертвы этих обстоятельств (включая чужие интриги), тогда как герои классической трагедии расплачиваются за свой свободный выбор. Во-вторых, независимо от того, насколько адекватно ведущие персонажи пьесы воспринимают те или иные события, развитие сюжета все время оказывается предметом их осмысления и тем самым — поводом для их демонстративного (перед Богом и людьми) самораскрытия, т. е. для в высшей степени патетической риторики. В значительной мере по этим причинам «средний» жанр «мещанской трагедии» обернулся у Шиллера одним из ранних и наиболее ярких образцов европейской мелодрамы<sup>1</sup>.

### «Дон Карлос»: трагедия духа и драма идей

В основе событий — историческая ситуация: всемирная военная империя и католицизм как ее духовная опора (ср. фигуры двух приспешников Филиппа) в канун Реформации и освобождения Нидерландов. В самом начале упоминается об ауто-да-фе, а в конце появляются Инквизитор с компанией. В центре внимания — противоположность власти, посягающей на духовную жизнь, и человечности, связанной со свободой духа.

Полюса воплощены в маркизе Поза и Великом инквизиторе. Все прочие персонажи располагаются между ними. Показательны колебания Филиппа: его переход от герцога Альбы и духовника к Позе, а от него — к Инквизитору. Важно и то, что с Позой откровенны и король, и Карлос, и королева. Филипп внезапно захотел найти «человека»: тут Поза и появляется. Оба идеолога, носители взаимоисключающих позиций, по-своему бескорыстны. И оба вмешиваются в государственную жизнь, поддерживая в ней противоположные начала.

Развитие событий демонстрирует несовместимость человечности с властью (Карлос не предназначен для венца). Это противо-

<sup>1</sup> «Мелодрама возникает в различные времена, когда есть вкус к героическому, однако жизненный материал не соответствует трагедийному тону» (*Пинский Л. Е.* Ренессанс. Барокко. Просвещение: Статьи. Лекции. — М., 2002. — С. 494). Пьесу «Коварство и любовь» ученый считает «шедевром» этого жанра (Там же. — С. 710).

речие напрямую выражается в «незаконной» любви и любовной интриге. Но как только Карлос освобождается от своей страсти и говорит с королевой как с матерью, его и хватают. Ибо опасен он уже не как соперник в любви, а как возможный глава мятежа. В то же время в этот момент Карлос замещает Позу — так же как тот умер за него (заместительной жертвой). Но ведь маркиза Инквизитор мечтал сжечь. Так что оба гибнут «за други своя».

В исходной сюжетной ситуации совмещены несправедливость в частной жизни (отец отнял невесту у сына) с несправедливостью на государственном уровне (готовность подавить волнения во Фландрии с предельной жестокостью). Это позволяет автору столкнуть противоположные позиции. Но они не остаются неизменными (что было свойственно классической трагедии): выбор не однократен; необходимость в нем возникает снова и снова. Позиции персонажей испытываются обстоятельствами. В значительной мере — специально созданными автором: в этом функция интриги. Но сюжет складывается из пересечения нескольких интриг: Карлоса и Позы, Альбы и Доминго, принцессы Эболи. Такого рода сюжетная структура — скорее свойство комедии.

Эта многоплановая *внешняя и внутренняя динамика*, совершенно необычная для классической формы трагедии, соответствует переходной исторической ситуации. Отсюда и значение возрастных различий. Противопоставлены не просто юность и старость, а продолжающееся прошлое (Филипп, Альба и Доминго, и наконец, наиболее явно — Инквизитор) и возможное будущее (Карлос, Поза, Елизавета). О прошлом и будущем в пьесе многое сказано. На фоне этой смены поколений и своеобразной драмы отцов и детей проясняется смысл судьбы главного героя: он больше мыслит, чем действует (гамлетовские мотивы), в нем происходит *процесс становления*, возмужания. Причем смысл судьбы Карлоса и его подлинное назначение *проясняются для него самого* (через прозрение, пробуждение от «сна»), пока ученик не отождествляется в нем с учителем (Позой). Тем самым Карлос *становится героем*, т. е. субъектом подлинной трагедии: личное в нем сливается со сверхличным принципом, отменяющим старую правду. Но с точки зрения последней герой — преступник.

Итак, на рубеже XVIII—XIX вв. трагедия возникает заново: на общей основе новой драмы с ее принципом внутреннего изменения героя и прояснения исходной ситуации в его сознании. Придать этому внутреннему процессу универсальную значимость помогает разветвленная структура сюжета: дело ведь не в одной только идеологической позиции, а в целостной личности. Поэтому и диалоги имеют в большей степени мировоззренческий, нежели сюжетный характер. Если верно, что Шиллер «усматривал моральное призвание театра в том, что он предвосхищает и разыгрывает

процесс перехода к подлинно нравственному устройству жизни и общества»<sup>1</sup>, то в трагедии «Дон Карлос» этот переход воплощен в процессе духовного роста и преобразования одной личности.

\* \* \*

В результате наших сопоставлений, во-первых, подтверждается высказанная М. С. Кургинян мысль о том, что возникшая в европейской литературе конца XVIII в. неклассическая драма, в отличие от предшествующих жанров трагедии и комедии, строилась на совершенно ином принципе соотношения между начальной ситуацией и развитием действия. Это развитие ведет не к восстановлению нарушенного гармонического состояния (как в комедии), но и не к разрушению исходной ситуации и замене ее на противоположную (как в трагедии). Оно заключается в постепенном *прояснении в ходе действия его собственных предпосылок и определяющих обстоятельств*.

Поскольку, как мы предположили, это означает *изменение сознания* героя — его точки зрения на себя и на мир, его позиции, то, следовательно, впервые появляется *внутреннее действие*. Эти две взаимосвязанные структурные особенности создают не просто новый жанр «драмы», а *новую «родовую основу» разных жанров*.

Во-вторых, мы приходим к следующему предположению: по всей вероятности, в «Севильском цирюльнике» Бомарше и в «Дон Карлосе» Шиллера новая драма рождается сразу в двух вариантах: как *драма-комедия* и *драма-трагедия*.

---

<sup>1</sup> Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991. — С. 161.

# ЖАНРЫ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ДРАМЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Применимы ли (и в какой именно мере) выводы, сделанные в результате наших наблюдений над западноевропейской драмой последней трети XVIII в., к русской литературе? Можно ли и в ней увидеть поиски «среднего» жанра, а затем — возникновение на новой «родовой» основе драмы-комедии и драмы-трагедии? И если примеры таких явлений существуют, то насколько они характерны для магистральной линии развития русской драмы, т. е. для ее эволюции в XIX—XX вв.?

Есть основания предполагать, что самый яркий образец «среднего» жанра в русской литературе — комедия Д. И. Фонвизина «Недоросль» (1782). Что касается «новых» комедии и трагедии, то, как кажется, их образцы были впервые созданы А. С. Грибоедовым («Горе от ума») и А. С. Пушкиным («Борис Годунов») примерно в одно и то же время (середина 1820-х гг.). Конечно, переход к принципиально новой драме в России начался и привел к подлинным художественным достижениям позже. О степени же характерности этих жанров для всего «золотого века» русской драмы, равно как и об их константной структуре, можно будет судить, рассмотрев относящиеся к самому концу этого периода произведения А. П. Чехова («Вишневый сад») и Л. Н. Толстого («Живой труп»).

### 11.1. «Средний жанр» у Фонвизина

Как и в западноевропейской литературе, интересующий нас переход от классической драмы к неклассической начинается в эпоху сентиментализма.

В замечательной работе Л. В. Пумпянского об этом явлении в русской литературе сказано, что первым признаком новой литературной эпохи «является перевод, постановка главных пьес английской, французской и немецкой так называемой «мещанской (или бюргерской) драмы» и близкой к ней «слезной комедии». Эти образцы новой драматургии вызвали резкую критику приверженцев классицистской доктрины (А. П. Сумароков), но имели

(особенно «Евгения» Бомарше) безусловный успех у читателей-зрителей<sup>1</sup>.

На фоне этого процесса выглядит далеко не случайным всегда отмечавшийся глубокий и всесторонний дуализм жанровой структуры комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль»: полная инородность друг другу двух групп персонажей — их языка, поведения (сюжетных ролей) и жизненных принципов. По формулировке Л. В. Пумпянского, в этой пьесе «перед нами два произведения и два во всем противоположных мира»<sup>2</sup>.

Пока пьеса воспринималась в качестве воплощения социально-политических противоречий и предлагаемых автором способов их разрешения<sup>3</sup>, эта особенность не казалась связанной со спецификой жанра. В акцентированном житейском эгоизме и грубой телесности («животности») одних героев видели признаки реалистической сатиры: отсюда популярное обозначение «сатирическая комедия», т. е. комедия с сатирической направленностью, что характеристикой жанровой структуры вовсе не является<sup>4</sup>. И наоборот, в подчеркнутой духовности и строгой этичности других персонажей видели выражение утопических представлений Фонвизина о назначении дворянства.

В частности, никак не объяснялось, почему «любовная интрига комедии» хоть и «отодвинута на второй план», но все-таки в ней присутствует. Более того, попутно возникавшее впечатление, что в данном случае перед нами — странный жанровый *гибрид* (поскольку «морализации» Стародума «являются формой изложения политической программы», он в этом смысле «скорее напоминает героев русской тираноборческой трагедии»<sup>5</sup>), оставалось неотрафлексированным.

Итак, пьеса — не комедия, но и не трагедия, поскольку похожа одновременно и на то и на другое. Возможно ли, что «Недоросль» на самом деле — «серьезная комедия» или «мещанская трагедия»? Ведь, кстати, интерес Фонвизина и его единомышленников к этим жанрам хорошо известен<sup>6</sup>. Но для сравнения жанровых

<sup>1</sup> Пумпянский Л. В. Сентиментализм // История русской литературы: в 10 т. — Т. 7. — Ч. 2. — С. 437—438.

<sup>2</sup> Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма (1923—1924) // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. — М., 2000. — Т. 1. — С. 136.

<sup>3</sup> См., напр.: Степанов В. П. Фонвизин // История русской литературы: в 4 т. — Л., 1980. — С. 666.

<sup>4</sup> Ср.: Клейн И. Литература и политика: «Недоросль» Фонвизина // Клейн И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. — М., 2005. — С. 478—480.

<sup>5</sup> Там же. — С. 668—669.

<sup>6</sup> Там же. — С. 658, 660—661.

структур нужно располагать представлением о произведении как художественном целом, тогда как в «Недоросле» именно целое не усматривалось<sup>1</sup>.

Вопрос о том, каким образом в этой пьесе сопрягаются и создают единство противоположные и, казалось бы, совершенно чужеродные формы, поставлен и чрезвычайно интересно разрешается в работе О. В. Лебедевой. Исходный ее тезис: если в качестве точки отсчета подразумевается сам данный драматургический текст, признаваемый своим собственным высшим законом, тогда парадокс «Недоросля» обретает смысл приема и намеренно достигаемого эффекта. Иначе говоря, столкновение взаимоисключающих эстетических норм входило в авторский замысел. Возможно потому, добавим мы от себя, что эти нормы корректируют друг друга, а также связаны с взаимодополняющими аспектами единой реальности. В таком случае может возникнуть (и возникает) эффект взаимоосвещения.

Прежде всего, это относится к речевой структуре. Оказывается, что характерные для пьесы каламбуры во многих диалогах — результат столкновения разнородных смыслов, свойственных речевым манерам персонажей двух противоположных групп. Но такова же структура произведения и в других его аспектах. «Двоение всех уровней поэтики “Недоросля”» — «два типа художественной образности, два мирообраза, две жанровые установки» (тяготение к трагедии и комедии) — по мнению исследователя, универсально. Поэтому оно включает в себя также «два конфликта: семейно-бытовое соперничество за руку богатой невесты, порождающее любовную интригу, которую венчает помолвка Милона и Софьи, и идеологический конфликт идеальных понятий о природе и характере власти, категорически не совпадающих с ее практическим бытовым содержанием. Этот конфликт продуцирует нравственно-идеологическое противостояние реального властителя-тирана г-жи Простаковой и носителей идеальной концепции власти Стародума и Правдина, которое и увенчано лишением г-жи Простаковой ее политических прав»<sup>2</sup>.

С этим последним утверждением мы позволим себе не согласиться. «Семейно-бытовое соперничество за руку богатой невесты» — это формула взаимоотношений Митрофана и Скотинина с того момента, как Софья оказалась богатой наследницей. Но такая

---

<sup>1</sup> Ср. утверждения современного автора о том, что «поучительные тирады» Стародума «в еще большей мере нарушают художественное единство пьесы во имя идеологических целей автора» и что они «касаются широкого круга тем... часто не имеющих ничего общего с содержанием пьесы» (*Клейн И.* Литература и политика... — С. 482).

<sup>2</sup> *Лебедева О. В.* Русская высокая комедия XVIII века: Генезис и поэтика жанра. — Томск, 1996. — С. 186 — 187, 220 — 221 и др.

интрига, строго говоря, не называется «любовной». Помолвка же Милона и Софьи «венчает» историю совсем других отношений (встреча в Москве и взаимное чувство — разлука — новая встреча, спасение Софьи и соединение любящих). Иначе говоря, в семейно-бытовой сфере *пересекаются две интриги* (что Дидро и Лессинг считали крайне нежелательным). Что же касается «противостояния властителя-тирана и носителей идеальной концепции власти», то оно возникает отнюдь не само по себе, а как раз на почве «борьбы за Софью». Ведь одни персонажи рассматривают ее в качестве средства обогащения, а другие — как свободного человека, имеющего право выбора, который должен быть продиктован исключительно личным чувством («сердцем») вместе с разумной оценкой личности избранника. Стародум говорит Софье, что права отца «нейдут далее, как отвращать несчастную склонность дочери, а выбор достойного человека зависит совершенно от ее сердца»: «Твой муж, тебя достойный, кто б он ни был, будет иметь во мне истинного друга. Поди за кого хочешь».

Исходя из сказанного, конфликт, лежащий в основе действия «Недоросля», — *столкновение взаимоисключающих представлений о норме*. Каждое из них охватывает и язык, и бытовое поведение, и оценку знаний (образования), и взаимоотношения людей как участников жизни государства. С точки зрения каждого из этих представлений, другое является отклонением от нормы, а следовать норме означает не что иное, как иметь «право».

Так, Простакова отстаивает свое право частного человека распоряжаться в равной степени своими домашними, имуществом Софьи и ее судьбой, защищать свое «дитя» от чужих посягательств и позволять ему учиться «для виду». Частное здесь готово к экспансии в более широкую область. И наоборот, по точной формулировке Л. В. Пумпянского, «достоинство Стародума, Правдина, Милона, даже Софьи — принадлежит истории государства, философии и пр.»<sup>1</sup>. Но и это представление его приверженцы стремятся распространить на, казалось бы, далекую от него сферу семейной жизни.

Посредством сюжетных событий *испытываются*, таким образом, возможности каждой из двух «правд» стать универсальной нормой жизни. Одна из них — при несомненной жизненности — ограничена своей подчеркнутой животностью. Другая (при столь же несомненной возвышенной духовности) — обнаруживает свою недостаточную причастность к обыкновенной практической жизни, что выражается в полной зависимости от случая<sup>2</sup>. В целом изображаемая действительность все время предстает в двух пла-

<sup>1</sup> Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма. — С. 138.

<sup>2</sup> Это отмечено О. Б. Лебедевой.

нах — (1) конкретном и проявленном в событиях (сюжетном) и (2) обобщенном, который присутствует только в обсуждениях идеологических проблем (внесюжетном). А весь ряд событий приобретает двойственное значение: частное, семейное и одновременно государственное, правовое.

Конечно, имение г-жи Простаковой выглядит деспотическим государством (охарактеризованным в трактате Фонвизина «Рассуждение о истребившейся в России совсем всякой формы государственного правления») в миниатюре. В пьесе, как и в трактате, «тиран» держит всех в рабстве, сам будучи рабом своего любимца (фаворита): вспомним фразу Митрофана «Час моей воли пришел». Принятие же дома и деревни Простаковых в опеку — не только наглядная реализация тезиса «тиранствовать никто не волен», но и нечто вроде предложенного в трактате ограничения монархии «непременными законами» (т.е. конституцией).

В то же время повод, которым пользуется Правдин для реализации данных ему полномочий («взять под опеку дом и деревни при первом бешенстве, от которого могли бы пострадать подвластные ей люди»), — обращение хозяйки имения отнюдь не с крестьянами или слугами, а с членом ее семьи. А именно — попытка Простаковой насильственно выдать замуж Софью. Собственно правовой (юридический) аспект этого поступка намеренно приглушен, если не говорить, конечно, о «естественном праве». Он гораздо заметнее в мотивах: «тиранство» вызвано сугубо «частным» и практическим стремлением не только оставить за собой имение Софьи, казавшееся бесхозным имуществом, но и завладеть вдруг объявившимся наследством.

Миропонимание г-жи Простаковой как бы превышает пределы первоначально отведенной ему сферы жизни. Поэтому и реакция на него — вторжение в эту область со стороны существующего вне этой сферы иного мировидения. Нарушенное равновесие сил восстанавливается за счет их нового (и естественного) взаимного отчуждения.

В результате перед нами отнюдь не единство частного и государственного, но именно *аналогия* между государственным устройством и отношениями в семье. Понятие «тирании» прилагается и к тому и к другому; но в силу очевидных различий доминирует этический момент (противопоставление «добронравия» и «злонравия») и связанный с ним переносный смысл. Благодаря этому обстоятельству драматический сюжет приобретает, во-первых, иносказательность или «эмблематичность» (качество сюжета барочной драмы, по мнению В. Беньямина)<sup>1</sup>. Ведь эпизод, служащий «заставкой» пьесы — обсуждение Тришкиного кафтана — не является ни экспозицией, ни тем более завязкой. Но поскольку его суть — такое столкновение противоположных, несовместимых мнений об одном и том же предмете, когда мы не знаем, что же именно является жизненной (не отвлеченной) нормой, он представляет собою эмблематический (в виде «картинки» с диалогом вместо подписи<sup>2</sup>) образ последующего драматического сюжета, ключ к его пониманию. Финал «Недоросля» (фраза «Вот злонравия достойные плоды») вполне

<sup>1</sup> См.: Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. — М., 2002.

<sup>2</sup> Ср.: Там же. — С. 206.

соответствует замечанию В. Бенямина о том, что сентенция в барочной драме играет ту же роль, что светотень в барочной живописи<sup>1</sup>.

Вторая особенность сюжета — постепенное прояснение начальной ситуации. Письмо Стародума, демонстрирующее его нынешний статус и новую роль в жизни Софьи, ее знакомство с Милоном и уже сложившиеся их отношения — все это приходит в настоящее из прошлого. Вторжение прошлого в настоящее и создает изначально двойственную (по составу участников и соотношению их точек зрения) исходную ситуацию. На этой основе две нормы — в лице персонажей, отстаивающих свои представления о должном, — вступают в конфликт. Притязания одной из них на торжество приводят к тому, что отвоевываются «естественные права» Софьи. Но это и не возврат к нормальной исходной ситуации (как в комедии) и не разрушение ее (поскольку она двойственна). Ее прояснение представляет собою не только испытание каждой из противостоящих норм жизни посредством их практической реализации, но также их *взаимоосвещение*. Поэтому основные персонажи, не меняя свою природу, обретают возможность по-новому увидеть друг друга.

В итоге для понимания жанровой специфики «Недоросля» стоит учесть также неоднократные указания того же В. Бенямина на преемственную связь «мещанской драмы» с барочной и его утверждение, что «только комичность может обеспечить аллегории полноправное представительство в профанной драме...»<sup>2</sup>. Что же касается значения пьесы для последующей русской драмы, достаточно указать на то, что и в «Горе от ума» конфликт — не противоречие видимости и сущности, а столкновение двух относительно равноправных норм жизни.

## 11.2. Драма-комедия и драма-трагедия в начале XIX века

В этом параграфе наша задача — сравнить два произведения, служащие первыми в русской литературе образцами полярных жанров — трагедии и комедии, созданных уже на новой родовой основе. Таковы, как уже отмечалось, «Горе от ума» Грибоедова и «Борис Годунов» Пушкина.

Пьеса Грибоедова всегда считалась соединением жанров комедии и драмы. Попытаемся выяснить, как в ней соотносятся с сюжетом «обрамляющие» его ситуации, начальная и конечная.

«Горе от ума», как мы помним, начинается сценой, в которой Лиза чуть не просыпает наступления утра: Молчалину и Софье давно пора расходиться. Читатель-зритель застает уже вполне сложившийся роман

<sup>1</sup> См.: Бенямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. — М., 2002. — С. 207.

<sup>2</sup> Там же. — С. 202, 205, 207 — 208.

дочери знатного барина с его секретарем, находящимся в доме почти на положении слуги. Роман этот, хоть как будто и платонический, грозит неприятностями, поскольку, «Как все московские, Ваш батюшка таков, // Желал бы зятя он с деньгами да с чинами».

Такова начальная ситуация, в которой заключено определенное нарушение норм изображенного мира (возможность конфликта) и кроме того, есть обман, интрига с участием умной служанки (черта комедии). У другого автора подобная ситуация вполне могла бы стать источником действия, получи она некоторое обострение. Да у Грибоедова почти так и происходит. Обман сразу чуть не разоблачен (внезапным приходом Фамусова), и придуманный, «литературный» (точнее — пародийно-балладный) сон Софьи мало помогает («Тут все есть, коли нет обмана: // И черти, и любовь, и страхи, и цветы», — говорит ей отец). Но зато появление Чацкого позволяет переклЮчить подозрения на новый объект или, во всяком случае, запутать дело («Который же из двух?») и оттянуть неизбежное разоблачение.

Если рассматривать действие комедии с точки зрения Софьи, то роль Чацкого — служебная, он *невольный участник* чужой интриги. Но совершенно иной вид имеет действие с точки зрения Чацкого. Для него начальная ситуация — встреча не только с Софьей, но и с Москвой, с «домом» и родиной; и все действие состоит в попытке вернуть утраченное и в осознании безнадежности и бессмысленности этой попытки. С этой точки зрения, весь драматический сюжет — разоблачение самообмана Чацкого, *невольной участницей* которого оказывается Софья: она ведь делает попытку откровенно объяснить Чацкому, за что она любит Молчалина. И должно быть вполне ясно собеседнику, что привлекают ее качества, противоположные его собственным.

Такая двойственность сюжета объясняется тем, что оба главных персонажа противостоят (каждый по-своему) одному и тому же относительно замкнутому и своеобразному миру. Это, конечно, не дом Фамусова только, а вся Москва: «На всех московских есть особый отпечаток». *Равновесие каждого из них с нормами этого мира и есть начальная ситуация.* В то же время каждый драматизирует чужую ситуацию.

Отношения Софьи с Молчалиным, при всей их кажущейся необычности, на самом деле сами по себе не противоречат нравам изображаемого «московского» мира. Лиза в ответ на рассказ Софьи о чувствительной и робкой любви смеется и вспоминает тетушку барышни: «Как молодой француз бежал у ней из дому. // Голубушка хотела схоронить // Свою досаду, не сумела: // Забыла волосы чернить, // И через три дни поседела». Необычен только чувствительно-сентиментальный тон, который придала таким отношениям Софья. И она сама понимает, что со стороны ее случай ничем не отличается от многих других: «Вот так же обо мне потом заговорят». А в финале Чацкий выведет общую формулу всякого московского романа с точки зрения идеалов женской половины местного населения: «Муж-мальчик, муж-слуга, из жениных пажей — // Высокий идеал московских всех мужей». Но если так, случай Софьи вполне может иметь благополучную развязку: «Вы помирись с ним, по размышленьи зрелом».

Ситуация, в которой находится в начале действия Чацкий, сама по себе тоже не уникальна. Во-первых, он ее предвидел, о чем вспоминает Лиза: «Не даром, Лиза, плачу, // Кому известно, что найду я, воротясь? //

И сколько, может быть, утрачу!» И обнаружив, что опасения как будто подтверждаются, Чацкий воспринимает это как проявление общего закона: «Ах! Тот скажи любви конец, // Кто на три года вдаль уедет». Во-вторых, внезапное возвращение из странствий, несмотря на пережитое разочарование, может и повториться: «И вот та родина... Нет, в нынешний приезд, // Я вижу, что она мне скоро надоест».

Софья пытается отгородить для себя в и без того не слишком просторном московском мире особый уголок идиллических интимных отношений. Ее позиция — компромисс, согласие со всем внешним строем жизни при внутренней, скрытой свободе. Поэтому она не принимает «дерзости», явного нарушения установленных норм; зато Молчалин — «Враг дерзости, — всегда застенчиво, несмело...» Мир Чацкого, напротив, — весь мир. В Москве он — только гость; не житель, а посетитель («Вон из Москвы! сюда я больше не езду»). Его идеал — ничем извне не ограниченная свобода мыслей и чувств: «ум бойкий, гений смелый» и в то же время «нежность, пылкость». Но ему кажется, что все это можно совместить с браком, как бы игнорируя те нормы московского мира, которые на самом деле определяют частную жизнь. Чем могло бы обернуться для Чацкого удачное сватовство, мы видим благодаря присутствию в пьесе Платона Михайловича, бывшего его друга, который стал «не тот» в короткое время.

*Иллюзорность целей обеих главных персонажей* делает возможным их участие в едином сюжете. Единство действия в «Горе от ума» создается тем, что встречу (общая начальная ситуация) каждая из сторон стремится использовать в своих целях, для поддержания и укрепления своей позиции. Но результат получается противоположный: *каждый из героев способствует разоблачению самообмана другого.*

Финальная катастрофа оказывается для обоих, в сущности, благодетельной (это как раз характерная черта комедии). Все становится на свои места. Избавление от иллюзий показывает, что ни книжная мечта Софьи, ни бунтарский дух Чацкого несовместимы с устойчивыми нормами московского мира, и каждому из них приходится вернуться к прежней естественной для них роли и линии судьбы, от которой они на время отклонились.

Кульминация сюжета — объявление Чацкого сумасшедшим — и есть высшая точка этого отклонения. Чацкий оказывается *в роли шута* («А, Чацкий! любите вы всех в шуты рядить, // Угодно ль на себя примерить?»), а Софья — *в роли клеветницы и сплетницы*. Между тем персонажи, вполне совпадающие с нормами того мира, в котором происходит действие, — чуть ли не все сплошь сплетники, клеветники и шуты. И для Чацкого, и для Софьи попытка совместить свою странность, неординарность с тем, что распространено и принято за «образцы», потенциально губительна, а крах этой попытки во всяком случае благотворен.

Однако не мир, изображенный в «Горе от ума», возвращается к норме, а лишь главные герои, которые с этим миром внутренне находятся не в ладах. И при этом такой возврат представляет собою изменение точки зрения героев, точнее говоря, — *прозрение*: «Так! отрезвился я сполна, / Мечтанья с глаз долой — и спала пелена». То же, конечно, относится и к Софье («Но кто бы думать мог, чтоб был он так коварен!»). В пьесе Грибоедова, в отличие от классической комедии, герои в финале не

равны себе же в начале действия; внешний ход событий сочетается с подготовкой радикальных внутренних перемен. Таковы в ней признаки новой драмы.

«Борис Годунов» Пушкина принадлежит к числу произведений, текст которых членится не на акты, а на сцены, что соответствует *многообразию временных моментов и мест действия*. Конечно, все три единства сохраняются в рамках каждой такой сцены, но зато единство действия драмы в целом оказывается под вопросом, а иногда (например, в современной американской пушкинистике) и полностью отрицается.

Отметим, однако, что хронологическая растянутость не мешает всему времени действия в трагедии быть тематически однородным (период «настоящей беды Российскому царству») и представлять собой на фоне устойчивого обычного хода истории единый и краткий момент отклонения от него. Точно так же и все разнообразные места действия вписываются в две противопоставленные пространственные сферы: с одной стороны, Русь; с другой — Польша с Литвой. По наблюдениям исследователей, «польские сцены» находятся в композиционном центре произведения.

Особую роль в этой провоцируемой автором читательской реконструкции событийного единства «Бориса Годунова» играет подобие ситуаций, обрамляющих сюжет. Как давно уже замечено, исходное положение — необходимость всенародного согласия на власть, связанную с убийством невинного младенца, — роковым образом повторяется в финале, что свидетельствует о характерном для драматического сюжета, по Гегелю, *противоречии инициативы и ее результатов*. В данном случае — поддержки «мнением народным» Самозванца и результата этой поддержки. Время действия трагедии — это время испытания, обмана и самообмана (иллюзий).

Подвергаются проверке в ходе событий две возможные в заданных условиях позиции (каждая из них представлена разными персонажами, а некоторые из героев меняют свою позицию в ходе действия). Одна из них — попытка согласовать мирскую власть и мирской суд с Божьей волей и правдой: идея праведной власти, образцом которой представляется царь Феодор Иоаннович. Другая — убеждение в том, что власть требует лишь «смелости» или «отваги», а также умения либо «очаровать» народ (страхом, любовью, славой), либо сдерживать его неусыпной строгостью. Иначе говоря, противостоят друг другу опора на Провидение и воля к исторической аванюре. Это и есть конфликт, лежащий в основе единого сюжета пушкинской трагедии.

При этом первая позиция принадлежит народу как скрытой духовной силе, направляющей в конечном счете стихийные иррациональные движения толпы (она здесь представлена скоплением фигур, далеких равно от самостоятельности и от понимания смысла происходящего, но в то же время сравнивается с волнующимся морем-океаном). Чуть ли не единственная персонификация этой силы — Пимен. Второй же точки зрения придерживаются персонажи с резко очерченной и сосредоточенной на самой себе (самоцельной) индивидуальностью — царь Борис, Самозванец, Шуйский, Басманов.

В результате развертывания сюжета главным субъектом трагедии оказывается народ, поскольку вплоть до финала он находится в плену иллюзии, согласно которой Самозванец — орудие Провидения. Возврат к начальной ситуации, который, казалось бы, свойствен комедии, здесь одновременно — момент прозрения (поэтому-то «народ безмолвствует»). Оказывается, что с преступлением в его крайнем варианте — убийства младенца, т. е. вины, которая не может быть ни оправдана, ни искуплена, — связана не власть царя Бориса (который ее узурпировал), да и не личность того, кто выдает себя за Дмитрия Иоанновича, но всякая реальная, не утопическая власть — независимо от личности, которая ее осуществляет. Но это означает и осознание народом собственной вины за участие в ходе событий, который привел к такому результату. Таким образом, от начальной ситуации к конечной изменяется *точка зрения главного субъекта истории*, народа, на власть — признак новой, неклассической драмы.

### 11.3. Драма-комедия и драма-трагедия в конце XIX века

В свете проблемы совмещения признаков комедии и драмы (ее актуальность для драматургии Чехова общепризнана) рассмотрим структуру «Вишневого сада».

Здесь происходит, конечно, перемена в настроении героев и вообще меняется их отношение к собственной жизни и к жизни в целом. Автору было настолько важно, чтобы эта перемена не осталась незамеченной, что он ввел в пьесу особый «лирический», как принято считать, *мотив*: звук лопнувшей струны. Интересно, что этот звук слышится впервые в тот момент, когда смолкает разговор на скамейке у часовни (во втором акте). Присутствующие высказывают разные предположения о том, что это такое: сорвалась бадья в шахтах, птица какая-нибудь, вроде цапли, или филин. Итог подводит Фирс:

**Ф и р с.** Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.

**Га е в.** Перед каким несчастьем?

**Ф и р с.** Перед волей.

До продажи имения (для основных персонажей и читателя-зрителя это событие происходит в конце третьего акта) все напряженно ждут надвигающейся катастрофы. Но *несчастье* и в самом деле оказывается *связано с волей*: после случившегося все чувствуют себя гораздо лучше — свободнее, спокойнее. Тяготившее всех напряжение спадает сразу: так лопается натянутая струна.

В этом значение главного события для Любови Андреевны, Ани, Гаева, Вари. И для остальных — в той мере, в какой они способны стать на чужую точку зрения. В переживание события изнутри входит и мысль о грехах (Любовь Андреевна говорит: «Уж очень много мы грешили»), но мотив исторической вины и возмездия больше звучит в речах тех, кто

смотрит на событие со стороны, — Лопахина, Трофимова. Однако и с той и с другой точек зрения смысл происходящего как-то соотносится с крепостным правом и его отменой, с судьбой России.

Перемена в отношении персонажей пьесы к главному событию (продаже вишневого сада) — лишь средоточие и наиболее очевидное проявление общего для обитателей имения *переживания жизненного перепутья*: необходимости разрыва с прошлым, поиска какого-то нового пути. Это и делает пьесу драмой: *проясняется ее исходная* и притом связанная с историей *ситуация*.

Однако в разворачивании художественного мира есть и другая сторона, блестяще охарактеризованная А. П. Скафтымовым: в общении персонажей та же ситуация перепутья раскрывается как взаимное непонимание и внутреннее несогласие с собой, причем персонажи постоянно *наталкиваются на препятствия*, которые *сами же и создают*. В этом смысле все они, по слову Фирса, “недотепы”: отсюда не только особые, как бы выделенные автором, поступки и жесты, имеющие по сути дела фарсовый характер (такие, как внезапное падение с лестницы, фокусы или проглатывание кучи лекарств зараз), но и комические моменты в ходе и в характере повседневного общения.

И этот аспект разворачивающегося действия спроецирован на историю: по замечанию все того же Фирса, «теперь (т. е. после наступления “воли”. — Н. Т.) все враздробь, не поймешь ничего». Но в этом отношении пьеса *близка классической комедии*, с традиционными для нее *мотивами* взаимного намеренного или невольного *непонимания*: естественной или притворной *глухоты*, *разговора на разных языках* или *перехода на «квазиязык»* (замены обычного общения якобы иностранной экзотической речью, жестикуляцией и т. п.); реплик или жестов *неуместных*, сделанных *некстати* (как спич, обращенный к столу, или засыпание во время общей беседы); *обмена* тематически не пересекающимися *монологами* вместо «нормального» диалога; *нелепых ссор*, основанных на такого рода недоразумениях, и *неожиданных примирений* и т. д.

Все эти мотивы присутствуют у Чехова, и все они до него были в «Горе от ума», а еще раньше — у Мольера. Ожидание перемен связано также и с этой стороной жизни героев: как говорит под конец своей «тронной» речи новый владелец вишневого сада: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь». Действие, как в классической комедии, направлено тем самым на преодоление господства мнимости и выход к правде, хотя этот его результат и остается нереализованным, лишь напряженно чаемым.

Аналогичный конфликт, возникающий на почве семейных отношений, но имеющий глубокую историческую основу, мы видим и в драме Л. Н. Толстого «Живой труп».

Сюжет пьесы строится на двух вершинных моментах: симуляции самоубийства и подлинном самоубийстве Феди Протасова. Обсуждению первого события, в сущности, целиком посвящено короткое (в каждой из двух картин всего по 6 явлений) четвертое действие. Второе событие происходит в конце шестого действия, полностью занятого следствием

(картина первая) и судом (картина вторая). События как бы «промежуточного» пятого действия и в самом деле представляют собой переход: перед нами обстоятельства, при которых обнаружилось, что Федя жив, и, следовательно, его жена и Каренин — нарушители закона. Все три последние акта пьесы, таким образом, связаны единым, динамичным сюжетом, устремленным к развязке, как и должно быть в драме. На этом фоне первые три акта выглядят очень растянутой экспозицией.

Противопоставление двух частей пьесы в плане сюжетной динамики вполне соответствует основному тематическому различию между ними: если во второй части коллизия приобретает в основном правовой характер, то в первой части она еще рассматривается с сугубо нравственной точки зрения. Мы вправе предположить, что определенная заторможенность развития сюжета в первой части «Живого трупа» связана с той сложностью «духовной борьбы» между людьми, о которой Федя говорит на следствии. Напротив, юридическая оценка положения, сложившегося после симуляции самоубийства, никаких сложностей не представляет.

Теперь мы можем обратить внимание на то, что решение о вполне буквально понимаемом самоустранении возникает у Протасова еще в конце третьего действия, так что четвертый акт начинается прямо с записки о самоубийстве и приготовленного револьвера. Это означает, что первая часть пьесы заканчивается тем же решением, что и вторая; только исполнение этого решения на время откладывается. Нравственный аспект проблемы тем самым в определенном смысле *приравняется юридическому*. Стоящая перед героем задача имеет — во всяком случае, в его глазах, — только одно решение: уход из семьи должен стать и уходом из жизни. *Единство действия*, как видно, *находится в прямой зависимости от особого видения происходящего главным героем*.

Такое построение, с одной стороны, делает семейный конфликт общественно значимым, гласным и публичным событием, что характерно для драмы как таковой. С другой стороны, в центре внимания оказывается принципиальное отличие точки зрения на происходящее Федю Протасова от понимания тех же поступков и событий другими персонажами. Пьеса и строится не столько по логике событийного развертывания, сколько в соответствии с задачей выявить своеобразие трактовки событий главным героем, соотнести его слово с высказываниями других персонажей.

И в этом отношении, т. е. с точки зрения структуры и функций монологов и диалогов, драма отчетливо разделяется на две части. В первой из них Федя Протасов преимущественно — *объект чужих суждений*. Такое впечатление складывается благодаря особому композиционному приему: каждый из актов с первого по третий начинаются картинами, в которых главный герой не участвует, ибо он не просто оставил дом и семью, но и ушел из прежней социальной среды; но все разговоры так или иначе с ним связаны. «Вторые» же картины в этих трех актах показывают Федю в *иной* среде: у цыган, у приятелей, в гостинице<sup>1</sup>. Но еще важнее то, что герой в этой части драмы о самом себе судит обычно с чужой точки зрения и чужими словами.

<sup>1</sup> О принципе «диптиха» в пьесе см.: Михайловский Б. В. Вопросы композиции и стилистики пьесы Л. Н. Толстого «Живой труп» // Михайловский Б. В. Избр. статьи. — М., 1968. — С. 33—34.

Его собственное, самобытное отношение к миру и к людям здесь выражается в сжатых, эмоционально насыщенных и напряженных репликах, никому, в сущности, не адресованных, а потому и не очень понятных вроде: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля...» Однако и развернутые, специально предназначенные для собеседника объяснения — даже при установке на откровенность, как в диалогах с Сашей, Машей, князем Абрезковым, — сбивчивы, запутанны и неопределенны не в меньшей степени, чем никому не адресованные апофатические высказывания. Характер разговора с самим собою имеют, наконец, и те реплики Протасова, которые говорят о принятом решении, — они завершают второе и третье действия: «Да, да, чудесно, прекрасно», «И правда, и правда» и т. п.

Вторая часть драмы дважды демонстрирует прямо противоположный композиционный прием: мы исходим из обстоятельств и точки зрения на них главного героя, а потом соотносим ее с жизнью и мнениями о нем других персонажей. В первой картине четвертого действия Федя отказывается от задуманного самоубийства, а потом — во второй — мы видим разговор о нем и реакцию на его письмо Лизы и Каренина. В пятом действии сначала показано «разоблачение» Феде, а потом — реакция Лизы, Каренина и Анны Дмитриевны на известие о том, что он жив. Заметим попутно, что в тематическом отношении эти два акта контрастируют. Зато композиционный принцип первых актов воспроизведен в шестом действии. В первой его картине судебный следователь сначала допрашивает Лизу и Каренина, а потом Федею; во второй — само «дело» и ход судебного заседания обсуждаются сначала разными лицами и только после этого появляется Федя.

Можно сказать, что такая структура второй части позволяет читателю в большей степени *перейти на точку зрения главного героя* и создает композиционные условия для его более *адекватного самораскрытия*. Действительно, в пятом акте появляется исповедь Феде Петушкову, без которой вряд ли стала бы возможной его речь в камере судебного следователя.

Структурные различия между двумя частями пьесы, несомненно, связаны с уже отмеченной сменой тематических акцентов. В первых трех актах большинство персонажей пытаются осмыслить непростую проблему юридически существующего, но внутренне совершенно исчерпанного брака с помощью определенных готовых нравственных правил и предостережений. При таком подходе к делу обвинить Федею в безвыходности сложившегося положения оказывается нелегко.

Во-первых, люди, осуждающие его и тех, кто ему сочувствует, не могут, как выяснилось, последовательно держаться избранных моральных критериев. Особенно важны в этом отношении разговоры между Анной Дмитриевной, князем Абрезковым и Карениным, а затем — князем и Федей. (Здесь выделяется, как известно, реплика Каренина: «Неужели мы все так непогрешимы, что не можем расходиться в наших убеждениях, когда жизнь так сложна?»). Во-вторых, если Федя и был виноват в том, что брак распался, то теперь его вина состоит исключительно в нежелании лгать. Вот почему для Лизы все значительно упрощается, когда она узнает (это происходит уже в четвертом акте) об отношениях Феде с Машей и решает, что у него — «другая женщина». С ее точки зрения,

ситуация потеряла сложный и неопределенный нравственный смысл: появился тот самый повод для развода — измена, которого не доставало, чтобы перевести проблему уже в план только юридический. Для самого Протасова, однако, никакой «измены» не произошло, и брать на себя вину в этом смысле опять-таки означает лгать.

Иначе говоря, если, с точки зрения Лизы и Каренина, вопрос — при всей его жизненной сложности (отсюда многословные, запутанные и напряженные диалоги) — должен и может быть решен «правильно», то, с точки зрения главного героя, единственно «правильная» и нравственная позиция *чисто отрицательна*. Поэтому-то в первых трех актах он и не может словесно обосновать свой уход. Но и возврат для него совершенно немислим. *Инициатива обсуждения* ситуации в этих условиях, естественно, всецело принадлежит другой стороне.

В трех последних актах соотношение сторон, участвующих в конфликте, изменяется. Авантюрный — в духе романа Чернышевского — поворот событий для Лизы и Каренина оказывается *испытанием*. Выясняется, что в действительности «любить» Федю они могут только мертвым; все прочее — лишь слова, «теория». Именно в ответ на это отношение к нему как «постороннему», и в то же время не желая лгать ради приличий, Федя в своей записке говорит: «Теоретически люблю вас обоих <...> но в действительности больше чем холоден». В четвертом действии обе стороны делают выбор, и позиции их расходятся вполне и окончательно.

В центре пятого акта — исповедь Феди. Важнее всего здесь — противоречие между сюжетной функцией этого высказывания (повод к «разоблачению» героя и к вмешательству государства в его жизнь) и его внутренней установкой. Признание не просто начинается словами: «Я труп»; оно и произносится целиком как бы «оттуда», из-за пределов жизни как таковой — со всеми ее интересами и учреждениями. В этом странном, по видимости — также авантюрном, событии (мотив подслушивания для литературы этого рода типичен) обнаруживается глубинная основа всего сюжета: *с точки зрения главного героя, несовместимы с правдой все нормы современной жизни — и религиозно-нравственные, и государственно-правовые*.

Шестое действие не случайно строится по аналогии с первыми тремя: оно представляет собой «зеркальное», т. е. перевернутое, воспроизведение ситуации первых трех актов. Теперь обвиняются в первую очередь — Лиза и Каренин, причем, как это ни парадоксально, подчеркивается именно нравственная сторона дела: ведь их подозревают в сознательном нарушении закона, подкупе Протасова и т. п. И они, как прежде Федя, не в состоянии оправдаться (например, объяснить, кому посылались деньги в Саратов). Этим и обусловлен, видимо, тот факт, что загадка «саратовских денег» так и остается неразгаданной<sup>1</sup>. Напротив, Федя, прежде столь скупой на объяснения, в этом случае произносит речь, причем в их, а не в свою защиту.

Эту речь можно назвать образцом «антисудебной риторики», поскольку она защищает право человека на частную жизнь. Такая позиция одинаково противостоит и стремлению следователя «куражиться» над людьми, которые лучше его, — под предлогом отыскания «всем очевид-

<sup>1</sup> Ср.: Полякова Е. Театр Льва Толстого. — М., 1978. — С. 266.

ной» истины, и либеральной игре адвокатов в столкновение их «европейского» гуманизма с несовершенным российским обществом.

Таким образом, в ходе событий *проявляются и испытываются две позиции*: Лизы и Каренина, с одной стороны; Феди Протасова — с другой. С их точки зрения, компромисс с общепринятыми нравственными и государственно-правовыми нормами представляется чем-то неизбежным и естественным. Но для человека с обостренной нравственной чуткостью эта позиция оказывается уязвимой, причем и в этическом, и в юридическом отношении. Лишь бескомпромиссный отказ во всем этом участвовать позволяет сохранить внутреннюю независимость: «Я не боюсь никого, потому что я труп, и со мной ничего не сделаете; нет того положения, которое было бы хуже моего». Но неизбежное следствие такой позиции — уход из жизни<sup>1</sup>.

Необходимо подчеркнуть, что столкновение двух позиций имеет в пьесе не только сюжетное значение, но и композиционную функцию, что не так очевидно, хотя значительно важнее: любое событие освещается одновременно с точки зрения обеих сторон, причем и сами эти трактовки освещают друг друга. Особенно заметно это в том, как варьируются мотивы «плотской» и «духовной» любви. Еще в первом действии Анна Павловна, нравственно осуждая Федю в этом отношении («По-твоему, надо ждать, пока он все промотает и приведет в дом своих цыганок-любовниц») и противопоставляя ему Каренина, в то же время говорит о взаимоотношениях последнего со своей дочерью: «Знаем мы эту дружбу. Только бы не было препятствий». С другой стороны, сам Протасов говорит Петушкову, что «не погубил» Машу «просто потому, что любил. Истинно любил», и рассказывает ему о своей влюбленности когда-то в одну даму, randеву с которой он пропустил, потому что счел, что подло перед мужем: «И до сих пор, удивительно, когда вспоминаю, то хочу радоваться и хвалить себя за то, что поступил честно, а... раскаиваюсь, как в грехе. А тут с Машей — напротив. Всегда радуюсь, радуюсь, что ничем не осквернил это свое чувство».

Отметив взаимоосвещенность ситуаций Каренин — Лиза и Протасов — Маша, мы возвращаемся к вопросу о соотношении в пьесе Л. Толстого структурных признаков и тематических особенностей драмы и трагедии.

В итоге событий для ряда их участников становится очевидной далеко не безусловная ценность тех норм, на которые они опирались в своих попытках решить сложную жизненную проблему. Есть основания говорить о *прояснении для них исходной ситуации*. Но по отношению к судьбе Феди Протасова речь должна идти о противопоставлении «правде» современной жизни — не безусловной, но единственно реальной — правды иной, выразимой лишь апофатически и не воплотимой. Существующим нравственным представлениям противостоит *правда искусства*, особенно — музыки, не формулируемая словесно и по

---

<sup>1</sup> Ср.: *Лотман Ю.* Судьба Феди Протасова // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. I (Новая серия). — Тарту, 1994. — С. 11 — 24.

своей сути *внежизненная*: «Удивительно, и где же делается все то, что тут высказано? Ах, хорошо. И зачем может человек доходить до этого восторга, а нельзя продолжать его?» А тем самым возникает вопрос о выборе между жизнью и смертью. Признаки трагедийности в конфликте пьесы, при всем его своеобразии, несомненны.

## 11.4. Двуплановая драма-диспут, или Реалистическая мистерия

На рубеже XIX—XX вв. в русской литературе наряду с обнаруженной нами «стержневой» полярностью драмы-комедии и драмы-трагедии, а также маргинальными жанрами мелодрамы и водевиля складывается и третья возможность — сочетание с обычным драматическим диалогом диалога философского, а «житейского» плана действия с вневременным. Ситуация обсуждения «последних вопросов» в действительности «пограничной», под знаком вечности восходит, как кажется, к средневековой мистерии. Она присутствует, например, в пьесе М. Горького «На дне» и в некоторых произведениях Б. Шоу, которые принято называть пьесами-диспутами. Ближайшие предпосылки этой разновидности неклассической драмы в западноевропейской традиции можно увидеть в ибсеновском «Бранде», а более отдаленные — в «Фаусте». В русской литературе дело обстояло несколько иначе.

Пьеса Горького — произведение двуплановое. С одной стороны, перед нами особая сфера, особый слой общественной жизни, который примерно за полвека до Горького начали обследовать литературные Колумбы, любители социальной экзотики, вроде Эжена Сю («Парижские тайны») или Вс. Крестовского («Петербургские тайны», где дано описание ночлежек и воровских притонов знаменитой «Вяземской лавры»). «На дне», безусловно, можно рассматривать с этой точки зрения как «срез» для почти социологического наблюдения, под окуляр которого попадает странная смесь «бывших людей», воров, проституток, мастеровых, торговцев, грузчиков и т. д.

С другой стороны, эти персонажи, достаточно далекие от интеллектуальных сфер, философствуют, спорят о правде и лжи, о «праведной земле». В таких разговорах участвуют не только Лука и Сатин, но и Бубнов, и Барон (вспомним его рассуждение о том, что он всю жизнь только и делал, что переодевался), и Актер, и Клещ, и Татарин (он говорит о необходимости «закона» для всех), и Наташа. Это вынуждает читателя-зрителя сравнивать точки зрения и ставить вопрос об авторской позиции. Можно даже, если забыть о другой стороне дела, подумать, что обстановка «дна» — просто условность, удобный способ столкнуть разные мировоззрения или же иносказательно изобразить всю современную жизнь.

Однако обстановка в пьесе «На дне» не условная, а целиком реалистическая. Так называемые «отбросы общества» у Горького мыслят и рассуждают так же естественно, как это делают герои «Записок из Мертвого дома» Достоевского или романа «В круге первом» Солженицына — тоже в не совсем обычной обстановке и тоже люди не всегда высокообразованные. Но в том-то и дело, что обстановка такого рода философским размышлениям как раз способствует.

Условия жизни в ночлежке Костылева имеют две главные черты. Во-первых, это вынужденное сожительство совершенно чужих друг другу людей и такая же вынужденная их отгороженность от обычной, «нормальной» жизни — как бывает в общей тюремной камере. Только здесь она общая для мужчин и женщин. Эта деталь делает особенно заметным полное отсутствие так называемой «частной» или «домашней» жизни. Сожительства в буквальном смысле — «законные», как у Клеща и Анны, или «незаконные», как у Васьки Пепла и Василисы или у Барона с Настей, — у всех на глазах и на слуху. Единственное отгороженное особое помещение — комнатка Пепла, но и эти перегородки, не мешавшие всем все знать, в четвертом действии, после убийства Костылева и ареста Пепла — разрушены. Точно так же все слышат и знают, что происходит в комнатах, занимаемых хозяином и его семьей.

Во-вторых, господствующая атмосфера жизни в ночлежке — ссоры, склоки, обманы, битье, взаимное недоверие, недоброежелательность и озлобление. Бывают, конечно, и другие ноты, но это основной, определяющий тон. Сатин, просыпаясь, пытается вспомнить, кто его бил вчера. Но впоследствии мы узнаем, почему это могло случиться: он и Барон с циничной откровенностью шулерски обыгрывают крючкотворов. Идут ссоры из-за того, кому сегодня мести пол, открывать или не открывать дверь, чтобы проветрить помещение. Анна рассказывает, что муж ее всю жизнь бил и попрекал куском. Василиса избивает Наташу и обваривает ее кипятком. И при всем этом чужая беда вызывает, как правило (есть, разумеется, и исключения), либо равнодушие, либо смех. Так, общий смех — реакция на возглас Насти, обращающейся к Барону: «Ты мной живешь, как червь яблоком».

Итак, скученность, чрезмерная и принудительная внешняя близость людей, как бы обостряя их внутреннюю отчужденность, превращает ее во взаимную озлобленность и вражду: так что во всем этом чувствуется противоестественность, действие независимых от человека и античеловеческих по своей сути социальных сил.

Единогое «внешнего» действия в пьесе нет, но изображенные в ней условия жизни проявляются все же в определенной цепочке событий, связывающих нескольких персонажей: Ваську Пепла, Василису, Костылева и Наташу. Этот узел и развязывается убийством. В развитии этого сюжета есть логика, значение которой выходит за его рамки: Василиса хочет использовать своего любовника как средство, чтобы добиться «воли», устранив препятствие к этому — мужа. Что ей и удастся. Но ведь и Пеплу Наташа нужна в какой-то степени для того, чтобы с ее помощью начать новую жизнь, такую, чтобы он мог себя уважать.

Характер всеобщего закона, как показано в статье критика Б. Костелянца о пьесе, придают этой логике параллели к основному сюжету из жизни других персонажей — как на «дне», так и за его пределами.

По тем же принципам строятся отношения Барона и Насти, Клеша и Анны. Клеш говорит: «Ты думаешь, я не вырвусь отсюда? Вылезу... кожу сдеру, а вылезу... Вот погоди... умрет жена...» В то же время Бубнов как раз по поводу предчувствуемой всеми развязки основного сюжета вспоминает собственную историю: мастер в его мастерской был любовником его жены. Ссоры, битье — Бубнов ушел, а то Бог знает, чем могло бы кончиться. Это параллель как бы «со стороны» Костылева. А вот — совсем с другой стороны: Сатин рассказывает Луке, что убил подлеца из-за сестры («Славная, брат, была человечинка»). Это уже похоже на заступничество Пепла за Наташу.

На «дне», таким образом, действуют *всеобщие законы* разъединения и вражды людей: самоутверждение и свобода возможны только за чужой счет; другой человек — средство или препятствие. Отличие «дна» от окружающего мира лишь в том, что эта античеловеческая логика здесь не завуалирована никакими формами приличий и благопристойности, не скрыта за теми барьерами, которые обычно охраняют тайны частной жизни. Здесь как говорит Бубнов, «все слиняло, один голый человек остался». И это как раз освобождает мысль человека и ставит перед ним небудничные, неповерхностные вопросы.

Таким образом, *дискуссия* в пьесе Горького — *отражение* ее сквозного и многопланового *сюжета*, и она, действительно, как это характерно для неклассической драмы, способствует прояснению исходной ситуации. С этой точки зрения, далеко не случайно то, что наиболее явно противостоят друг другу позиции Бубнова и Сатина.

Бубнов считает, что люди — щепки, плывущие по реке, отходы чьих-то строительных работ: «строят дом... а щепки — прочь...» (Заметим, что это сказано за десятилетия до того, как затронутая тема приобрела весьма большую идеологическую актуальность). От человека, стало быть, ничто не зависит. Для Сатина человек, наоборот, — не средство, а цель («Все в человеке...»), он — независимый и гордый творец собственной судьбы. Столь разные выводы и получены разными путями. Бубнов подыскивает общую формулу для очевидных и несомненных фактов обычной, повседневной жизни. Пафос Сатина, напротив, к нему самому и окружающим его живым и конкретным людям имеет мало отношения. Человек, о котором у Сатина идет речь — «не ты, не я, не они... нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном!» Речь у Сатина — о человеке «вообще».

Сатинская идея, хотя и прикреплена как-то к окружающей действительности, имеет явно литературное происхождение. Имена Наполеона и Магомета напоминают о Раскольникове. Не относятся ли представления о «гордом человеке» (разговор о нем идет, между прочим, и в «Вишневом саде») к одному из двух разрядов людей, к «собственно людям», противопоставляемым *материалу*? Вспоминая о своих беседах с Лукой, Сатин пересказывает рассуждение старика о том, что люди «живут для лучшего»: «Вот, скажем, живут столяры и все — хлам-народ... И вот от них рождается столяр... такой столяр, какого подобного не видала земля, — всех превысил, и нет ему во столярах равного. Всему он столярному делу свой облик дает... И сразу дело на двадцать лет вперед двигает... Так же и все другие... По сту лет... а может и больше — для лучшего человека живут!»

Итак, деление людей на два разряда налицо: поколения, служащие, как говорил Раскольников, только для «зарождения себе подобных», оказываются именно «материалом», необходимым для появления «лучшего человека». Но чем тогда это отличается от тезиса «Дом строят — щепки летят»? Разве тем, что Сатина больше интересуется дом... А если это так, стоит ли удивляться, что циник Бубнов способен пожалеть Анну, а у «гуманиста» Сатина (столь долго привлекавшего критиков и литературоведов своей революционностью) для повесившегося Актера не находится иного слова, чем «испортил песню, дурак»?

При всей внешней противоположности обе мировоззренческие позиции вполне отвечают основному закону мира, в котором они сложились, — закону человеческого разобщения. Совершенно иной подход к человеку приносит с собой Лука, хотя кое в чем он соглашается то с Бубновым, то с Сатиным.

Взгляд Луки на жизнь и его манера философствования имеют некоторые заметные особенности. Во-первых, каждому собеседнику он говорит нечто именно для него предназначенное и никогда в этом смысле не повторяется. При этом Лука действительно угадывает, какое слово кому необходимо, тогда как «правда» Бубнова или Сатина никому не адресована, говорится вообще. Анну нужно убедить, что за гробом мук не будет: ведь ей не жить, у нее уже «губы землей обметало». Только Актеру Лука сказал о лечебнице, хотя кто в ночлежке не пьет? Только Сатину — о жизни для «лучшего человека», а Пеплу — о вольной жизни в Сибири. А Наташе он рассказывает целую историю о том, как хорошо вовремя пожалеть человека, будь он хоть вор. Воистину «не в слове — дело, а — почему слово говорится». При всем разнообразии ситуаций есть во всем этом и один общий мотив: всем вместе адресована притча о праведной земле, смысл которой, с точки зрения рассказчика, в том, что *без веры жить нельзя*.

Вторая черта этих своеобразных «проповедей» состоит в том, что они не связаны ни с какой официальной религиозной доктриной. Неслучайно Лука собирается идти «к хохлам» смотреть «новую веру», которую там «придумали». И неслучайно единственный человек, которого он откровенно презирает, — хозяин ночлежки Костылев, любитель порассуждать о «божественном». Более того, на прямой вопрос Пепла: «Бог есть?» — следует весьма странный для, казалось бы, религиозного человека ответ: «Коли веришь, — есть; не веришь, — нет... Во что веришь, то и есть...»

Альтернатива той логике взаимоотношений, которая характерна для жизни «дна», — такое самоутверждение, которое происходит не за чужой счет; следовательно — на основе взаимного доверия и поддержки (то, что пытается Лука укрепить в отношениях Наташи и Пепла). Но прежде всего человек должен поверить в себя. И Лука говорит Актеру, что город, в котором лечебница, он потом «назовет»: «Ты только вот чего: ты пока готовься! Воздержись... возьми себя в руки и — терпи...» Можно ли считать это обманом? Разве не самое доподлинное и надежное средство достичь цели — *так* «готовиться», т.е. самому начинать жить по-другому?

Лука объясняет Костылеву, что есть люди, «а есть — иные — и человеки», т.е. «есть земля, неудобная для посева» и есть «урожайная земля»: «Вот ты, примерно... Ежели тебе сам Господь Бог скажет: “Михайло! Будь

человеком!..” Все равно — никакого толку не будет... Как ты есть — так и останешься...»

Это место — ключ ко всему поведению Луки и роли его в пьесе. Каждому — в разной форме — он высказывает именно то Слово, которое должно возродить человека в человеке, если найдет в нем отклик. Такое понимание веры близко изначальному христианству. В Евангелии Христос говорит тем, кому помог словом или прикосновением: «Тебя исцелила твоя вера». И если не целительное, то *очищающее* воздействие речи Луки оказывают: «Он... подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету...» — говорит Сатин.

Совпадает ли авторская позиция с точкой зрения Луки? Или, иначе говоря, можно ли считать этого персонажа «резонером», рупором авторских идей, каким прежде считали Сатина? Самый сильный аргумент против Луки — смерть Актера, тем более впечатляющая, что на наших глазах этот человек, забывший было свое имя и любимое стихотворение, всё вспоминает. Самоубийство Актера — явная перекличка с финалом притчи о праведной земле. В той истории человек повесился, узнав, что такой земли нет на картах, т. е. как будто не примирившись с суровой правдой. Здесь, как кажется, все наоборот. Но ведь притча может быть истолкована и прямо противоположным образом: «Не стерпел обмана», — говорит Наташа. Это позволяет предположить, что и самоубийство Актера можно понимать двояко. Оценка роли Луки в этом событии, следовательно, и в пьесе как целом неоднозначна.

Параллель между финалами пьесы и рассказанной внутри нее истории, отмеченная современным исследователем (С. Н. Бройтманом), соотносит и все произведение с притчей — жанром, который строился на моральном выборе. Однако в конфликтах, которые порождает мир «дна», *выбора как основы поступка практически нет*. Отсюда и отсутствие закономерно развивающегося внешнего действия, напоминающее пьесы Чехова. Можно уйти от поступка, злого и саморазрушительного (как это удалось в свое время Бубнову), или не суметь уйти (так случилось с Пеплом), но жизнь человека здесь, в сущности, предопределена.

Появление Луки, ничего не меняя во внешних условиях жизни обитателей «дна», *изменяет внутреннюю, духовную ситуацию*. Возникает *выбор* в этом особом смысле: оставаться «тем, что ты есть», или попытаться «быть человеком». Эта ситуация (как заметил только что упомянутый исследователь) и подчеркивается соотношением двух вставных текстов — песни «Солнце всходит и заходит» и стихотворения Беранже. Песня говорит о *безнадежности* стремления к воле и к свету (мир «дна» ассоциируется с тюрьмой); стихотворение, напротив, утверждает *могущество* духа, равное силе непреложных законов природы: «Если б завтра земли нашей путь / Осветить наше солнце забыло, / Завтра ж целый бы мир осветила / Мысль безумца какого-нибудь...»

Этот своеобразный спор показывает, что *вопрос о выборе остается в пьесе открытым*: ни одно из возможных решений читателю не навязывается. Столкновение порывов к «воле» с «волчьими» законами жизни остается неизменным и непреодолимым. Но в диалогах персонажей достигается такой уровень *осознания* этого противоречия, который делает реальной духовную свободу человека и все-таки рождает надежду: «Люди-то? Они — найдут!»

Заметим в заключение, что если на протяжении XIX в. доминировала тенденция преобразовать и трансформировать классическую драму, сохраняя ее важнейшие структурные признаки, то на рубеже веков набирает силу другая тенденция: в целях обновления жанра обратиться к парадоксальному сочетанию острой современности с доклассической архаикой. Быть может, поэтому «романизация» (термин М. М. Бахтина) в «На дне» наиболее очевидна: жанр пьесы-диспута здесь явно сложился под воздействием романов Достоевского.

\* \* \*

Высшие достижения русской драмы, составившие основу театрального репертуара последних двух веков, связаны одновременно с художественным реализмом и с классической традицией (т. е. с *сохранением полярности структур трагедии и комедии*). Конечно, эти структуры строятся теперь, как мы уже говорили, на новой родовой основе — на принципах *прояснения исходной ситуации* и обстоятельств, определяющих ход действия, а также *смены точки зрения ведущих персонажей* на эту ситуацию и эти обстоятельства. Кроме того, новая драматургия — в соответствии с принципами реализма — стремится поверять действенность исключительных конфликтов свойствами и законами повседневной жизни обыкновенных людей.

Магистральная линия эволюции русской драмы все время сопровождается своего рода «дублированием» высоких жанров: с одной стороны, мелодрамой (которая иногда представлялась более прозаической и приближенной к обыкновенной жизни), а с другой — водевилем.

Романтическая трагедия Лермонтова проигрывает на фоне драматургии Грибоедова и Пушкина, обнаруживая свое родство с мелодрамой (таковы не только «Испанцы» или «Menschen und Leidenschaften», но и «Маскарад»). В драматургии Островского А. П. Скафтымов отметил переход от комедии гоголевского типа («Свои люди — сочтемся») к пьесам, в которых акцент переносится с саморазоблачения порока на судьбу его страдающей жертвы<sup>1</sup>, т. е., по сути дела, к мелодраме. В этом случае она воспринимается также в качестве жанра, близкого повседневной действительности, но уже по сравнению с комедией и благодаря своей серьезности: моральной оценке порока и сочувствию его жертвам. В противо-

---

<sup>1</sup> «Самое разительное отличие между пьесами Гоголя и Островского состоит в том, что у Гоголя нет жертвы порока, а у Островского всегда присутствует страдающая жертва порока» (Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. — М., 1972. — С. 489).

положность этим жанрово-стилевым акцентам в более поздней «бальзаминовской трилогии», по мнению другого исследователя (В. А. Бочкарева), можно увидеть признаки близости к водевилю<sup>1</sup>. Позднее «народную трагедию» «Гроза» сменяет построенная «по законам идеологии и поэтики мелодрамы» и в то же время полемически ориентированная на «Тридцать лет или Жизнь игрока» Дюканжа пьеса «Пучина». А еще через десятилетие с лишним — весьма близкая мелодраме «Бесприданница». Пьесы Островского, по-видимому, постоянно балансируют на грани, отделяющей новые комедию и трагедию от мелодрамы и водевиля. Наконец, вполне очевидно близкое соседство всех перечисленных жанров в драматургии Чехова.

Новая основа драмы, как мы уже неоднократно отмечали, — внутренне меняющийся герой. Но мелодрама, как равно и водевиль, строится на внутренней *неизменности героя*. Отсюда их *маргинальность* в литературе XIX в. и одновременно их *способность к стандартизации*.

---

<sup>1</sup> См.: История русской литературы: в 3 т. — М., 1964. — Т. 3. — С. 154.

## Справочники, учебные пособия

*Бабичева Ю. В.* Эволюция жанров русской драмы XIX—начала XX в.: учеб. пособие к спецкурсу. — Вологда, 1982.

*Жирмунский В. М.* Введение в литературоведение: курс лекций. — СПб., 1996.

*Квятковский А.* Поэтический словарь. — М., 1966.

Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001.

*Пави П.* Словарь театра: пер. с франц. — М., 1991.

Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. — М., 2008.

*Пронин В. А.* Теория литературных жанров. — М., 2001.

*Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. — М., 1996; и др.

*Cuddon J. A.* Literary Terms and Literary Theory. Fourth Edition. — London, 1999.

Formen der Literatur: in Einzeldarstellungen. Hrsg. von O. Knörrich. 2., überarb. Aufl. — Stuttgart, 1991.

Littérature et genre littéraires / Par J. Bessière et al. — Paris, 1978.

Słownik rodzajów i gatunków literackich. — Kraków, 2006.

## Исследования

### Общие проблемы теории жанров

*Аверинцев С. С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М., 1996.

*Азбелев С. Н.* Отношение предания, легенды и сказки к действительности (с точки зрения разграничения жанров) // Славянский фольклор и историческая действительность. — М.; Л., 1965.

*Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963.

*Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1965.

*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979.

*Буало Н.* Поэтическое искусство / пер. Э.Л. Линецкой. — М., 1957.

---

<sup>1</sup> Список литературы носит рекомендательный характер. В него не включены многие работы, упомянутые в подстрочных примечаниях в основном тексте книги. Но в нем присутствуют и некоторые источники, на которые в этом тексте нет ссылок. Литература сгруппирована по основным темам с целью облегчить использование ее в учебных целях.

*Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — М., 1969.

*Зюмтор П.* Опыт построения средневековой поэтики. — СПб., 2003.

*Лосев А. Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973.

*Медведев П. Н.* (Бахтин М. М.). Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. — М., 1993.

*Смирнов И. П.* Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. — СПб., 2008.

Теория литературы. — Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). — М., 2003.

*Тамарченко Н. Д.* М. М. Бахтин и А. Н. Веселовский (Методология исторической поэтики) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 1998. — № 4 (25).

*Чернец Л. В.* Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). — М., 1982.

*Яусс Х.-Р.* Средневековая литература и теория жанров // Вестн. Моск. ун-та (Сер. 9, Филология). — 1998. — № 2.

*Rutkowski W.* Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik. — München, 1968.

## Эпические жанры

*Андреев М. Л.* Ариосто и его поэма // Лудовико Ариосто. Неистовый Роланд. Песни I—XVI. — М., 1993.

*Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.

*Боура С. М.* Героическая поэзия. — М., 2002.

*Бройтман С. Н.* Неканоническая поэма в свете исторической поэтики // Поэтика русской литературы. — М., 2001.

*Веселовский А. Н.* Из лекций по истории эпоса. Эпические повторения как хронологический момент // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940.

*Веселовский А. Н.* История или теория романа? Греческий роман // Веселовский А. Н. Избр. статьи. — Л., 1939.

*Гринцер П. А.* Древнеиндийский эпос. — М., 1974.

*Гуревич А. Я.* «Эдда» и сага. — М., 1979.

*Долгополов Л. К.* Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX в. — М.; Л., 1964.

*Ермоленко Г. Н.* Русская комическая поэма XVIII—начала XIX в. и ее западноевропейские параллели. — Смоленск, 1991.

*Жирмунский В. М.* Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса // Жирмунский В. М. Избр. труды. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. — Л., 1979.

*Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. — Л., 1978.

*Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи. — М., 2007.

*Иванов Вяч.* О «Цыганах» Пушкина. Роман в стихах // Иванов В. Собр. соч.: в 4 т. — Брюссель, 1987. — Т. 4.

- Курганов Е.* Анекдот как жанр. — СПб., 1997.
- Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. — М.; Л., 1964.
- Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. — 3-е изд. — М., 1979.
- Лорд А. Б.* Сказитель. — М., 1994.
- Лосев А. Ф.* Гомер. — М., 1960.
- Лукач Д.* Теория романа // Новое литературное обозрение. — 1994. — № 9.
- Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. — М., 1986.
- Мелетинский Е. А.* Историческая поэтика новеллы. — М., 1990.
- Мелетинский Е. М.* Средневековый роман. — М., 1983.
- Мелетинский Е. М.* «Эдда» и ранние формы эпоса. — М., 1968.
- Михайлов А. В.* Новелла // Теория литературы. — Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). — М., 2003.
- Михайлов А. Д.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. — М., 1976.
- Михайлов А. Д.* Французский героический эпос. Вопросы поэтики и стилистики. — М., 1995
- Полякова А. А.* Готический роман: жанровый канон и типологические разновидности // Судьба жанра в литературном процессе: сб. науч. ст. — Вып. 2. — Иркутск, 2005.
- Пропп В. Я.* Русская сказка. — Л., 1984.
- Пропп В. Я.* Русский героический эпос. — 2-е изд. — М., 1958.
- Рымарь Н. Т.* Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. — Воронеж, 1978.
- Рымарь Н. Т.* Поэтика романа. — Куйбышев, 1990.
- Скафтымов А. П.* Поэтика и генезис былин. — Саратов, 1994.
- Скобелев В. П.* Поэтика рассказа. — Воронеж, 1982.
- Тамарченко Н. Д.* Роман и гротеск (о значении идей М. М. Бахтина для современной теории романа) // Изв. РАН (Сер. лит. и яз.). — 2005. — № 6.
- Тамарченко Н. Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. — М., 1997. — С. 62—63.
- Тамарченко Н. Д.* Русская повесть Серебряного века. — М., 2008.
- Тюна В. И.* Художественность чеховского рассказа. — М., 1989.
- Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997.
- Хойслер А.* Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах. — М., 1960.
- Эйхенбаум Б.* О. Генри и теория новеллы // Звезда. — 1925. — № 6 (12).
- Grimm R. (Hrsg.).* Deutsche Romantheorien. — В. 1—2. — Frankfurt am Main, 1974.
- Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von H. Steineke u. F. Wahrenburg. — Stuttgart, 1999.

## Лирические жанры

- Алексеев М. П.* Народные баллады Англии и Шотландии // История английской литературы. — Т. 1. — Вып. 1. — М.; Л., 1943.

*Винокур Г. О.* Наследство XVIII в. в стихотворном языке Пушкина // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. — М., 1959. — С. 381 — 385.

*Виротайнен М. Н.* Две чаши (О дружеском послании 1810-х годов) // Русские пиры (Альманах «Канун». Вып. 3). — СПб., 1998.

*Гаспаров М. Л.* Строение эпиникия // Поэтика древнегреческой литературы. — М., 1981.

*Гинзбург Л. Я.* О лирике. — Л., 1974.

*Грехнев В. А.* Лирика Пушкина. О поэтике жанров. — Горький, 1985.

*Гугнин А. А.* Постоянство и изменчивость жанра // Эолова арфа: Антология баллады. — М., 1989.

*Гуковский Г. А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. — М., 2001.

*Зырянов О. В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. — Екатеринбург, 2003.

*Клейн И.* Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. — М., 2005.

*Мани Ю. В.* Динамика русского романтизма. — М., 1995.

*Погосян Е. А.* Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике 1730 — 1762 гг. — Тарту, 1997.

*Попова Т. В.* Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы. — М., 1981.

*Пумпянский Л. В.* Ломоносов и Малерб // XVIII век. — М.; Л., 1935. [Сб. 1.]

*Пумпянский Л. В.* Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. — Л., 1983.

*Сендерович С.* Вино, похмелье и жанры романтической лирики // Русские пиры (Альманах «Канун». Вып. 3). — СПб., 1998.

*Тынянов Ю. Н.* Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.

## Драматические жанры

*Андреев М. Л.* На границах комедии. — М., 2002.

*Андреев М. Л.* Средневековая европейская драма: происхождение и становление (X—XIII вв.). — М., 1989.

*Андреев М. Л.* Второе рождение европейской драмы // Проблема жанра в литературе средневековья. — М., 1994.

*Байкель В. Б.* Лессинг и немецкая драма 70-х — начала 80-х гг. XVIII в. Проблемы типологии. — М., 1985.

*Балухатый С. Д.* Поэтика мелодрамы // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. — Л., 1990.

*Бентли Э.* Жизнь драмы. — М., 1978.

*Берков П. Н.* История русской комедии XVIII в. — Л., 1977.

*Бояджиев Г. Н.* Мольер: Исторические пути формирования жанра высокой комедии. — М., 1967.

*Вознесенская Т. И.* Литературно-драматический жанр мелодрамы. — М., 1996.

*Голенищев-Кутузов И. Н.* Комедия масок // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. — М., 1975.

- Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия. *Commedia dell'arte*. — М., 1954.
- Журавлева А. И.* Островский-комедиограф. — М., 1981.
- Костелянец Б. О.* Мир поэзии драматической... — Л., 1992.
- Кургинян М. С.* Драма // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. — Кн. 2: Роды и жанры. — М., 1964.
- Лебедева О. Б.* Русская «высокая комедия» XVIII в. Генезис и поэтика жанра. — Томск, 1996.
- Мурашкинцова Е. Д.* Французский средневековый театр: актеры и роли // Литература в контексте культуры. — М., 1986.
- Паушкин М.* Социология, тематика и композиция водевиля // Старый русский водевиль 1819—1849. — М., 1937.
- Пинский Л. Е.* Магистральный сюжет. — М., 1989.
- Пинский Л. Е.* Ренессанс. Барокко. Просвещение: Статьи. Лекции. — М., 2002.
- Свербилова Т. Г.* Трагикомедия в советской литературе (Генезис и тенденции развития). — Киев, 1990.
- Семанова М. Л.* Драмы и комедии жизни // Семанова М. Л. Чехов-художник. — М., 1976.
- Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. — М., 1972.
- Стенник Ю. В.* Жанр трагедии в русской литературе XVIII в. — Л., 1981.
- Степанов А. Д.* Психология мелодрамы // Драма и театр. II. — Тверь, 2001.
- Успенский В. В.* Русский классический водевиль // Русский водевиль. — Л.; М., 1959.
- Финкельштейн Е. Л.* Пьер Огюстен Карон Бомарше. — Л.; М., 1957.
- Фролов В. В.* Судьбы жанров драматургии. — М., 1979.
- Чебышев А. А.* Очерки из истории европейской драмы: Французская «слезная комедия». — Воронеж, 1901.
- Явчуновский Я. И.* Драма вчера и сегодня: жанровая динамика. Конфликты и характеры. — Саратов, 1980.
- Ярхо В. Н.* У истоков европейской комедии. — М., 1979.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

---

Предисловие .....	3
-------------------	---

## ЧАСТЬ I

### ВВЕДЕНИЕ В ОБЩУЮ ТЕОРИЮ ЖАНРОВ

<b>Глава 1. Бахтин и проблемы «генеологии» в поэтике XX в.</b> .....	9
<b>Глава 2. Эволюция литературных жанров (направления и тенденции)</b> .....	15
2.1. Генезис .....	15
2.2. «Протолитературные» нарративы .....	28
2.3. Переход от канонических жанров к неканоническим .....	43

## ЧАСТЬ II

### ЖАНРЫ ЭПИКИ

<b>Глава 3. Канонические жанры</b> .....	52
3.1. Эпопея и «героический эпос» .....	52
3.2. Новелла .....	55
<b>Глава 4. Неканонические жанры</b> .....	60
4.1. Роман.....	60
4.2. «Новая» (неканоническая) поэма .....	66
4.3. Рассказ .....	72
<b>Глава 5. Формирование новых канонов. Повесть</b> .....	84

## ЧАСТЬ III

### ЖАНРЫ ЛИРИКИ

<b>Глава 6. Канонические жанры</b> .....	92
6.1. Ода.....	92
6.2. Идиллия.....	103
6.3. Элегия .....	109
6.4. Послание .....	118
6.5. Баллада.....	125
<b>Глава 7. Неканонические жанры</b> .....	129
7.1. Фрагмент и миниатюра.....	136
7.2. Рассказ в стихах.....	141
7.3. Стихотворение в прозе .....	145

<b>Глава 8. Циклизация</b> .....	157
8.1. Лирическое произведение в цикле: контекст целого и его форма.....	157
8.2. Истоки лирической циклизации. Риторические формы и жанровое мышление.....	159
8.3. Индивидуально-авторская циклизация.....	164

**ЧАСТЬ IV**  
**ЖАНРЫ ДРАМЫ**

<b>Глава 9. Классическая драма</b> .....	174
9.1. Трагедия.....	176
9.2. Комедия.....	187
<b>Глава 10. Рождение неклассической драмы</b> .....	205
10.1. «Слезная комедия» и новая комедия у Бомарше: «Евгения» (1767) и «Севильский цирюльник» (1774).....	207
10.2. «Мещанская трагедия» и новая трагедия у Шиллера. «Коварство и любовь» (1784) и «Дон Карлос» (1787).....	219
<b>Глава 11. Жанры неклассической драмы в русской литературе</b> .....	226
11.1. «Средний жанр» у Фонвизина.....	226
11.2. Драма-комедия и драма-трагедия в начале XIX века.....	231
11.3. Драма-комедия и драма-трагедия в конце XIX века.....	235
11.4. Двуплановая драма-диспут, или Реалистическая мистерия.....	241
Литература.....	248

*Учебное издание*

**Дарвин Михаил Николаевич,  
Магомедова Дина Махмудовна,  
Тамарченко Натан Давидович,  
Тюпа Валерий Игоревич**

**Теория литературных жанров**

**Учебное пособие**

**Под редакцией Н. Д. Тамарченко**

Редактор *И. В. Пучкова*

Технический редактор *О. Н. Крайнова*

Компьютерная верстка: *И. В. Постникова*

Корректор *Н. В. Козлова*

Изд. № 101113115. Подписано в печать 23.03.2011. Формат 60 × 90/16.

Гарнитура «Ньютон». Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Усл. печ. л. 16,0.

Тираж 1 000 экз. Заказ № 3976

ООО «Издательский центр «Академия». [www.academia-moscow.ru](http://www.academia-moscow.ru)

125252, Москва, ул. Зорге, д. 15, корп. 1, пом. 266.

Адрес для корреспонденции: 129085, Москва, пр-т Мира, 101В, стр. 1, а/я 48.

Тел./факс: (495) 648-0507, 616-00-29.

Санитарно-эпидемиологическое заключение № РОСС RU. АЕ51. Н 14964 от 21.12.2010.

Отпечатано с электронных носителей издательства.

ОАО «Тверской полиграфический комбинат», 170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5.

Телефон: (4822) 44-52-03, 44-50-34. Телефон/факс: (4822) 44-42-15.

Home page — [www.tverpk.ru](http://www.tverpk.ru) Электронная почта (E-mail) — [sales@tverpk.ru](mailto:sales@tverpk.ru)



---

# Издательский центр «Академия»

---

*Учебная литература  
для профессионального  
образования*

---

## **Наши книги можно приобрести (оптом и в розницу)**

### **Москва:**

129085, Москва, пр-т Мира, д. 101в, стр. 1  
(м. Алексеевская)  
Тел.: (495) 648-0507, факс: (495) 616-0029  
E-mail: sale@academia-moscow.ru

### **Филиалы:**

**ООО ОИЦ «Академия-Северо-Запад»**  
190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала,  
д. 211-213, литер «В»  
Тел./факс: (812) 251-9253, 575-3229  
E-mail: fspbacad@peterstar.ru

#### **Приволжский**

603101, Нижний Новгород, пр. Молодежный,  
д. 31, корп. 3  
Тел./факс: (831) 259-7431, 259-7432, 259-7433  
E-mail: pf-academia@bk.ru

#### **Уральский**

620142, Екатеринбург, ул. Чапаева, д. 1а, оф. 12а  
Тел.: (343) 257-1006  
Факс: (343) 257-3473  
E-mail: academia-ural@mail.ru

#### **Сибирский**

630009, Новосибирск, ул. Добролюбова, д. 31, корп. 4, а/я 73  
Тел./факс: (383) 362-2145, 362-2146  
E-mail: academia\_sibir@mail.ru

#### **Дальневосточный**

680038, Хабаровск, ул. Серышева, д. 22, оф. 519, 520, 523  
Тел./факс: (4212) 56-8810  
E-mail: filialdv-academia@yandex.ru

#### **Южный**

344082, Ростов-на-Дону, ул. Пушкинская,  
д. 10/65  
Тел.: (863) 203-5512  
Факс: (863) 269-5365  
E-mail: academia-UG@mail.ru

### **Представительства:**

#### **в Республике Татарстан**

420034, Казань, ул. Горсоветская,  
д.17/1, офис 36  
Тел./факс: (843) 562-1045  
E-mail: academia\_kazan@mail.ru

#### **в Республике Дагестан**

Тел.: 8-928-982-9248

---

**www.academia-moscow.ru**

---

# ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

ISBN 978-5-7695-6936-4



9 785769 569364

Издательский центр «Академия»  
[www.academia-moscow.ru](http://www.academia-moscow.ru)