

Н. А. Вершинина

**РУССКАЯ
БЕЛЕТРИСТИКА
1830-х — 1840-х годов**

*(Проблемы
жанра и стиля)*

Исков, 1997

МИНИСТЕРСТВО ОБЩЕГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
ИНСТИТУТ ИМ. С. М. КИРОВА

Н. Л. ВЕРШИНИНА

**РУССКАЯ
БЕЛЛЕТРИСТИКА
1830-х — 1840-х ГОДОВ**

(Проблемы жанра и стиля)

Псков, 1997

82.27(074) - Pve) 61
Б 37

8P1.3
Б 37

Печатается по решению редакционно-издательского совета Псковского государственного педагогического института им. С. М. Кирова

Вершинина Н. Л. Русская беллетристика 1830-х – 1840-х годов (Проблемы жанра и стиля). – Псков, 1997. – 180 с.

В монографии рассмотрена специфика беллетристического типа творчества на материале русской беллетристики 1830-х – 1840-х годов. Основным аспектом, позволяющим исследовать особенности данного феномена в пределах "всей" литературы, избран аспект жанрово-стилевой организации текста. Целью книги является установление общественно-функционального и эстетически-ценностного статусов беллетристики в литературном процессе "переходной" эпохи путем изучения творчества Ф. В. Булгарина, А. Погорельского, О. М. Сомова, А. О. Корниловича, М. В. Авдеева, Н. А. Некрасова и других писателей "второго ряда".

Научный консультант: доктор филологических наук, профессор В. И. Коровин

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор В. И. Федоров
(Московский педагогический государственный университет)

доктор филологических наук, профессор О. И. Федотов
(Московский педагогический государственный университет)

468470

ISBN 5-87854-059-2

© Псковский государственный педагогический институт имени С. М. Кирова (ПГПИ им. С. М. Кирова), 1997

Интерес к проблеме беллетристики как социокультурного феномена заметно углубился и стабилизировался в литературоведческой науке последних лет. Прослеживается тенденция: от замечаний и рекомендаций общего характера, с одной стороны, и избирательного изучения локализованных тем, связанных с беллетристикой, с другой, — к теоретическим, научно-методологическим исследованиям, где фактор беллетристики рассматривается в ряду закономерностей развития историко-литературного процесса в целом. Творческую реализацию получают идеи, заложенные в трудах В. М. Жирмунского, Г. А. Гуковского, Б. М. Эйхенбаума, В. В. Виноградова¹.

Данная тенденция (совпадающая с нашим подходом к предмету изучения) оставляет не востребованными иные, индифферентно-универсальные значения термина “беллетристика” (от франц. *belles lettres* — изящная словесность): “в широком смысле — художественная литература, в более узком и более употребительном — художественная проза (в отличие от поэзии и драматургии)”². На первый план — согласно задаче предпринятого нами анализа русской беллетристики 1830-х — 1840-х годов в аспекте ее жанрово-стилевой структуры — выдвигается именно тот семантический план термина “беллетристика”, который принято считать “устаревшим”³, утратившим актуальность вместе с эпохой Белинского. Это так называемое “легкое чтение”, “вслед за Белинским” противопоставляемое “серьезной литературе”⁴.

До настоящего времени та сторона вопроса, которая обращена к “художественно-второстепенному”, “литературе за чертой классики” (И. А. Гурвич), отринутому позднейшими эпохами “миру литературных окаменелостей” (В. Ф. Переверзев) — остается наименее изученной, забытой, несмотря на очевидный проблемный интерес. По нашему убеждению, историко-литературная и теоретическая важность изучения “второстепенных” писателей (в особенности, если это касается “переходного” времени) обусловлена именно тем, что “легкое чтение”, заполняющее собой, в определенной степени, “магазин книжных представлений” (Н. Г. Чернышевский) любой

эпохи, выступает как движущий фактор общекультурного развития — со своим кругом понятий и творческим методом, обозначившими особую область внутри “всей” литературы.

Предметом исследования является феномен двуединого: общественно-функционального и эстетически-ценностного — статусов беллетристики в литературно-критическом сознании 1830-х — 1840-х годов, о чем наглядно свидетельствует диалектически сложный состав ее жанровых и стилевых компонентов, ее структура⁵.

В беллетристике 1830-х — 1840-х годов творческая деятельность в качестве опорных компонентов привлекает категории жанра и стиля, внутренне корреспондирующие в подвижной целостности, где жанр обычно структурируется не по принадлежности к роду (эпическому, драматическому, лирическому), а ввиду искомой эстетической “тональности” (В. В. Кожин) либо как аналог социально-бытовых стереотипов, актуальных для своей эпохи.

Роль беллетристики в особенности зависит от духа времени. Этим объясняются зыбкость и проницаемость границ, нередко “пропускающих” явление литературы из сферы беллетристики в область классики, и наоборот⁶. Однако сущностная онтологическая роль “культуры второстепенного” (И. А. Гурвич) в духовной жизни людей не подлежит пересмотру. Абсолютность ее бытия и относительность конкретного вклада в художественное наследие человечества побудили Ю. Н. Тынянова соотнести оба уровня, исходя из теории “литературной эволюции”. Выводы, к которым пришел ученый, замечательны, прежде всего, своей методологической стороной: “<...> изучение литературной эволюции, или изменчивости, должно порвать с теориями наивной оценки, оказывающейся результатом смещения наблюдательных пунктов: оценка производится из одной эпохи-системы в другую. Самая оценка при этом должна лишиться своей субъективной окраски, и “ценность” того или иного литературного явления должна рассматриваться как “эволюционное значение и характеристика”.

То же должно произойти и с такими оценочными пока понятиями, как “эпигонство”, “дилетантизм” или “массовая литература”⁷. Ю. Н. Тынянов подтверждает свое положение примером: указанием на “колоссальную эволюционную разни-

цу" в "массовой литературе 20-х и 30-х годов" XIX века (в данном случае "массовая литература" выступает как аналог беллетристики): "Ясно, что эволюционное значение таких явлений, как "дилетантизм", "эпигонство" и т. д., от эпохи к эпохе разное и высокомерное оценочное отношение к этим явлениям — наследство старой истории литературы".

Ученый, безусловно, прав в том, что слепой отпор "истории генералов" в литературном мире, сам по себе, еще не означает признания феномена беллетристического типа творчества. Такой "отпор" — в защиту "массовой литературы" — не достаточно действен "без ясного теоретического осознания методов ее изучения и характера ее значения"⁸. В размышлениях позднейшего исследователя тот же аспект проблемы вновь выдвигается на первый план как имеющий принципиальное значение: "<...> неустойчивость в определении литературных явлений говорит о том, что признать актуальность явления в литературном ряду возможно лишь или живым ощущением современника или при историко-проекционном анализе эпохи"⁹.

"Изнутри" необходимо рассматривать и понятие х у д о ж е с т в е н н о с т и , которое — при неизменных общих основаниях — подлежит коррективам в контексте своей эпохи. Беллетристика 1830-х — 1840-х годов, собственно, и составляет серьезную научную проблему потому, что обнажает механизмы взаимокорректирующих тенденций в недрах литературного процесса — при их явственном стремлении достичь гармонического равновесия¹⁰. Сама концепция не-классического творчества, сложившаяся в идейно-эстетическом сознании к началу 1840-х годов (при активном участии Белинского¹¹), отражала напряженный драматизм не только положения "беллетристических эфемерид", но и глубокий кризис литературы в целом.

В предлагаемом исследовании нами предпринята попытка целостного изучения явления, сыгравшего немаловажную роль в литературном процессе "переходной" эпохи: беллетристического типа творчества, рассмотренного в отношении жанра и стиля. Нам близка позиция ученых, которые, на основании трудов Г. А. Гуковского, приходят к выводу, что "целостный анализ" правомерен в самых разных формах и видах: при этом

“не теряется ощущение целого”, поскольку данная разновидность анализа “ведет к постижению этого целого”, “частное <...> оказывается исходным материалом анализа, целое — его конечной целью”¹². Жанрово-стилевой аспект в изучении беллетристики как социокультурного феномена выступает именно той характерологической “частностью”, которая высвечивает “общее”, уясняет законы его геологической сущности, его функционирования в историческом времени, заложенные в нем тенденции развития в проекции на “высший” уровень классики и в плане имманентного эволюционирования беллетристических свойств.

БЕЛЛЕТРИСТИКА 1830-Х — 1840-Х ГОДОВ КАК ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Если в “общем плане” кризисная ситуация в литературе 1830-х — 1840-х годов сказалась в том, что на ее основе столкнулись, “с одной стороны, идеалистическое умозрение, с другой — вопросы социально-политической практики”¹, то для беллетристов кризисная ситуация означала неизбежное блуждание в поисках ориентиров — посреди многообразия разнонаправленных, полужитейских-полуэстетических “частностей”.

На пути, ведущем к соположению идеала и действительности в произведениях “изящной словесности”, расходятся — в литературном контексте современности — большой художник и беллетрист, собственно автор и копиист-описатель, творец и компилятор. Сближение литературы с жизнью — как тенденция времени — приводит к двояким следствиям, которые, с одной стороны, ведут к вершинам творчества, с другой — к типу изображения, основанному на простейшей наивной беллетризации. Последнее находит выражение в культивировании жанровых структур житейского происхождения и в умалении структур художественных, что с горечью констатировал С. П. Шевырев: “С тех пор, как Поэзия стала Повестью, кто не Поэт? Кто не Автор? Кто не печатает? Отчего это? Да у всякого есть своя жизнь, у всякого есть свой анекдот, свой рассказ, одним словом: у всякого своя повесть. Вот пословица нашего времени: она выражает состояние литературы. Дело идет, кажется к тому, что все люди земного шара будут Авторами, всякий захочет рассказать жизнь свою — и Поэзия сделается исповедью всех и каждого, записками на весь род человеческий.

Но с тех пор, как стало так легко быть Автором, с тех пор, как все начали рассказывать, — сколько пошлых Повестей, сколько бездушных Романов пущено в свет. Литература сделалась похожа на общество, куда сошлись от нечего делать рассказчики анекдотов”.

С. П. Шевырев отмечает глубокою закономерность, способствующую бурному расцвету беллетристического типа творчества в "переходный" период: тенденцию к взаимопритяжению искусства с действительностью, что размывает границы между внеэстетической и эстетической сферами деятельности. При этом не только происходит естественное обогащение литературной области за счет контактов с жизнью, но и — на уровне массовом — возникает особая опрощенно-обытовленная эстетика. Если проза становится художественным фактором, если поэзия стремится к слиянию с жизнью, являются на свет не только образцы гармонического искусства (критик относит к ним, в частности, "Три повести" Н. Ф. Павлова: "Новый Повествователь — Романист в классических формах"), но и маргинальные беллетристические жанры, наиболее характерным из которых С. П. Шевырев считает повесть: "Повесть есть вывеска современной Литературы. <...> Повесть тем более доступна для всех и каждого, что ее форма есть та же проза, которою все говорят. Жизнь под руками у всех; разговор на устах: кто ж не готовый повествователь?"².

Рост общественного и литературного сознания в период 1830-х — 1840-х годов значительно повысил изначальную "уязвимость" беллетристики, сделал ее поприщем, где с особым накалом "происходило <...> какое-то не совсем обыкновенное брожение: расклеивалось множество плотных масс, распадалось и формировалось вновь множество групп, раздавались свежие звуки новых надежд и хриплые стоны давно подавленного отчаяния"³. Те великие открытия, которые на высочайшем уровне предстали органически не разложимыми в произведениях классиков (Пушкин, Лермонтов, Гоголь), вошли в беллетристический "фонд" в препарированном виде — как "расклеенные" элементы экспериментаторского словотворчества. Активизировавшиеся в беллетристике этого времени поиски литературного эквивалента реальности (с появлением Гоголя они должны были "привести к совершенной реформе эстетических понятий в публике и в писателях, обратив искусство к художественному воспроизведению действительности"⁴) осуществлялись сообразно "обстоятельствам" писателя (Белинский), то есть многообразным социальным и духовным факторам его творческого пути.

Каждый беллетрист самостоятельно выстраивал искомую модель действительности, хотя мог — в способах и приемах постройки — быть похожим на “другого”. В соответствии с принципами организации беллетристического мира подражательность не исключала оригинальности личного мировидения, а поверхностная, внешняя шаблонизация — глубочайшего проникновения в законы бытия⁵. Беллетристическое произведение — от зарождения до той черты, за которой перед ним открывалось либо литературное забвение, либо литературное бессмертие, — зияло на круге проблем, к разрешению которых сочинитель шел своим путем. В “переходную” эпоху 1830-х — 1840-х годов эти проблемы и будто бы независимые авторские усилия близко затронули судьбы “всей” литературы — настолько близко, что В. В. Виноградов не усомнился в правомерности вывода: “В центре ее становится беллетристика <...>”⁶.

Кратко обозначенные, проблемы, стоящие перед беллетристами того времени, сводятся к следующим. Как распорядиться — в собственном литературном обиходе — апробированными, “готовыми” формами, обладающими закрепленным жанрово-стилевыми значениями? Как, параллельно с их употреблением, осуществлять задачи другой поэтики, претворяющей в себе прообраз “сырой” действительности, эстетический аналог “голой” эмпирии? Каким — в способе выражения — должен быть всепроникающий субъективно-авторский, “индивидуальный момент”, ощущаемый на рубеже позднего романтизма и раннего реализма как один из основополагающих импульсов и структурообразующих компонентов? Какова, в частности, возможная амплитуда его колебаний в жанрово-стилевом отношении: от личностно-интимных, лирических излиятий до парадигм всечеловеческого, гражданственно-социального характера? Наконец, самым существенным побуждением беллетристики данного времени, отличающим ее от прежних стадий в развитии “массовой литературы”, стала тенденция: свести все компоненты к мотивированному единству, к ряду диалектических соответствий — своеобразному воплощению того “всеобъемлющего взгляда” (Н. И. Надеждин), к которому беллетристика стремилась, адаптируя себе идеи русской философской и немецкой идеалистической эстетики.

Единичное и общее: в виде “анекдотических” случайностей и глубоких “романных” закономерностей; установок на спонтанно возникающие речевые жанры и увековеченные преданием мифотворческие парадигмы (в частности, идиллического и сентиментального характера) — обозначились в перемежающихся индуктивных и дедуктивных началах творческого метода, в постоянно изменяющем стиливую окраску слова. Слово у беллетриста словно оказалось в промежутке, тяготея одновременно к поэтическим обобщающим образам, “вымыслам”, и прозаически точным, информативным определениям, основанным исключительно на “истине” фактов.

В сущности, в “переходную” эпоху создавались многообразные варианты беллетристической художественности, где опорой должны были стать как материал самой действительности, так и различные идеологические и эстетические “настройки”: философия, риторика, психология, история — с одной стороны, и весь громадный художественный фонд, входящий в историю человечества, с другой. В связи с этим следует отметить одно из главных свойств беллетристической поэтики, подчеркнутое Белинским: узаконенное обращение к “чужому” слову, неограниченное использование любых “источников изобретения”, если воспользоваться термином риторики. Уже в одной из ранних работ критик осмыслил этот признак, опираясь на литературный опыт Н. А. Полевого: “<...> вы не всегда укажете на одно какое-нибудь известное произведение, которое было бы исключительным образцом оного; но вы всегда, или по крайней мере часто, откроете в нем следы влияния одного или даже нескольких гениальных творений. Эта зависимость есть невольная дань таланта гению — дань, которую он часто платит ему бессознательно и без своего ведома” (I, 373). В статье зрелого периода — “Мысли и заметки о русской литературе” (1846) — критик подтвердил этот тезис: “Беллетрист есть подражатель, он живет чужою мыслию — мыслию гения” (VIII, 52).

В наблюдениях В. Г. Белинского нет никакого уничижительного или уличающего подтекста⁷. Он просто констатирует, описывает родовые характеристические признаки принадлежащего миру литературы явления. Качественное, результативное заимствование было “нормальным” фактором бытования бел-

летристической области творчества. Именно так позднее ставит вопрос В. А. Покровский, разбирая генезис романа Ф. В. Булгарина "Иван Выжигин", должествующего, в ряду других сочинений этого рода, умножить серию произведений лесажевской традиции. Автор "хотел <...> назвать свой роман "Русским Жильблязом" <...>". Но вопрос о плагиате в данном случае неуместен: "Эта привычная, ставшая почти обязательной, ориентация на романы Лесажа почти не позволяет ставить конкретно вопрос о литературной зависимости от французского романиста: темы и приемы Лесажа совершенно растворились в литературном сознании русских писателей 20-х годов"⁸.

Специфику "беллетристического" взгляда на проблему литературного влияния отражает и пояснение А. А. Бестужева-Марлинского по поводу повести "Лейтенант Белозор", адресованное брату Н. А. Бестужеву: "Ты говоришь, что я подражаю часто; но кому? Это будет так же трудно сказать тебе, как мне угадать. Правда, в рассказе иногда я подражал и тому и другому, точно так же, как подражаешь иногда голосу и походке любимого человека, с которым живешь; но голос не есть слово, походка не есть поведение. Я схватывал почерк, иногда слог"⁹. Речь, таким образом, идет об общей, стимулирующей писателя ориентации на "другого", которая не поддается четкой дифференциации и подлечит столь же интуитивным, сколь и рациональным объяснениям. К последним считает возможным прибегнуть, например, Н. К. Козмин в оценке литературной деятельности Н. А. Полевого. В ней, по его словам, "<...> получает интерес и значение уже не только влияние, само по себе, но и тот факт, что каждая эпоха инстинктивно имеет свои излюбленные идеи и интересуется своими типами". Соответственно, "к категории типов и идей "Аббадоны", появившихся под общим влиянием прочитанного автором, принадлежат типы художника, кающегося грешника, эмансипированной мужественной женщины и вопрос об отношении к искусству общества"¹⁰.

Следует также иметь в виду, что про беллетриста этого времени уже нельзя сказать словами, правомерными по отношению к представителю "массовой литературы" XVIII века: "<...> он сам склонен оценивать себя больше как собирателя,

компилятора, графомана-дилетанта, чем как творца, создателя оригинальных произведений”¹¹. Теперь сама мотивация “заимствований” стала глубже и целенаправленной, получила в глазах самодельного автора если и не вполне творческий, то не менее весомый, актуальный для него смысл.

Чутко улавливая движение жанрово-стилевых компонентов в составе выдающихся литературных явлений, беллетрист эпохи Белинского уже не применял их отстраненно-догматически — как образец для подражания, откуда черпаются наиболее подходящие для внешнего “подражательства” средства. В узаконенных литературной теорией его времени жанрах (“Роман, Повесть, Сказка, Анекдот”¹²) писатель стремился прозреть самую сущность, “ядро” жанра, угадать внутри условных форм скрытые в них жанрообразующие, жизнетворческие импульсы. Традиционные жанры были безмолвны и бесполезны для беллетриста в своем “готовом”, ясном выражении: он должен был постичь их как бы заново и “сотворить” вместе с “другими”, избранными в качестве литературных помощников и наставников.

Следует помнить, что речь идет о достаточно стихийных творческих процессах рубежа двух эпох: докапиталистической и буржуазной. Будучи наследником первой, писатель еще не видит резких различий между формой и содержанием. Как замечает М. М. Бахтин, “<...> форма была еще не затвердевшим, не полностью фиксированным содержанием, была связана с результатами общего коллективного творчества, например, мифологическими системами. Форма была как бы имплицитным содержанием <...>. Автор не выдумывал содержание своего произведения, а только развивал то, что уже было заложено в предании”. Как современник интенсивно развивающейся новой формации, тот же писатель уже не мог не видеть разрыва между “неведомыми”, народившимися силами жизни и “формой как шаблонизированным, застывшим старым (знакомым) содержанием”¹³. В этом противоречии и состояла его неразрешимая — с точки зрения исторического момента — индивидуальная драма. Вместе с тем в ней уже отчетливо улавливались новые тенденции эволюционного развития и разрешения в ближайшем будущем.

В книге мы отталкиваемся от двух исходных моментов

беллетристического типа творчества: 1) стимулированного привычным, конвенциональным, заложенным в самой форме и ее сущностных жанрово-стилевых возможностях (например, идиллически-сентиментальный, романтический и иные стили эпохи и их формообразования); 2) обусловленного конкретной ситуацией, целью, “установкой на внепоэтический (иначе говоря, внеэстетический – Н. В.) ряд”¹⁴, на “самое действительность”, как в анекдоте и адаптировавших его повести, рассказе, новелле.

Риторический тип словесной культуры, унаследованный беллетристикой 1830-х – 1840-х годов от предшествующих литературных эпох, предполагает, что “стремление к прямой достоверности не совпадает с требованиями литературности”. Иными словами, “там, где летопись рассказывает о событиях, – она не литературна по форме, написана близким разговорному языком”¹⁵. Но в эпоху становления реализма, к которой мы обратились, “литературность” и “прямая достоверность” настойчиво стремятся друг к другу, ищут способов взаимопроникновения, что с особенной наглядностью представлено на уровне эклектической по сути жанрово-стилевой беллетристической структуры.

Между этими двумя “полосами” наименее четким, лишенным твердых опорных точек представляется положение романа, о чем свидетельствуют его определения словесниками-теоретиками и писателями-романистами. Этот жанр словно боится своей декларированной свободы: от широких обобщений спешит перейти к примерам, историческим реалиям и, напротив, воспроизводя эмпирические частности, торопится подобрать к ним “клише”.

Таким образом, повышенная жанровая диффузия в “переходное” время – явление закономерное, она результат отказа от безлично-догматического отношения к форме, осознания реальной самооценности ее первоэлементов – в их субстанционально-стилевом и жизненно-конкретном наполнении.

Это объясняет, почему жанровые терминологические обозначения постоянно дублируют, подменяют друг друга. Повесть характеризуется как анекдот, во всяком случае, соответствующим этому жанру набором поэтологических признаков: “Повесть (Рит.) – сочинение иногда Прозаическое, иногда Сти-

хотворное, в котором рассказывается какое-нибудь любопытное происшествие, по странному сплетанию обстоятельств”¹⁵. В свою очередь, анекдот определяется как “самая краткая повесть”¹⁷. Повесть сравнивается с анекдотом, но она же есть и “маленький роман”; с другой стороны, “большая повесть” — роман¹⁸; “повесть не что иное, как краткий роман”¹⁹ и так далее. В жанре романа находят все: историю, жизнеописание, биографию, повесть, анекдот.

В “Главе без номера, важнее всех нумерований” с подзаголовком “Вместо предисловия”, открывающей сочинение Ф. В. Булгарина “Памятные записки титулярного советника Чухина, или Простая история обыкновенной жизни” (1835), автор, как бы стремясь упростить свою задачу, совсем отказывается от жанровых “ярлыков”. Его декларация п р о т и в ж а н р о в столь характерна, что заслуживает быть приведенной во всем объеме:

“Сознаюсь всенародно, что книга моя не есть Р о м а н. В Романах требуются развитие характеров, сцепление происшествий, интрига, завязка и развязка. Всего этого нет в моей книге, следовательно она не Р о м а н.

Книга моя не И с т о р и я: это само по себе разумеется, без всяких пояснений.

Книга моя не быль, рассказанная по слухам или по виденному (то есть, судя по определению Ф. В. Булгарина, не анекдот — Н. В.) и приведенная в формы повести. В о - п е р - в ы х, я выдаю в с е за выдуманное мною, а в о - в т о - р ы х, в книге моей нет никаких форм. Она не форменная.

То есть, одна глава в ней похожа на Роман, другая на Повесть, третья на Историю, четвертая на разговор очевидца, пятая на мемоары, шестая, седьмая, восьмая ни на что не похожи. Тут слог романический, там исторический, там эпистолярный, далее велеученый. Кое-где мысль, кое-где чувство, тут правда, тут выдумка или догадка, ну словом, сущая чуха ...”²⁰.

Того же принципа придерживается Ф. В. Булгарин и в других своих романах. Проанализировав жанрово-стилевой состав “Ивана Выжигина”, В. А. Покровский писал, учитывая один из решающих для беллетристического типа творчества факторов — фактор общекультурного генезиса: “Литера-

турные источники, которыми пользовался Булгарин в своем "Иване Выжигине", многообразны и различны как в отношении их литературной специфики, так и относительно их социальных основ. Дворянская правоучительная повесть, дворянский дидактический роман, правоописательный роман буржуазной Франции, сатирические статьи и заметки газеты бродяг (шубравцев) — все это получило отражение в романе Булгарина, сумевшего на почве самых разнообразных и часто противоборствующих литературных влияний создать нечто единое и до известной степени художественное²¹.

"Нечто единое и до известной степени художественное" — формула, которая свидетельствует, в частности, об относительности жанровой системы в "переходную" эпоху. Во второй половине 1840-х годов Белинский отмечает отсутствие жанровых ориентиров у писателя как обычное явление — такое, в котором нет ничего дискредитирующего автора в глазах самого требовательного читателя: "Я с удовольствием прочел, например, повесть не повесть, даже рассказ не рассказ, и рассуждение не рассуждение — "Записки человека" Галахова (в 12 № "Отечественных записок"), да еще с каким удовольствием" (IX, 694).

Общий взгляд на проблему жанровых форм в "переходное" время обозначил И. М. Ястребцов в статье "Что такое роман" (1839): "Многие формы литературных произведений нам кажутся известными, и однако в сущности неизвестны. Мы их различаем одни от других наугад, больше по какому-то инстинкту, чем по убеждению разума. Какое различие между романом собственно, повестью, сказкою, анекдотом и рассказом? Всякий литератор тотчас ответит на это, но ответит, будьте уверены, не точно, не так, чтоб по его ответу можно сказать наверное: вот это роман, это сказка, это повесть". По мнению И. М. Ястребцова, одна из наиболее актуальных "для теории литературы" задач состоит в том, чтобы "определить все чистые формы литературных произведений и их подразделения" — поскольку "до сих пор они только означены, и то не все <...>"²².

Очевидно, перед нами — процесс осмысления (на основе литературных и теоретических исканий эпохи) возможного прообраза нерегламентированного, "свободного" искусства, художественного творчества. Именно на гребне общего подъе-

ма литературного самосознания возникают нечеткие — с точки зрения жанровой формы, “нестандартные” структуры, где беллетристические категории “литературности” и “достоверности” (синонимы “вымысла” и “истины”, “поэзии” и “прозы”) отменены, как не имеющие, в глазах авторов, нормативного значения (“Евгений Онегин”, “Герой нашего времени”, “Мертвые души”²³).

Беллетристика, конечно, не способна достичь той классической свободы, о которой пишет В. М. Маркович, по контрасту сопоставляя ее с ограниченностью “второстепенных” писателей: в то время, как беллетристическое творчество находится в границах “подытоженного и подытоживающего”, классические интенции направлены “к “последним” сущностям общества, человека, вселенной”²⁴. Но, как кажется, вопрос все-таки не сводится к прямому сравнению возможностей беллетристики и классики — сравнению, результаты которого уже в достаточной мере преопределены. Именно потому, что, как справедливо пишет исследователь, “в русской литературе XIX в. существовали два типа словесного искусства, принципиально отличавшиеся друг от друга эстетическими свойствами, социально-культурными функциями и своими историческими судьбами”²⁵ (классика и беллетристика — Н. В.), логично предположить, что в беллетристической и классической сферах творчества — в каждой отдельно — существуют свои критерии свободы и несвободы и только им присущие “незавершенность” и “подытоженность”.

Ж а н р о в а я несвобода в пределах беллетристики весьма условна — во всяком случае, в обозреваемый нами период. Ограничения, и очень заметные, в беллетристической свободе действительно есть, но они касаются, по преимуществу, не жанровой организации, а структуры **с т и л я**. Стилевая свобода явно тяготеет к осознанию себя внутри замкнутых культурологических стереотипов²⁶, претворяющих, в наглядных комбинациях, жизненную и творческую концепцию писателя-не-классика.

Приоритет стиля над жанром в “творениях” беллетриста может быть следствием как обращения к иерархической системе риторической эпохи, о чем пойдет речь ниже (за этим фактором “стоит” гносеология, принципиально и последовательно

полагающая познаваемым не частное, но общее"²⁷), так и нестабильности жанровой системы в целом — в условиях нового времени, когда, с началом постклассицистической эпохи, упала активность теоретико-литературной рефлексии, ведущей к канонизации (и даже фетишизации) жанров, и жанры сделались, в известной мере, "беспризорными", по выражению С. С. Аверинцева²⁸.

В беллетристике наиболее явно обозначились не только продуктивные возможности культуры слова, но и черты ее исторически неизбежного кризиса. Это впрямую сказалось на состоянии жанровой системы, типологически близком тому, которое сопутствовало появлению "новых жанров" античной литературы: "нет возможности говорить ни об абсолютном отсутствии жанровой номенклатуры, ни о ее нормальном функционировании"²⁹.

Данное обстоятельство делает литературную задачу беллетриста по-особому сложной. Он творит в условиях, когда волеи либо работать с наличной жанровой номенклатурой, скрепленной стилем, либо, опираясь на собственное "я" и его возможности, "свободно" следовать жанровой традиции, творя (или пытаясь творить) свои, "индивидуальные" жанр и стиль. Объективно писатель, как правило, находится где-то посередине, как большинство беллетристов "переходной" эпохи: А. А. Бестужев-Марлинский, Н. А. Полевой, М. П. Погодин, А. Погорельский, О. М. Сомов, В. А. Соллогуб, Н. А. Некрасов, И. И. Панаев, М. В. Авдеев и многие другие³⁰.

Если культурологические парадигмы стилей (а беллетристике присуще их калейдоскопическое "мелькание") автоматически ведут к использованию известных жанровых структур, то жанр, как таковой, еще должен осуществить, "обрести" себя в стиле, обосновать свою устойчивую содержательность возможно более убедительной манерой выражения, способной в полной мере воплотить интенции авторского "я".

Беллетрист стоит перед альтернативой, вытекающей из фактора маргинальности осуществляемого им типа творчества (на грани "риторики" и "жизни"). Он может стать либо последователем и компилятором готовых жанрово-стилевых систем, либо — их испытателем и экспериментатором, пытающимся претворить итоги творческой рефлексии в самостоя-

тельном решении комплекса литературно-теоретических проблем. В какой-то мере эта задача сближает беллетриста и исследователя, поскольку для обоих актуальна цель: осмыслить жанр "не как норму по отношению к индивидуальному тексту, а как индивидуальную реализацию устойчивых типов высказывания, наличествующих в культурном сознании"³¹.

Последнее — выдвигающее на первый план проблему художественной целостности — постоянно являлось камнем преткновения для беллетриста 1830-х — 1840-х годов. Критика сплошь и рядом видит в его произведениях именно составляющие жанровые компоненты и не видит "целого", не угадывает стиля как единства образно-мировоззренческого постижения писателем действительности. Так, аналог роману Д. Н. Бегичева "Семейство Холмских" находят в собрании ("более полусотни") "эпизодических сцен и анекдотов"³²; по поводу романа Н. П. Лутковского "Любовь моего соседа" заявляют, что это "не Роман, а только распространенный анекдот"³³. Если судить по отзывам критиков, сочинение Н. А. Полевого "Мешок с золотом" "сбивается" и на анекдот, и на физиологический очерк: "Здесь Н. А. Полевой вывел нам все тайны Московских извозчиков, огромного общества, имеющего свою физиономию, свой характер, свои нравы, известные весьма немногим наблюдателям"³⁴. "Иван Выжигин" — не более, чем "анекдотическая картина нашего времени, представленная под формою романа"³⁵ — и так далее и тому подобное.

Сами писатели как бы торопятся подобрать своим уже достаточно сложным и оригинальным опытам творчества простейшие аналоги — на уровне бытовой конкретики. Так, случившееся с ним "приключение особого рода, приключение, достойное занять несколько строк в какой-нибудь Байроно-романтической поэме", рассказчик в сочинении А. Крюкова "Киргизский набег" (очерке с элементами рассказа), не без иронии над литературными претензиями, уподобляет обычному анекдоту: "<...> я расскажу вам мое поэтическое приключение просто как прозаический анекдот и если вы удостоите меня таким же вниманием, каким пользуются рассказчики городских новостей и других невинных житейских вздоров, то я буду доволен тем, как нельзя более"³⁶. По традиции, восходящей к жанру "справедливой" и "полусправедливой" повести XVIII века,

Н. А. Полевой определяет свою повесть "Сохатый" как "одну из былей", придавая ей романтико-этнографический оттенок: "Сибирское предание"³⁷. Иносказательный смысл названия книги "Мечты и жизнь" он снимает подзаголовком, который, видимо, упрощает и уясняет дело: "Были и Повести, сочиненные Николаем Полевым"³⁸ -- как бы подталкивая критику к "буквальному" прочтению: "Думаем, что к жизни относятся Были, а к мечтам -- Повести"³⁹. Аналогичным образом поступает и автор исторического романа "Постоялый двор" А. Степанов, подчеркнув в подзаголовке публикуемого отрывка, что его повествование не что иное, как "русская бль"⁴⁰. Объясняя замысел своей повести "Васильев вечер", М. П. Погодин пишет: <...> и я решился р а с с к а з а т ь одну полубль"⁴¹ и так далее.

Все эти примеры показывают, что "повесть", "роман", "рассказ" не обрели пока в литературно-массовом сознании эпохи самостоятельной жанровой содержательности и понимаются, в основном, опосредованно -- через подлежащие свободному извлечению из целого простейшие жанровые компоненты.

"Наши Романы и Повести, -- писал О. И. Сенковский, -- с весьма немногими изъятиями, суть или длинно развитые анекдоты, или карикатурные изображения характеров, составляющих изъятие из правила, или недоносы слезистого сентиментализма. Никакой философии, ничего всеобщего <...>"⁴². Жанровые компоненты ("недоносы", по выражению О. И. Сенковского), наряду с "малыми жанрами" (среди них особенно выделяется анекдот), воспринимаются как часть в составе целого, как то, что не создало, не сумело образовать свой с т и л ь. С точки зрения наиболее распространенных литературных представлений эпохи, жанры либо должны "дорасти" до стилиевой парадигмы и адаптироваться ею, либо открыто облечься в неупорядоченный традиционными стилями, неготовый, "сырой" материал, создав тем "минус"-стиль.

Но именно неопределенность, нестабильность, "неуспокоенность" являются залогом стремительного развития жанровой системы, которое достигает заметных результатов, но одновременно может быть рассмотрено и как процесс в эпоху 1830-х -- 1840-х годов. Применительно к этому времени уже

можно вести речь о полном или частичном "растворении" первичных форм идиллии, сентиментально-идиллической миниатюры, анекдота в сложных "вторичных" жанрах: от рассказа до романа⁴³.

Поэтика беллетристики настолько специфична и малоисследована, что требует самого широкого и, вместе с тем, детального рассмотрения. Мы ограничиваемся теми характерными признаками, которые обусловлены либо последовательным воплощением главного принципа беллетристического освоения действительности — принципа, возводящего "индивидуальное" к "типологическому", "общему" (будь то эстетические или философские концепции, имеющие свой "стиль и язык", или стандарты социального поведения, в своей утилитарности как бы вообще лишенные "языка и стиля") — либо, напротив, вызваны отступлениями от этого принципа, сохранением самобытности в способе выражения, переводом ее в категорию, определяемую как "индивидуальный стиль". О присутствии элементов индивидуального стиля в беллетристике можно вести речь тогда, когда сочинитель (нередко сам того не ожидая) выходит за пределы общих принципов и принятых им для себя установок, когда, по удачному выражению И. Ю. Подгаецкой, стиль уже "не равен словам, а больше слов"⁴⁴.

Рассмотрение вопроса выявило комплекс наиболее актуальных задач исследования:

а) уточнить границы термина **беллетристика**, сделав это на конкретном материале "переходной" эпохи 1830-х — 1840-х годов; показать специфику беллетристического типа творчества в аспекте поэтики, требующей собственного скорректированного категориального аппарата сравнительно с общепринятыми теоретическими дефинициями; исследовать вопрос о **маргинальности** поэтики беллетристики, соединяющей тенденции смежных с ней областей (художественной и бытовой реальности, классики и дубка, риторики и элементов индивидуального стиля и так далее);

б) проанализировать основные закономерности структуры беллетристики в свете ведущих социально-художественных факторов историко-литературного движения изучаемого пери-

ода; уделить особое внимание творческому методу в беллетристике, подчеркнув роль и значение "человеческого элемента", выступающего в качестве конституэнта беллетристического творческого метода; использовать достижения теоретической и критической мысли эпохи как содержательные в плане освещаемой проблемы — компоненты массового литературного сознания "переходного" времени;

в) в качестве основополагающего в развитии беллетристического типа творчества в данный период выделить аспект его жанрово-стилевой организации, показав, что нестабильность и нечеткость последней являлись как результатом недостаточности беллетристики — с точки зрения художественно-творческой, так и началом позитивным, несущим задатки новой, освобождающейся от издержек традиционализма тенденции к художественности; обозначить риторический "предел" беллетристики в его продуктивной и эдуктивной значимости; проследить, как формируется художественный уровень жанрово-стилевой структуры беллетристики на основании внутреннего развития ее риторического (в продуктивной разновидности) компонента.

Исходя из данных целей и задач следует, прежде всего, остановиться на концепции беллетристического типа творчества в идейно-эстетических воззрениях эпохи. Следует иметь в виду, что концепция беллетристической литературы в 1830-е — 1840-е годы примечательна если не цельностью, то ярко выраженными оригинальностью и усложненностью, и это позволяет выделить данный период, особенно в сравнении с предшествующими стадиями литературного развития.

Концептированный взгляд на литературу, предназначенную для "легкого чтения", начинает складываться на рубеже XV—XVI веков⁴⁵. Уже на этом этапе концепция беллетристики развивается под знаком парадокса: недостаточность в художественном отношении расценивается как благотворный фактор в "формировании просвещенной публики"⁴⁶. По мнению новейшего исследователя, "основное назначение" возникшей "в результате расслоения и усложнения культурной жизни" массовой ли-

температуры состояло в том, чтобы "удовлетворять запросы демократического читателя, не подготовленного к восприятию вершинных образцов художественного творчества". Именно в этом качестве беллетристика, которая еще не выделяется из массовой литературы, становится "необходимой частью механизма национальной культуры"⁴⁷.

Диапазон литературы, воспринимаемой как "массовая", во второй половине XVIII — начале XIX века, необычайно широк: от "Повести о Бове королевиче" до повести Вольтера "Кандид, или Оптимизм". Критерии разграничения неравнозначных "этажей культуры" гораздо ближе к просветительским, чем к собственно художественным. Причем, одна из основных культурно-просветительских идей этого времени: объединить на общей почве литературы два разнородных принципа — "полезное" с "приятным" — получает в массовой литературной продукции эпохи наиболее живой и непосредственный резонанс.

"<...> чтобы привлечь рядового читателя к литературе, содержащей высокие мысли, — пишет польская исследовательница Э. Малэк, — необходимо было сделать некоторую уступку тем, кто не принимал поучения в открытом виде, кто ценил в письменном тексте занимательность, интересную интригу, забавный слог и т. п. "украшения", кому не под силу были тяжеловесные философские нравоучительные или поучительные рассуждения. И тут на помощь русским просветителям пришел приобретший именно тогда большую популярность в России Гораций (а точнее его понимание поэзии и шире — художественной литературы), который рекомендовал писателю сочетать в своих произведениях полезное с приятным"⁴⁸.

Многочисленные декларации, пропагандирующие этот принцип в литературных сочинениях и журналистике тех лет⁴⁹, "разводят" "полезное с приятным" по разным областям, первое отдавая содержанию, второе — форме. Синонимами "полезного" с самого начала выступают понятия общественного блага, гражданской внеличной пользы; синонимы "приятного" — "легкое", доставляющее удовольствие, занимательное чтение⁵⁰.

Отсутствие достаточных условий для создания "художествен-

ственного универсума” способствовало сохранению — в течение довольно длительного времени — воззрения на произведения литературы как на “живые картины”, иллюстрации полезных для общества рецептов. Таким образом создавалась и поддерживалась иллюзия однородности и целостности литературного процесса, в котором действовал ведущий принцип риторической культуры, в основе внехудожественной, — принцип “единства в многообразии”. Сочиненное по одинаковым рецептам в то же время подразумевало множество нюансов в вариантах, соответствующих разным статусам культуры словотворчества. Это, впрочем, не отменяло монополии “риторического универсума”, не вскрывало до конца значения тех элементов, которые, постепенно накапливаясь, подготавливали превращение словесности из средства, обслуживающего “публику”, в самоценный вид словесного искусства, в подлинное “художество”.

Ослабленность тенденции к “художественным” дефинициям в русской литературе XVIII века не позволила беллетристике обозначить собой цельный пласт внутри массового чтения, выработать основу собственного творческого метода, создать свою поэтику. Само понятие *belles lettres* возникает и оформляется уже тогда, когда факт существования беллетристики замечен и осознан, исходя из литературной практики эпохи, когда в явлениях “текущих” угадываются важные закономерности, создаются условия для концептуальной оценки отдельных фактов, до этого воспринимаемых как разрозненные и не имеющие общего значения. Такой момент приходится на 1830-е — 1840-е годы — годы интенсивного развития беллетристической концепции.

В это время концепция беллетристики складывается на основании двух главных устремлений литературного сознания: 1) к тому, чтобы оценивать и трактовать произведения словесности по меркам и критериям недифференцированного “легкого чтения” — в традициях литературы XVIII века (тенденция, широко распространенная вплоть до конца 1830-х годов); 2) к тому, чтобы применять к литературе требования значительно более высокие — как к области искусства, явлениям художественным (тенденция, получившая развитие ко второй половине 1840-х годов).

Обе тенденции привлекаются с целью определить смысл общих, “родовых” понятий: литературы (словесности) и изящной литературы (или изящной словесности). Итоговый характер имеет подборка значений этих терминов, сделанная К. К. Фойгтом в программной речи “Мысли об истинном значении и содержании риторики” (1855). В традициях предшествующих двух десятилетий он трактует литературу (словесность) очень широко — как “науку о слове человеческом”⁵¹. (В 1834 году О. И. Сенковский давал “литературе” самое общее определение: “Литературою называем мы всю массу книг, напечатанных на каком-нибудь языке, и она разделяется на столько же частей, сколько есть отраслей человеческих познаний”⁵². Через несколько лет Белинский в статье “Полное собрание сочинений А. Марлинского” развернул понятие “литературы” также исходя из всеохватывающей формулы: “Прежде всего под “литературою” разумеется письменность народа, весь круг его умственных интересов <...>” — III, 7).

Гораздо четче и определеннее раскрывает К. К. Фойгт значение термина “изящная словесность”, ссылаясь на труды учебно-теоретического плана: Н. И. Греча, Н. Ф. Кошанского, А. И. Галича, И. И. Давыдова, П. Е. Георгиевского и других. В этом ряду выделяется концепция В. Т. Плаксина, наиболее очевидно направленная к двум разноуровневым значениям “словесности”: условно говоря, к “беллетристическому” и “художественному”. Исходя из традиционно широкого определения словесности: “во-1-х, она есть дар слова”, — В. Т. Плаксин вводит два дополнительных частных значения: она, “во-2-х, учит выражать внутренние движения души словами, согласно желанию”, и она же, “в-3-х, есть совокупность образцовых словесных произведений <...>”⁵³. Нечто похожее находим и у Белинского на рубеже 30-х — 40-х годов. Наряду с универсальным толкованием термина “литература” критик дает еще два: “<...> потом под “литературою” разумеют собственно поэтические произведения, наконец — все легкое, служащее к забаве и развлечению и доступное даже профанам в науке и искусстве” (III, 7–8).

Таким образом, “изящная литература” — это, с одной стороны, по-прежнему “легкое”, не претендующее быть и

вом, как бы “домашним образом” создаваемое и применяемое “чтение”; с другой стороны, это совокупность классически совершенных произведений словесности, неотъемное “приобретение литературы”, ее высшей “предел”.

К началу 1830-х годов углубляется “зазор” между еще достаточно авторитетными просветительскими требованиями к литературе (в основном, в их карамзинском “изводе”) и тенденцией к “художественности”, требованиями возросшего эстетического сознания. Постепенно развивается отчетливое понимание того, что прежняя литература могла восприниматься как единая только благодаря тому, что ее представителей — в художественном отношении — не с кем было сравнивать. Именно об этом, в частности, свидетельствует замечание Пушкина, относящееся к 1822 году: “Вопрос, чья проза лучшая в нашей литературе. Ответ — К а р а м з и н а. Это еще похвала не большая <...>”⁵⁴.

Та концепция литературного процесса, которая сложилась у Белинского в начале и середине 1840-х годов, выявила глубокие причины характерного явления: “расслоение” словесности (по художественному принципу) не коснулось русских писателей XVIII века.” <...> гении первого периода нашей литературы, до Пушкина, — писал Белинский, — были не чем иным, как беллетристами, в отношении к европейским писателям, у которых они учились писать, заимствовали и форму и мысли; но в нашей литературе роль их была совсем другая” (VIII, 52)⁵⁵.

Как нечто неделимое, требующее единого подхода — при всем многообразии оттенков — воспринимается “изящная словесность” и в первые десятилетия XIX века. Так, Н. И. Греч, предлагая вниманию публики “Избранные места из русских сочинений и переводов в прозе”, пояснял основное из принятых им “правил” отбора “лучших” произведений литературы следующим образом: “К трудам знаменитейших Российских Авторов присовокупить сочинения и переводы писателей второй степени, дабы учащиеся, сравнивая их с первыми, научались отличать хорошее и изрядное от лучшего и прекрасного, и тем образовали свой вкус в Словесности”⁵⁶. Речь, как видим, не идет о специфических отличиях “классики” и “беллетристики”. На взгляд Н. И. Греча, в “изящной литературе” можно

видеть только разные проявления “прекрасного” — “первой” или “второй степени”, дабы, воспитывая литературный вкус, “отличать хорошее и изрядное от лучшего и прекрасного”.

В 1830-е — 1840-е годы на роль единой методологической основы в оценке состояния литературы в настоящем и путей ее развития в будущем претендуют две концепции, иногда тесно соприкасающиеся, но, в целом, принципиально не сходные, стремящиеся полемически оспорить приоритет друг друга. Первая из них — традиционная, беллетристическая; вторая — та, которую развил и сформулировал Белинский. Концепция Белинского основывалась на понятии многоступенчатой структуры “изящной словесности”. Но и другим литературным “уровням”, вслед за “художественным”, в ней отводилось место и только им лишь уготованная особая роль.

С наибольшей четкостью концепция литературы изложена в письме Белинского В. П. Боткину от 10—11 декабря 1840 года: “Я решил для себя важный вопрос. Есть поэзия художественная (высшая — Гомер, Шекспир, Вальтер Скотт, Купер, Байрон, Шиллер, Гете, Пушкин, Гоголь); есть поэзия религиозная (Шиллер, Жан Поль Рихтер, Гофман, сам Гете); есть поэзия философская (“Фауст”, “Прометей”, отчасти “Манфред” и пр.). Между ними нельзя положить определенных границ, потому что они не пребывают одна к другой в неподвижном равнодушии, но, как элемент, входят одна в другую, взаимно модифицируют друг друга. Слава богу, наконец всем нашлось место. <...> Даже есть поэзия общественная, житейская — французская, — и такой человек, как Гюго <...>, даже и прочие очень и очень примечательны <...>” (IX, 427)⁵⁷.

Если первая концепция постепенно мельчала, не обогащаемая новыми идеями, и с незначительным успехом пыталась применить традиционные понятия к современным требованиям, предъявляемым словесности, то вторая набирала силу, стремясь поставить основные свойства беллетристики на службу прогрессивным общественным задачам и заинтересованно находя в беллетристических сочинениях зерна подлинной “художественности”, не получившей должного развития. В двух данных концепциях родовые черты беллетристики как типа творчества выступали в разной функции и значимости, применяясь к многоразличным и нередко противостоящим “времен-

ным прихотям" своей эпохи, если воспользоваться выражением А. Н. Пыпина.

Остановимся подробнее на каждой из этих концепций, утверждающих, хотя и с оговорками, собственные жанрово-стилевые принципы как наиболее способствующие развитию литературно-творческого процесса в целом.

"Беллетристическая" концепция особенно полно была развита О. И. Сенковским, но, в "осколочном" виде ее следы можно встретить в многочисленных литературно-критических "документах эпохи", в том числе, и в отдельных выступлениях Белинского. Уравнивая писателей по признакам "живого, забавного слога", "новости мыслей", "занимательного чтения" (Бестужев-Марлинский А. А., II, 399) и тому подобным свойствам, эта концепция тяготела к подмене "художественных" критериев "беллетристическими" (что имело, необходимо отметить, не только отрицательные, но и самоценные при изучении литературы, значительные следствия).

Прежде всего, такая подмена могла нарушить пропорции, о чем свидетельствуют, например, отдельные положения ранних статей Белинского. В середине 1830-х годов Белинский, без тени сомнения, ставил рядом А. А. Бестужева-Марлинского и Гоголя — представителей "двух родов красоты и изящества" в искусстве (I, 129). Следствием той же тенденции стало применение "беллетристических" критериев к произведениям не "талантов", а "гениев", в результате сравнявшихся в значении с "талантами"⁵⁸. В произведениях "подавших" под эти мерки Пушкина и Гоголя оказались нивелированными их самые главные, не совпадающие со стереотипами, ярко индивидуальные "художественные" качества.

Подобным образом интерпретированные "Северной пчелой" "Повести Белкина" (в рецензии 1831 года) предстали не более, чем скромным собранием "анекдотов, приключений, странных случаев"⁵⁹. В развернутом отзыве на второе издание "Повестей" в 1834 году "Северная пчела" постаралась обратить даже общепризнанные "беллетристические достоинства" (выражение Белинского) против рецензируемого автора — как не имеющие литературной ценности. Повести "Выстрел" ставилось в упрек то, что в ней "все, все рассказано, ничто не представлено в действии" — хотя обычно, по беллетристичес-

ким меркам, оценивался положительно не только динамизм действия, но и хороший "рассказ". В "Метели", напротив, в вину автору ставилась перенасыщенность повести действием, причем, слишком уж исключительным: "Кто согласится жениться мимоездом, не зная на ком? Как невеста могла не разглядеть своего жениха под венцом? Как свидетели его не узнали? Как священник ошибся? Но таких как можно поставить тысячи, при чтении "Метели". Повесть "Гробовщик" традиционно "сжималась" до жанровой первоосновы: "анекдот, растянутый довольно длинно". В "Станционном смотрителе" видели повесть, включающую "очень незанимательное" описание "станции и Смотрителей", выдвигая, как основной, беллетристический критерий "увлекательности". "Барышню-крестьянку" уподобляли "Метели" и приходили к общему выводу: "Ни в одной из повестей Белкина — нет идеи. Читаешь, — мило, гладко, плавно; прочтешь — все забыто, в памяти нет ничего, кроме приключений". Наконец, в применении к Пушкину, отрицательным качеством становилась пресловутая беллетристическая "легкость": "Повести Белкина читаются легко, ибо они не заставляют думать <...>"⁶⁰.

Широко известен звучащий сегодня страшно отзыв Белинского о "Повестях Белкина", где отмечены все основные беллетристические "плюсы": и "занимательность", и доставляемое "удовольствие", и "прелестный слог", и "искусство рассказывать (с о п т е г)". Вывод именно тот, который естественно вытекает из перечисления этих "достоинств" — не "художественных", а "беллетристических": "<...> они не художественные создания, а просто сказки и побасенки; их с удовольствием и даже с наслаждением прочтет семья, собравшаяся в скучный и длинный зимний вечер у камина <...>" (I, 362)⁶¹.

Подобная трактовка пушкинской "малой" прозы зафиксирована даже в учебниках словесности. Как на литературную новость "беллетристического" свойства (заслуживающую, несомненно, уважения и интереса) указывает на "Повести Белкина" П. Е. Георгиевский, противопоставляя их, однако, произведениям действительно блестящего, по его мнению писателя современности — А. А. Бестужева-Марлинского: "Пушкин издал хорошо рассказанные повести под именем Ивана Петровича Белкина. Но к

превосходнейшим в наше время повестям должно отнести Русские повести и рассказы Марлинского". Далее перечисляются достоинства прозы Марлинского, которых — что вытекает из контекста — у Пушкина нет: "Живой слог, оригинальность воображения, новые мысли, ясный ум, пламенное чувство, занимательность характеров, неподдельное остроумие и великолепные картины природы — все это находится в этих повестях"⁶².

Не менее показателен отзыв О. И. Сенковского о Гоголе в рецензии "Сочинения Николая Гоголя" 1841 года. Сенковский настойчиво подчеркивает, что Гоголь, претендующий на роль "комико-сатирико-философо-поэта", совершенно не имеет творческого дара. Все то, что он "величает" своими "творениями", есть не что иное как "милые переделки старых анекдотов". Каждое рецензируемое произведение сводится к простейшему, "не-литературному", более или менее "пошлому" житейскому происшествию. Автор ничего не создал — он только не вполне удачно варьировал "готовое". Перелицовка известных "анекдотов" — вот, по мнению Сенковского, "старый, добрый конек", призвание Гоголя. Каждый "анекдот", однако, претендует на "художественность" выражения: "Вечера на хуторе близ Диканьки" рассказаны "в виде небольших повестей"; "жарты, более или менее забавные шутки, не совсем миловидные, повторились с большим избытком в другом собрании анекдотов-повестей автора, изданных под заглавием "Миргород"; "Тарас Бульба" — "новый старый анекдот в рассказе <...>" и так далее⁶³.

Однако, как мы уже отметили, подмена "художественных" критериев "беллетристическими" не всегда вела к искажению реальной значимости литературного явления. В иных случаях она помогала понять потенциально заложенную в произведениях, причисленных к "легкому чтению", силу художественности, определить условия возможного "перевода" "беллетристических достоинств" в разряд достижений искусства.

Так О. И. Сенковский, считая В. Скотта не более чем беллетристом ("он не имел истинного поэтического гения, и подражатели легко под него подделались"), и при этом беллетристом, утвердившим своими произведениями не одобряемый критиком историко-романный повествовательный род, — тем

не менее дает блестящую по точности характеристику художественного дарования В. Скотта, и “беллетристические” критерии помогают ему это сделать: “<...> никто не сомневался, что сделается сам Вальтером Скоттом, коль скоро напишет книгу по теории, выведенной из его романов. <...> Но все теории ни к чему не привели: Вальтер Скотт остался единственным в своем роде, как Гомер в своем. Род был ложный, но талант Вальтера Скотта был огромный, истинно приспособленный к этому роду, или, лучше сказать, самый род был нарочно придуман для таланта и составлял чистый его результат”⁶⁴.

Роман А. Погорельского (А. А. Перовского) “Монастырка” (1830 – 1833), с самого начала заслуживший похвалы за “образованный, правильный язык и изящный слог”, не был удостоен критикой “художественной” оценки, как бы навсегда войдя в почетный беллетристический “фонд”. Автор “Обзора русской словесности 1830 года” в альманахе “Денница” (в связи с появлением первой части романа) выразил общее мнение, сказав, что “все остальное” в этом произведении (кроме “слога”) “довольно обыкновенно”⁶⁵. Однако через двадцать лет после публикации романа эта оценка критики, подвергнутая предварительному анализу, не помешала Н. Г. Чернышевскому открыть в тех же чертах “Монастырки” проявления подлинной “художественности” – сравнительно с современными ей романами: “<...> произведения Погорельского, владевшего замечательным талантом рассказчика, стоят в беллетристическом отношении несравненно выше всех этих романов”⁶⁶. “<...> мы <...> решительно не найдем из тогдашних “правоописательных романов” ни одного, который бы равнялся “Монастырке” в художественном отношении”⁶⁷.

Наконец, попытки критики выделить в произведениях, впоследствии признанных классическими, жанровую праясность, также не остались бесполезными: они обогатили позднейшие анализы классики материалами и гипотезами для исследования ее поэтики. Благодаря стереотипизованному характеру мышления большинства критиков 1830-х – 1840-х годов и сочинениям “второстепенных” писателей, где жанр отчетливо проступал, как каркас, в качестве конструируемого “внешнего” шаблона⁶⁸, – стала возможной постановка вопроса об адап-

тации классической литературой жанровых модификаций идиллии, анекдота, жизнеописания, правоучительной и сентиментальной повести⁶⁹.

Если подмена “художественных” критериев “беллетристическими” вела к своеобразному выравниванию литературного пространства, на котором возможно было выделиться исключительно в “беллетристическом” и ни в каком ином роде, то обратная подмена — “беллетристических” критериев “художественными”, наоборот, заостряла вопрос о разных уровнях писательских талантов, причем, единственно по признаку художественной одаренности.

Решительный отпор в определенных кругах вызвал, например, “беллетристический” тип разбора произведений Ф. В. Булгарина, представленный большинством его рецензентов. Характерные образчики такого типа разбора принадлежат “Московскому телеграфу”, откликнувшемуся пространной статьей на выход в свет романа “Иван Выжигин” (1829), и О. И. Сенковскому в ряде рецензий и статей “Библиотеки для чтения”. То, что “Иван Выжигин” оценивался, в основном, не как художественное, а как беллетристическое произведение, подчеркивали оба журнала и выдвигали при этом соответствующую систему оценок.

Основополагающими моментами в ней были “огромный успех” (“сочинения Г-на Булгарина читаются во всей Русской России”); современное “состояние публики”, в которой лишь малая часть может быть отнесена к “читающей” и “просвещенной”; способность автора “расшевелить задние ряды читателей” — благодаря “деятельности и новости взгляда”, “наблюдательному духу”, “уму”, “вкусу”, “увлекательному рассказу и множеству приятных черт”. Все эти качества “должны были привлечь к себе нашу публику, издавна отученную от приятного чтения”. “Удивительно ли, — вопрошал “Московский телеграф”, — что писатель, явившийся в сие время, с умом, с деятельностью, разгадавший потребности своих читателей и посвятивший всего себя их служению, удивительно ли, что он опередил почти всех своих современников?”⁷⁰.

В статье “Исторический роман. По поводу романа М а з е п а Ф. Булгарина” (1834) О. И. Сенковский поднял самый злободневный, острый вопрос — о необходимости (ко-

торой он не видел) применения к писателям единых общелитературных требований и творческих критериев: “Какая польза предвидится от соединения в один круг, в одно тело, литераторов, из которых каждый может быть независимым от другого?” Сенковский как будто заботится об “общественном вкусе”, “юных талантах” и беспокоится насчет отрицательного влияния на публику “услужливой посредственности”. На самом же деле все сводится к краеугольному тезису: “Лучший и самый благородный центр соединения для литераторов — публика” — и эта позиция переводит проблему в совсем иную плоскость, прямо противоположную той, которая обозначена критикой, ненавистной Сенковскому в своих лозунгах: у нас нет “единства в словесности”, “нет даже литературы!...”.

Пolemический выпад Сенковского явно направлен не только на защиту самодеятельных талантов, но и на утверждение “беллетристической” по сути литературы как нормы, как того, что обеспечивает “высокое место” писателю булгаринского типа “в истории нашей словесности”⁷¹.

В программной статье “Брамбеус и юная словесность” (1834) О. И. Сенковский развернул законченную концепцию литературы как области беллетристического творчества: “Имя Изящной Словесности, в тесном смысле слова, принадлежит одним плодам воображения, или попросту сочинениям, служащим к легкому и приятному чтению”. Из статьи следует, что литература (осмысленная по “беллетристическим” меркам) в России “есть” — она основана на представлениях о назначении словесности, сложившихся в карамзинский период, и ориентирована на просветительские идеи самого Карамзина, которые “произвели много истинно прекрасного и поучительно-го”, сделав публику “нравственнее”. В свете этих представлений литературные сочинения — не более чем “продолжение прелести светской беседы”, ее “вещественный, не исчезающий вместе со звуком слов <...> образ”, они “должны быть писаны на языке современного образованного общества и допускать всю разнообразность слога и оборотов разговора, всю, так сказать, изустность беседы”. Главная мысль критика носит обобщенно-концептированный характер: “Прелесть умной светской беседы, и беседы дружеской, без свидетелей, в уединении. — перенесенная на бумагу и доступная во всякое время, — есть первая идея Словесности”⁷².

Показательные разночтения вызывает термин *роман*, причем, одно из главных значений термина критика, противоположная “беллетристической”, связывает с художественно ценным и серьезным содержанием, подчиненным правилам – но не схоластики; требованиям – но таким, которые приличествуют “высокому” искусству. Оставляя сейчас в стороне вопрос о соответствии теоретических положений Н. И. Надеждина собственно художественным критериям (отличным от философских и исторических⁷³), отметим, что сам характер запросов критика нацеливает именно на эти критерии, апеллирует к законам искусства, от которых автор “Ивана Выжигина”, очевидно, крайне далек. Декларированием необходимости соблюдать “художественные” принципы – в противовес “беллетристическим”, в том случае, если речь идет о жанре романа, – открывается рецензия Надеждина на роман Булгарина, помещенная в “Атенеев”: “<...> **з а к о н ы п р е к р а с н о г о**, которым должна подчиняться Изящная Литтература, суть не преходящи и вечны, как само прекрасное. Что же иное суть **п р а в и л а**, как не освященные общим согласием и употреблением формулы, в коих выражаются сии **з а к о н ы**?”. Напоминая о “Предисловии” к “Выжигину”, где отрицалась необходимость подчинять фантазию писателя “тесным рамочкам”, которые “для каждого рода словесности” “сколотили” в былые времена “школяры и педанты”, – критик полемизирует не с правом сочинителя писать, игнорируя какие бы то ни было литературные установления, но исключительно с тем, что произведение, созданное на основе такой позиции, претендует на высокий ранг искусства, называлось романом.

“Пусть бы Автор **В ы ж и г и н а** пустил на сцену свое творение, как свободную игру досужей фантазии; пусть бы избрал ему девизом народную Русскую поговорку: не любо не слушай, а говорить не мешай!.. Тогда, никто из Литтературных досмотрщиков не имел бы права и заикнуться о **п р а в и л а х**!” “Но, – подчеркивал критик, – **И в а н И в а н о в и ч** является под именем Романа, и еще **п р а в с т в е н н о – с а т и р и ч е с к о г о**!.. Приняв это школярное название, он добровольно завербовал себя в ряд Литтературных произведений, подлежащих суровой критической дисциплине – под знамена **п р а в и л**”.

Следуя своей логике, рецензент отрицает в произведении Булгарина принцип жизненодобия в обрисовке главных героев, наличие "порядка, связи и единства", обязательных "во всяком произведении, восхищающем Литтературное название". "Коротко сказать — это совсем не история жизни, а собрание различных сказочек и анекдотов, во вкусе покойного П е р с е м е ш и н и к а". Надеждин прощически рекомендует автору переименовать свое сочинение во втором издании, назвав его "не просто: И в а н В ы ж и г и н, а гораздо приличнее и точнее: р а с с к а з ы И в а н а В ы ж и г и н а о в с я к о й в с я ч и н е. Это бы предохранило его навсегда от назойливых притязаний критики <...>. Мы бы стали любоваться им тогда, не как поэтической п а н о р а м о ю, а как Литтературным к а л е й д о с к о в о м!"⁷⁴.

В продолжающейся полемике с самоуверенным "беллетризмом" Булгарина, выдаваемым им за "художественное" достоинство, Н. И. Надеждин поднимает проблему первостепенной важности при оценке литературного произведения. Это проблема "оригинальности" и "подражания", жизненодобия и вымысла. Одно из главных намерений автора "Ивана Выжигина" (если судить по "Предисловию") — быть "оригинальным" в "вымыслах" — не вызывает у его критика ответного энтузиазма: "П. С. <...> Здесь речь идет совсем не о в ы м ы с л а х! Автор изъявляет, напротив, новые притязания на новое эстетическое достоинство — н а о р и г и н а л ь н о с т ь!.. Я. Не думаю!.. Разве о р и г и н а л ь н о с т ь состоит в том, чтобы писать то, что рождается в собственной голове?.. Мало ли есть голов, в коих выводятся одни чужие яйца, заносимые кукушками?.. П. С. Ваша правда: но — не в том дело! Автор "Выжигина" не забывается слишком далеко в понятия своих н о б о р и г и н а л ь н о с т и. Утверждая, что "Иван Выжигин" есть "первый оригинальный русский роман", он хочет только сказать, что, при составлении его, сам он "никому не подражал, ни с кого не списывал"! Я. А это разве достоинство?.. Лучше, кажется, списать удачную копию с Рафаэлевой картины, чем из собственной головы нарисовать табачную вывеску!"⁷⁵.

Если "подражание" — привычный, "узаконенный" беллетристический прием, то "оригинальность", якобы не возво-

димая к иным "источникам изобретения", кроме "собственной головы", требует особенного, нового обоснования. Н. И. Надеждин не столько выступает против "подражательности", сколько против стихийной фантазии сочинителя, выдаваемой за творческую. Если "подражание" — апробированный и признанный элемент беллетристической поэтики, то этого никак нельзя сказать об акторском "воображении", если, конечно, оно не остается в границах беллетристического типа творчества, где ему всегда предпосланы известные пределы. Введенное в учебники Риторики понятие "подражания" включало в себя и условие "оригинальности", и фактор авторского "воображения", но оригинальности и воображения беллетристического толка, подчиненных общественной тональности взятого за "образец" литературного источника.

В "Опыте краткой риторики", помещенном в качестве вступления перед публикацией "Собрания образцовых русских сочинений и переводов в прозе" (1822—1824), "подражанию", по-видимому, не случайно уделено много внимания: "П о д р а ж а т ь, в смысле самом общем и обширнейшем, значит заимствовать дух, гений, свойство и слог какого-нибудь писателя. <...> П о д р а ж а т ь, в смысле не столь обширном, значит заимствовать у какого-нибудь писателя мысли, чувствования, картины, которые однако ж подражатель скрывает и, сколько можно, сам украшает. Он впечатлевает на них свойства собственного таланта, одевает их свойственным ему слогом, и таким образом их себе присвоивает и делает из них, так сказать, справедливое завоевание, или законное приобретение. Очень видно, что сей образец подражания нимало не должно смешивать с выписыванием (plagiatus), которое есть не что другое, как действие и постыдное воровство <...>".

Автор "Опыта краткой риторики" готов принять "производящее", но не "художественное", не "творящее воображение". Тем самым он исключает таковое из "язычной литературы". Высказав убеждение, что "подражание весьма позволительно", он развивает свой тезис: "Да и может ли быть столь счастливый талант, который бы довольно был богат для изобретения сего из собственных своих источников, и столько силен, чтоб мог возрасти сам собою и поддерживаться без всякой посторонней помощи?".

“Оригинальность” допускается только в виде своеобразной авторской огласовки “чужого” материала: “Если он подражает какой-нибудь мысли, то дает ей отличный оборот и выставляет ее под новыми выражениями. <...> Основание сих мыслей ему не принадлежит; но он делается их обладателем, делает их собственным имуществом посредством оборотов и выражений, которые ему только свойственны”⁷⁶.

“Беллетристическая” концепция литературного творчества в состоянии принять и оценить только такую “оригинальность”, которая, “отпочковавшись” от привычной “подражательности”, лишь в постоянном взаимодействии в последней полностью обнаруживает и реализует себя. Более или менее безотчетное следование “чужому” может замениться стремлением дифференцировать “чужое” и “свое” в контексте творчества писателя. Этим, однако, не отменяются общие непроясненность и приблизительность критериев оценки качественного уровня его произведений, так как не востребованным (во всяком случае, осознанно) остается принцип, выраженный в собственно художественном подходе к сочинению. Обвинения критики в отсутствии у автора творческой самобытности нередко равноценны (и даже близки по сути) ответным выпадам сочинителя, доказывающего, напротив, свою самостоятельность в тех случаях, где критика, по-видимому, не находит ее. Так выглядят аргументы известного в 1830-е годы беллетриста И. Т. Калашникова, автора романов “Дочь купца Жолобова” и “Камчадалка”, адресованные оппонентам. Не соглашаясь с их приговором на свой счет (“сколь бессильно и самое дарование, убитое подражанием”), писатель заявляет: “Правда, я не выдумывал новой формы сочинений, и не стыдился писать по образцу бессмертного Шотландца (Вальтера Скотта — Н. В.); но происшествия, лица, чувствования, картины суть моя собственность, и, по весьма уважительным причинам, мое владение ею неприкосновенно. Я первый написал Сибирский Роман: кому я мог подражать, кроме формы?”⁷⁷.

Проблема жанра, таким образом, снимается, теряет смысл, поскольку суть вопроса сводится к тому, чтобы суметь в форме заимствованной сказать “свое”, “не форменное”, как бы вообще пройти “сквозь” форму, не имеющую в глазах писателя-беллетриста иного, кроме служебного, особенного назначения.

“Беллетристическая” концепция литературы уравнивает “подражательность” с “оригинальностью”, делает их факторами одного порядка — в равной мере относительными, когда речь идет о принципах жанрово-стилевой организации произведения.

С требованиями “художественности” в 1830-е — 1840-е годы более всего соотносился романский жанр. Этим, в частности, объясняются достаточно суровые требования, предъявляемые критиками к “романам” Ф. В. Булгарина и И. Т. Калашникова. По мысли Белинского, в жанре романа не может быть ничего беллетристически не мотивированного, “случайного” — если иметь в виду художественную целесообразность его состава: “Задача романа, как художественного произведения, есть — совлечь все случайное с ежедневной жизни и с исторических событий <...>” (III, 325). Другое дело — повесть, явление более частное, допускающее свободное скольжение от “эпизодичности” анекдота к “панорамности” романа, сочетающее “концентрированность” со “случайностью”: “Повесть есть самый благодарный род для литературных беллетристических талантов” (III, 370)⁷⁸.

В данном случае показательны не только поиски адекватной формулы, отражающей новые, углубившиеся и расширившиеся представления о жанре романа, но и новый, повышенно-ответственный, предполагающий действительно “художественный” результат подход к нему. Такое отношение к роману означало — в той или иной степени осознанный — момент движения к реализму, к представлению о высочайших художественных ценностях. В попытках “оградить” содержательность романского жанра от “беллетристических” посягательств сквозило предчувствие его исторической роли в литературном развитии: “<...> можно сказать, что роман явился жанром, в котором искусство слова вступило в принципиально новый этап развития: оно в определенном смысле стало в большей степени и с к у с е с т в о м; в частности, в романе созрели, высвободились и резко выявились существенные качества собственно художественного мышления”⁷⁹.

Не согласился применить беллетристическую концепцию к жанру романа и О. М. Сомов. При разборе “Ивана Выжигина” он, не отменяя беллетристическую шкалу оценок, выстроил

параллельно ей новую систему взглядов на литературное произведение — как на явление художественно-творческое. Отталкиваясь от традиционных: возведения романа к анекдоту, установления факта его “необыкновенного” успеха, апелляции к публике: “критиками В ы ж и г и н а сделались уже не журналисты и литераторы, а так сказать, вся масса его читателей” (сравним с мнением О. И. Сенковского о “публике” как “центре” мнений)

автор “Обозрения Российской Словесности за первую половину 1829 года” заявлял с полемическим пафосом: “<...> я стану рассматривать В ы ж и г и н а как роман, как произведение искусства”. С этой точки зрения критик отмечал “крайнюю скуку”, невыразительность героев (“не разгадывая встречающихся в нем лиц по их поступкам и действиям, наперед знаешь, чем они должны быть”), отсутствие “романического интереса” в раскрытии их характеров, а в отдельных случаях — фальшь в описании нравов: они представлены “не по действительному своему быту, а по идеалу, который создало <...> воображение сочинителя”. Критикуется именно то, что допустимо в беллетристическом произведении: описания “дальних стран”, например, “не заключают в себе ничего нового”, “не представляют живо и ощутительно народности и местности <...>”. И это “слишком явно” показывает, что “сочинитель вынуждал свое воображение”. Характер стилевой манеры романиста, на взгляд критика, также санкционирован “воображением”, которое в данном случае стремится схоластически упорядочить действительность: “Слог сей чист, правилен, но холоден; в разговорах же слишком отзывается слога книжным”. В заключение О. М. Сомов пишет, что таково его “мнение о В ы ж и г и н е как об романе, как о с л о м”, и тут же возвращается к беллетристической шкале оценок, замечая, что “в частности он заключает в себе места, истинно прекрасные”⁸⁰.

Процесс дифференциации “художественных” и “беллетристических” критериев в идейно-художественных исканиях литературы 1830-х — 1840-х годов не только не исключал их продуктивного многостороннего взаимодействия, но прямо нацеливал на него, что отразилось в концептуальных обобщениях Белинского.

Концепция литературы как многоступенчатого целого, созданная Белинским, привлекала и учитывала все, наработанное к этому времени словесностью разных уровней, а также наиболее очевидные итоги теоретических и критических изысканий, объясняющих характер и направление литературного процесса. На первый взгляд, Белинский вернулся к идее целостности литературы, бытовавшей в XVIII веке. Однако "целостность" в данном случае ни в какой мере не мотивировалась приоритетом высоложенных "изящной словесности" принципов творчества, не предполагала ее оценку согласно нормам, которые предписывались как единые и обязательные. Белинский охватил своей концепцией разные стадии и эстетические уровни литературы. Собственно, и концепция его стала возможной только благодаря заявившей о себе всесторонне развитой культуре слова — той культуре, которую обогащали "обыкновенные таланты" и которая ждала нового рассмотрения как неоднородный и неоднозначный, по отношению к литературным факторам и их интерпретации, непрерывный процесс.

Белинский второй половины 1840-х годов настойчиво акцентирует разницу между "беллетристическим" талантом и "художественным" даром: "Я не отрицаю в Павлове блестящего беллетристического дарования, пишет он В. П. Боткину 7 февраля 1847 года, — но не вижу ничего общего между ним и Гоголем. Говорят, покойный Давыдов был доблестный партизан и не плохой генерал, но не смешно ли было бы, если б кто из его друзей сказал ему: "Звезда Наполеона закатилась, твоя засияет теперь" (IX, 616—617). Недвусмысленно определяется различие между "талантом" и "гением": "<...> всякий поэт, всякий ученый, у которого есть талант, но нет гения, — беллетрист" (VIII, 444).

Исходя из представления о диалектике литературного процесса, критик находит возможность открыть в каждом типе словесного искусства (или "искусности") его продуктивную реальную силу, его созидательный смысл. В отношении беллетристов Белинский, как правило, употребляет гибкую, проникнутую духом историзма формулу такого рода: " <...> повести г. Марлинского, не прибавивши ничего к сумме русской поэзии, доставили много пользы русской литературе, стали для нее большим шагом вперед" (I, 152).

Развивая содержание понятия беллетристического типа творчества применительно к насущным общественным запросам, Белинский привлекает и привычные определения, выдержавшие проверку временем и сохранившие актуальный смысл. Компоненты беллетристической поэтики помогают критику дать наиболее точную характеристику многочисленным литературным явлениям прошлого и настоящего, которые не подлежат иным мерам оценки. Например, в рецензии на "Столетие России, с 1745 до 1845 года... Сочинение Николая Полевого. Часть первая" Белинский характеризует тип беллетриста подчеркнуто традиционно: беллетрист "не создает: он только пересказывает сказанное, передельывает сделанное", но так, как нужно "для пользы и удовольствия толпы" (VIII, 446). В другой рецензии середины сороковых годов критик обращается к той категории публики, которая может поддаться духу литературного снобизма: "<...> не презирайте беллетристики: она и без вас найдет себе множество читателей и будет им полезна, благотворно действуя на их образование и доставляя им умное и благородное развлечение" (VIII, 467).

Из этих определений вытекает, что, требуя от беллетристики "ума" и "благородства", Белинский не допускает в ее пределы стоящую за чертой общекультурного — интеллектуального и этического уровней — дубочную литературу — и в этом также следует предшественникам, воздвигнувшим прочный барьер между произведениями "превосходными, примечательными, порядочными и т.д." (синонимы понятия "беллетристический" III, 78) и низкопробными поделками "мануфактурной промышленности", как тогда принято было писать. "Расслоение" литературы, в конечном счете, привело ее к зрелости самоопределения — и это вплотную коснулось беллетристики, четко обозначив ее пограничные рубежи.

Новым в концепции Белинского стал исторический взгляд на беллетристику в процессе общего литературного развития, что привело его к принципиально значимым итогам: "<...> наша художественная поэзия, в созданиях Пушкина, стала наряду с поэзией всех веков и народов. Историческое ее развитие блестяще великими именами мощного Державина, народного Крылова, романтического Жуковского, пластического Батюшкова, юмористического Грибоедова, бессмертного пере-

водчика "Илиады" Гомера и Гнедича. Так как литература не есть явление случайное, но вышедшее из необходимых внутренних причин, то она и должна развиваться исторически, как нечто живое и органическое, непонятное в своих частностях, но понятное только в хронологической полноте и целостности своих процессов: с этой точки зрения, не только важны в истории нашей поэзии имена таких, более или менее блестящих и сильных талантов, каковы <...> Нарезный, Загоскин, Даль (Казак Луганский), Основьяненко, Александров (Дурова), Вельтман, Лажечников, Павлов (Н. Ф.), кн. Одоевский и другие, но даже и ошибавшиеся в своем призвании тружеников <...>" — следует новый ряд имен (III, 12. Курсив мой — Н. В.).

Данному историческому моменту в полной мере соответствует определение "беллетристики", предложенное В. В. Виноградовым: "Перестраивается само понятие "литературы". В центре ее становится "беллетристика", т.е. жанр полунублицистической, полухудожественной прозы, направленной на культурно-политическое и идейно-моральное перевоспитание общества"⁸¹.

Как известно, в 1840-е годы на передний план выдвигается общественная функция беллетристики, превалирующим становится ее социальный аспект. Именно в этом аспекте следует понимать утверждение Белинского, что "цель беллетристики": "действовать на образование общества, пускать в оборот человеческие понятия, новые мысли" (IV, 138). Программным можно считать полемическое заявление Белинского в письме к В. П. Боткину от 2-6 декабря 1847 года о значении русской повести в современном развитии общества (в связи с "Антоним-горемыкой" Д. В. Григоровича) — вопрос, в котором автор и адресат письма решительно не совпадают во мнениях — по выражению Белинского, "сидят на концах": "Ты, Васенька, сибарит, сластена — тебе, вишь, давай поэзии и художества — тогда ты будешь смаковать и чмокать губами. А мне поэзии и художественности нужно не больше, как настолько, чтобы повесть была истина, то есть не впадала в аллегория или не отзывалась диссертациею. Для меня дело — в деле. Главное, чтобы она вызвала вопросы, производила на общество нравственное впечатление. Если она достигает этой цели

и вовсе без поэзии и творчества, — она для меня тем и е м е н е е интересна, я ее не читаю, а пожирю. <...> Разумеется, если повесть возбуждает вопросы и производит нравственное впечатление на общество, при высокой художественности, — тем она для меня лучше; но главное-то у меня все-таки в деле, а не в щегольстве” (IX, 694).

Именно в сороковые годы, по воспоминаниям П. В. Анненкова, произведениям писателей “среднего ряда” отводилась важная роль “в создании общего умственного строя современной Европы”. Тогда многих поразила новая и необычная тенденция — к завышению значения беллетристических сочинений — со стороны Белинского: “Ново и дико было то, что критик признавал учителями общества уже не одни гениальные или очень крупные таланты, как прежде, а всю безымянную массу литераторов и деятелей, разрабатывающих вопросы жизни и времени по мере сил своих и понимания”⁸². Однако “завышенная” оценка беллетристики — с общественным уклоном — характерна не только для Белинского: ее разделяет, например, мало сочувствующий идеям критика С. И. Сенковский. В рецензии на “Сочинения Зенеиды Р-вой” (Е. А. Гау) 1843 года он пишет, что среди них есть “лучшие повести, какие были в то время написаны в Европе: они обещали русской словесности талант истинно писательский, равный по оригинальности таланту Жоржа Санда, но еще более приятный и несравненно более прочный”⁸³.

Действительно, с начала 1840-х годов Белинский усматривал в “беллетристических эфемеридах” “великое значение, великий смысл”: “само искусство так же не заменит их, как и они не заменят искусства”. Диапазон беллетристических сочинений, по мысли Белинского, необыкновенно широк — они принадлежат всем родам творчества, охватывая и научную сферу. В них “выражаются потребность настоящего, дума и вопрос дня, которых иногда не предчувствовала ни наука, ни искусство, ни сам автор подобного беллетристического произведения. Следовательно, подобные произведения, так же как и наука и искусство, бывают живыми откровениями действительности, живую почву истины и зерном будущего”. Беллетристике предназначена роль “проводника” искусства в широкие слои публики: “она переводит на язык толпы его идеи и

даже делает толпе доступными художественные произведения, подражая им" (VII, 358–359). "Беллетрист относится к ученому и художнику, как переводчик к автору, которого он переводит: владея своим собственным талантом, он все-таки живет чужим умом, чужим гением" (VIII, 444). В концепции Белинского место и роль беллетристики к середине сороковых годов ясно определились: ее назначение — служить необходимым связующим звеном между искусством и обществом, составляя "низший" род поэзии.

Однако подобная "односторонняя", по собственному признанию Белинского, трактовка беллетристики не только не снимала ее проблему, но, в известной мере, усложняла ее. Эта трактовка стремилась совместить общественную и эстетическую функции беллетристической литературы в одной концепции, причем, последней отвести второстепенную, подчиненную роль. Борьба Белинского *за* далеко не всеми признаваемый литературно-общественный статус беллетристики парадоксально оказывалась борьбой и *против* нее — против иного статуса данной области творчества, так как, оказавшись он возможным, утрачивалась бы отведенная беллетристике общественная злободневная роль.

В 1840-е годы обостряется тот парадокс, который был заложен в обоснование беллетристической области творчества при самом начале ее зарождения в составе литературы для "легкого чтения". То, что беллетристика взяла на себя роль заместителя искусства, не являясь искусством, сделало ее уязвимой как с точки зрения социальных запросов (которым она, будучи "низшим" родом поэзии, не отвечала вполне), так и с позиций истинного "художества", которому она не могла соответствовать до конца, поскольку отталкивалась, в основном, от задач, внеположенных искусству. Парадокс беллетристики предельно обострился с наступлением ее расцвета. В "переходную" эпоху объективно сложилась необычная ситуация: возрастание общественной роли беллетристики оказалось в прямой зависимости от снижения ее художественной самооценки — и наоборот. Белинский чутко подметил, что лишь благодаря своей "усредненности" (по меркам "художественным") беллетристика оказывалась способной давать "наслаждение прекрасным" тем, кому не доступно было "высокое искус-

во" (VIII, 443). Эту мысль критик высказывал неоднократно, возводя ее в своего рода эстетический закон. В статье "Опыт истории русской литературы. Сочинение... А. Никитенко" (1845) он писал, например: "Толпа никогда не понимает высоких произведений искусства, и они редко ей нравятся, потому что <...> искусство требует изучения, требует особенного посвящения в его таинства. А между тем необходимо, чтоб и у толпы было свое искусство, своя литература. И толпа имеет то и другое в так называемой беллетристике, за исключением другого, более определяющего термина" (VII, 357)⁸⁴.

Мысль Белинского перекликается с известными воззрениями просветительского толка. Но в эпоху 1840-х годов просветительски-демократический, просветленно-общечеловеческий пафос Карамзина и его единомышленников переходит в сложный, напряженный драматизм, получает новое смысловое наполнение. В изменившихся исторических условиях область беллетристики как бы "зависает" между противостоящими субстанциональными рядами, располагаясь где-то в "середине". По обеим сторонам ее размещаются сферы классической литературы и лубка, поэзии и прозы, слова художественного и слова повятийшого. Она "выше ремесла, но ниже искусства: она середина между ними" (VIII, 443).

Само положение беллетристики, равно открытое для всех посторонних влияний и инородных вторжений, обуславливает ее "обращенность" не только к сфере искусства, но и к миру действительности, постоянно корректирующим друг друга, но не способным сойтись на чем-то одном. Амбивалентный подход к беллетристу в 1830-е — 1840-е годы — закономерное явление, потому что сам беллетрист осознает себя "посредником" между разноприродными сферами, условно обозначаемыми как сферы "мечты" и "действительности". Амбивалентность, таким образом, превращается в типологический признак беллетристической области творчества, по-видимому, не зависимый ни от особенностей личности беллетриста, ни от того литературного воспитания и "направления", которое он, в качестве сочинителя, приобрел.

Показательны в этом отношении высказывания критиков и теоретиков "изящной словесности" о писателях-беллетрис-

тах, без которых нельзя себе представить литературный контекст данного времени. В. Т. Илаксин, в частности, пишет о Н. М. Карамзине: "Мы не можем назвать его ни прозаиком, ни поэтом, принимая в тесном значении снп слова; ибо вся Проза его, не исключая и самой Истории, ознаменована какою-то нежною идиллическою мечтательностью; и все поэтические произведения, и стихотворения и повести, имеют прозаическое назначение — угождение читателей и приручение их к чтению <...>"⁸⁵. Тринадцать лет спустя Беллинский в оценке Карамзина-беллетриста еще более заострит "парадокс беллетристики", сделает его почти трагическим: "<...> во времена переходные, в эпохи преобразования часто бывают нужнее и полезнее те легкие произведения, которые, могущественно увлекая толпу, тотчас умирают, как скоро сделают свое дело. И вот где самая слабая, а вместе с тем и самая важная сторона литературной деятельности Карамзина" (VIII, 163).

В. Майков в двойном освещении видит литературный облик Н. А. Полевого: "Полевой был так верен духу своей эпохи, что мысль его опережала всякое живое впечатление: она становилась между им и действительным миром и как туман заслоняла перед ним явления жизни. Оттенки и отливы цветов, изломы и изгибы линий, — одним словом, все разнообразие жизненного процесса ускользало из-под его внимания и имело для него какое-то метафизическое, условное значение. <...> Вот отчего, отвергая принципы классицизма, он не хотел, однако ж, признать и естественность как условие изящества, вечно искал какой-то середины между ненатуральностью и натуральностью и бился из того, чтоб обратить нуль в единицу"⁸⁶.

Аналогичным образом выглядит творческое лицо А. А. Бестужева-Марлинского при "историко-проекционном анализе эпохи", предпринятом Н. Котляревским. Ученый не может оценить личность писателя-беллетриста однозначно, тем более, не может "свести" ее к чему-то законченному и цельному: "Марлинский, как сентименталист и романтик старой школы, превосходил своих современников силою воображения и блеском речи, но эта старая литературная манера не нашла себе в нем художественного выразителя; точно так же и нарождавшаяся повесть реальная, которая очень многим ему обязана,

не нашла себе в нем поэта, который даровал бы ей решительную победу. Наш автор остался талантливым писателем на перепутье двух литературных направлений — мастером, умеющим хорошо писать и в старом, и в новом стиле, без способности создать в том или в другом что-нибудь совершенное”. Н. Котляревский дает определение этой типологической особенности беллетристического типа творчества: “невыдержанность стиля”. Поэтому “романтизм в замысле и изложении у него часто соединен с очень реальным описанием обстановки, и с реальной обрисовкой типов или, наоборот, в реальный замысел вылетены совсем романтические эпизоды и в обрисовке характеров действующих лиц допущена условность старого литературного стиля”⁸⁷.

Беллетристическое самосознание эпохи не только допускает, но даже культивирует *устойчиво-срединные* повествовательные конструкции. Уже в начале тридцатых годов они могут вызывать осуждение критики как не отвечающие идее внутренней целостности, вмещаемой современными требованиями литературному произведению. “Недостатки в сих Повестях, — писал, например, рецензент сборника сочинений В. И. Карлгофа, — суть те, что Автор, увлекаемый своими предметами, нередко варьирует одну и ту же мысль, или, вступив в круг действующих лиц, сообщает читателям собственные свои мечты”⁸⁸. Формула “мечты и жизнь” оказывается не столько поэтической метафорой, сколько онтологической данностью, ставшей основой беллетристического типа творчества. Обращаясь к реальности, писатель выбирает лишь то, что непосредственно соотносится с предметом его “мечтаний” и в этом качестве наделяется правом на независимое “объектно” изображение. Какова бы ни была художественная ценность такого типа повествования, сами беллетристы готовы решительно отстаивать и защищать факт его бытия.

Пolemически звучит в этом плане вступительное слово И. Т. Калашикова к повести “Изгнанники” (1834). Этнографическую цель своих “романов” (“знакомство <...> читателей с Сибирью”) он мотивирует характером сокровенных внутренних “мечтаний”, в свою очередь, основанных на подлинных “драгоценных” впечатлениях детства и юности: “Сибирь моя родина, где я провел лучшие, или, по крайней мере, первые годы моей жизни: туда любит одлетать моя мысль в часы раз-

думя <...>. Таким образом носясь мечтою в пределах Сибири, я должен был, по необходимости, писать ландшафты тамошней природы и ообразжать тамошние нравы и обычаи <...>”.

“Действительное” и “воображаемое” четко разграничены писателем и вместе с тем рассмотрены в аспекте взаимообусловленности, где жизненные (они же творческие) стимулы как бы “перетекают” непосредственно в структуру текста. Недоумение критики по поводу того, зачем привносить жанровую оболочку романа или повести в произведение, главная цель которых “познакомить с Сибирью <...> соотечественников”, — должно быть рассеяно в свете изложенной автором концепции литературного творчества. Потребность дать волю “излияниям сердца” и одновременно осуществить просветительскую задачу (поскольку велик разряд читателей, “которые не имеют ни охоты, ни времени заниматься сочинениями другого рода”) в своем двуединстве не столько означает попытку соположения разноприродных стилей и жанров, сколько декларирует саму по себе маргинальность как главный принцип беллетристической поэтики. Не ограниченная никакими регламентированными пределами, основанная исключительно на проявлении свободной авторской воли, беллетристика в деле “посредничества” между “мечтами” и “жизнью” предполагает множество точек пересечения областей “субъективного” и “объективного”, далеко не всегда имеющих ясную и, в геологическом отношении, однородную природу. Именно это и имел в виду автор “Изгнанников”, полемически предвосхищая суждения возможных оппонентов: “Мне возражают: “Зачем же не изложу я сведений моих о Сибири в одной книге?” — Потому, что в мечтаниях моих я нахожу наслаждение, и пишу по невольному влечению сердца, предоставляя людям более сведущим издавать сочинения ученые. Но “в ваших Романах нет поэзии”. Я ничего не могу говорить в оправдание моего воображения и чувствования, если их создания не суть поэтические. Впрочем, если не нравится вам моя книга, бросьте ее в огонь — и дело кончено!”⁸⁹.

Факторы, доказывающие универсальную “срединность” беллетристики как области “излищной словесности”, достигшей расцвета именно в “переходную” эпоху — благодаря относитель-

тельности своей принадлежности к искусству, многочисленны и разнообразны, но в них прослеживаются определенные внутренние закономерности. Беллетристический тип творчества развивался "наравне" со своим "веком", сближался с действительностью двумя главными путями: риторическим и художественным, отражающими разные — нередко взаимодействующие — уровни освоения жизни литературой "за чертой классики". Ниже мы рассмотрим данные уровни творческого сознания писателей "второй степени", проецируя их на жанрово-стилевую структуру беллетристики 1830-х — 1840-х годов.

“ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ” И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫХ СТРУКТУР “ПЕРЕХОДНОЙ” ЭПОХИ

В представленном выше очерке беллетристической концепции мы стремились показать, что главные способы освоения действительности беллетристическим творческим сознанием: *риторический* (применяющий внехудожественные стили и жанры или их компоненты, а также “ореолы” литературных стилей в виде готовых, жанрово-стилевых “клише”) и *художественный* (с одной стороны, адаптирующий себе наиболее продуктивные результаты, достигнутые с помощью первого способа, а с другой — противостоящий всему, что имеет внешнюю, по отношению к искусству, цель) — уравниваются в пределах этого сознания, как бы постоянно представлятельствуя друг за друга и не сознавая вполне своей автономной значимости и качественной самооценности.

“Уравнивание” становится возможным потому, что в основу обеих разновидностей беллетристического творческого метода, преобразующего как “риторику”, так и “художественность” по своим, лишь беллетристике присущим, специфическим законам, положен общий принцип *человеческого элемента*, отличающего сочинения “обыкновенных талантов” от продукции бездарных “фабрикаторов” дубочной “промышленности”. Как структурообразующая основа беллетристики “человеческий элемент” уникален — он не имеет себе аналогов не только в классической словесности, но и в дубочной литературе, составляя исключительно прерогативу беллетристики.

По признаку наличия или отсутствия “человеческого элемента” в сфере массовой литературы различаются две категории писателей: “подражатели” и “копиисты”. Первые с полным правом входят в область беллетристики, вторые — остаются в пределах дубка.

В сочинениях вульгарных копиистов обнаруживает себя лишь “остов” избранного в качестве образчика литературного

явления — абстрагированный от личностей копируемого и копирующего материал как таковой. С точки зрения Ф. Шиллера, “человеческий элемент” — изначально внехудожественный¹ — порождает более значительные в духовном отношении произведения, нежели на примитивном уровне “присвоенные”, но так и не ставшие “своими” литературные реалии. Подобная безличная, мертвенная отстраненность материала от писателя — не столько воспроизводителя “чужого”, сколько “штампующего” его “оттиски” производителя-ремесленника — по Ф. Шиллеру, характеризует не беллетристику (оплот литературной “посредственности”), тем более не классику, объединяющуюся с беллетристикой в данном конкретном случае, но сочинения людей, стоящих ниже уровня “посредственности”: “Большой художник, можно сказать, таким образом показывает нам предмет (его изображение вполне объективно), посредственный показывает самого себя (его изображение субъективно), плохой показывает свой материал (изображение определяется природой посредника и границами личности художника)”².

Только в беллетристике возможно, и даже закономерно следующее необычное явление: писатель, откровенно подражающий “другому”, вместе с тем, оказывается совершенно не похожим на него — не похожим в такой степени, что заслуживает упрека в слабости литературного таланта и неискусности “письма”. Притом, его талант все-таки признается несомненным, что, очевидно, не позволяет видеть в таком писателе обычного плагиатора. То, что вызывает у критиков досаду, на самом деле является законом беллетристического типа творчества. Подражая оригиналу, беллетрист вполне естественно “изменяет” ему и видоизменяет его, так как является духовно одаренной личностью, а не простым “копиистом”: “чужое” он возвышает над собой (тем самым подчеркивая свое “второе” место), но и сам возвышается до него, принимает его в себя и “очеловечивает” всем не проявленным, не выраженным “вовне” содержанием собственной личности. “Перевод” литературных уровней в уровни “человеческие” осуществляется, прежде всего, согласно внутренним потребностям беллетриста. Лишь позднее такой “перевод” обретает форму, склоняясь в зависимости от “настроения” и культурно-бытовых ориентаций “не-

реводчика" — к тем или иным вариантам жанровых структур.

Основополагающая роль человеческого потенциала, присутствующего писателю-беллетристу, и реалий его жизненного опыта как составляющих структуру беллетристического творчества, с одной стороны, отграничивает подобную литературу от классической, в которой "человеческое" начало лишено эмпирической буквальности³, с другой же — отделяет ее от лубочной литературы, где "человеческий элемент" заведомо не учтен и не представлен вообще.

С точки зрения Белинского, "человеческий элемент" является обязательным условием реализации поэтологических признаков беллетристики как типа творчества. В частности, об этом свидетельствует характеристика, данная критиком "таланту" Н. А. Полевого (именно "таланту", а не "гению", что особо подчеркнуто в рецензии на книгу "Мечты и жизнь"): "<...> его талант <...> особенно торжествует в изображении таких предметов, которые имеют близкое отношение к нему самому по опыту жизни. <...> он <...> не иначе может быть хорош, как в сфере, хорошо ему знакомой. Это есть общая участь т а л а н т а и составляет, по моему мнению, его главное отличие от г е н и я. Г е н и й может изображать верно и сильно такие чувствования и положения, какие, по обстоятельствам его жизни, не могли быть им изведаны; т а л а н т всегда находится под могущественным влиянием или обстоятельств своей жизни, или индивидуальности своего характера и торжествует в изображении предметов, наиболее поражающих его чувство или ум; <...> оригинальность и красоты в создании г е н и я суть результат одной его творческой силы; красоты же в произведении т а л а н т а суть следствие меньшей подчиненности влиянию г е н и я, а особенность есть следствие более индивидуальности человека, нежели художника" (I, 372. Курсив мой — Н. В.).

Уникальная роль "человеческого элемента" в воссоздании беллетристом явлений действительности подчеркивалась Белинским неоднократно. Так, разбирая сочинения М. С. Жуковой, он употребил применительно к "предметам" ее повестей наиболее точный, по его мнению, эпитет — "человеческие" (III, 366). "Человечность", определяющая общий подход беллетристики к жизненным явлениям, создает особую духовную со-

держательность изображаемой "предметности", которая, не достигая высшей степени художественности, выполняет в своей области аналогичную смысло- и структуро-образующую роль. Основные свойства такого рода содержательности обуславливаются именно "особностью" писателя как *человека*. Независимо от этой своей главной ценности, они могут иметь большее или меньшее касательство и к индивидуальности *художника*. Исходя из данных предпосылок, критик рекомендовал выносить суждение о глубине освоения писателем своего предмета на основании того, к какой категории — "талантов" или "гениев" — "правильнее" его отнести.

"Говорят, что г-жа Жукова прекрасно изображает женщин, — писал Белинский в рецензии "Повести Марьи Жуковой" (1840), — это правда <...>. Но к этому прибавляют, будто бы только женщина и может верно и истинно изображать женское сердце, которое ей знакомо по своему собственному: это и неправда и правда. Если говорить о произведениях творчества, *о созданиях художественных, то неправда: Шекспир и Пушкин были, как известно всему образованному миру мужчины, а между тем никакая в мире женщина не в состоянии создать таких дивно верных, непостижимо истинных женских характеров, каковы, например, Дездемона, Юлия, Офелия, Татьяна, Лаура, Донна Анна.* <...> Но когда дело идет о литературных произведениях, не чуждых поэзии, *по чуждых художественности, женщина лучше, нежели мужчина, может изображать женские характеры* <...>. И это очень понятно: в произведениях такого рода действительность не изображается такою, какова она есть, без отношения к личности изображающегося, но списывается со взгляда автора, — и чем изображаемые им предметы относительно, ближе, родственнее к личности автора, тем изображение его вернее и истиннее, и наоборот. Опытность и опыт, не имеющие никакого влияния в творчестве, тут играют первую роль <...>" (III, 369–370. Курсив мой — Н. В.).

В лучшем смысле "беллетристическим" является тот путь воссоздания "чужого", на котором писатель, даже копируя "симпатический предмет" (В. Н. Майков) верен, прежде всего, не оригиналу, а сопряженной для него с этим оригиналом "человеческой" эмоции. Назначение такой эмоции (духовного

импульса) — быть переданной другим, донеся до них не только дух “подлинника”, но и душу “переводчика” в неповторимом, конгломерирующем жизнь и творчество, *единственном* творении. Основная “переводческая” функция беллетристики остается неотменной — но она обогащается сопутствующей “переводу” и лишаящей его буквальной точности “человеческой” рефлексией.

В силу этого беллетристиче­ски структурино тяготеет к воплощению себя в форме не имеющего заданных границ, не поддающегося регламентациям “извне” свободного авторского “пересказа”. Такой “пересказ” заведомо деструктивен в жанрово-стилевом отношении. Как остроумно заметил Белинский по поводу повести А. А. Бестужева-Марлинского “Фрегат “Надежда”, в подобных произведениях “автор говорит за свою повесть, а не повесть говорит сама за себя” (III, 31). В “перевод” (“пересказ”) оригинала как бы перетекает все, что имело четкую определенность и мотивированность в подлиннике. Подлинник в нем остается узнаваемым — но при этом он явственно пересоздан сочинителем, развоплощен.

Подобное обращение с оригиналом (точнее, с несколькими оригинальными произведениями) в романе “очень хорошего рассказчика” М. В. Авдеева “Тамарин” (1849—1852) чутко подметил Н. Г. Чернышевский. “О том, что Тамарин в своих записках переписывает все размышления Печорина, нечего и говорить, — пишет он в рецензии “Роман и Повести М. Авдеева. Два тома. Сиб., 1853”. — Но это сходство преднамеренное? В том-то и дело, что сходства нет, а есть только буквальная, но не похожая на оригинал по своей неудачности, ко­пировка”. Парадокс беллетристики в данном случае сказывается в том, что, чем более сходства между подлинником и копией, тем дальше они в действительности отстоят друг от друга⁴. С точки зрения Н. Г. Чернышевского, перед нами крупная “неудача” романиста, не позволившая ему создать собственного “свежего” содержания в произведении, очевидно, “сшитом из поношенных лоскутков”.

Между тем роман М. В. Авдеева основан на коренном для беллетристики противоречии: ход авторской мысли влечет повествование в одном определенном направлении, а узко понятая “переводческая” функция побуждает его следовать твер-

дой "классической" стезе. Н. Г. Чернышевский — правда, с долей иронии — склонен "похвалить" писателя за то, что он, при множестве собственных домыслов, не уклоняется от этой стези и от своей главной роли — "переводчика" значительных произведений "изящной словесности" (в данном случае, "Онегина") на язык "толпы". "Хотели было мы заметить, что в Татьяне действительно могло измениться все, потому что она пересхала из деревни в высшее петербургское общество и прожила в нем несколько лет, а между Варинькою до замужества и через полгода после замужества такой огромной разницы быть не могло, потому что ничто в ее обстановке не изменилось <...>, но если бы стали мы говорить об этом, то могли бы забыть похвалить точность и близость, полноту перевода"⁵. Иными словами, критик, обнаружив в "Тамарине" некие "точность" и "полноту перевода", не считал необходимым отметить в нем же и самообытное личностно-авторское начало как содержательный и ценный — с эстетической точки зрения — компонент.

Стихотворная повесть А. Н. Яхонтова "Горькая ошибка" (конец 40-х — середина 50-х годов), подобно роману М. В. Авдеева и многим другим беллетристическим произведениям, открыто декларирует свою причастность к литературной традиции: в ней не без умысла обнажены приемы пушкинского поэтического повествования, как бы в подтверждение мысли исследователя о том, что после "Графа Нулина" Пушкина и "Бала" Баратынского почти ни одна из них не обходилась без оглядки на "Евгения Онегина"⁶. Яхонтов строит поэтику своего сочинения на основе б у к в а л ь н ы х соответствий "Онегину", обильных цитат и реминисценций из него. Но и в данном случае буквальность "перевода" не воссоздает классического образца, и "гений" Пушкина далеко не поглощает индивидуальных, хоть и несравнимо более скромных стремлений "обывновенного таланта". В этом отношении законы стихотворной беллетристики напрямую соотносятся со своим прозаическим аналогом. Яхонтов очень свободно, произвольно комбинирует извлекаемые из первоисточника важнейшие компоненты, "вынимая" их из "целого" его поэтики и словно примеряя их к себе, но и, в свою очередь, примеряя к ним себя.

Сочетание, казалось бы, несовместимых жанровых стилей

вых интенций объясняется тем, что беллетрист всегда ищет в произведении, прежде всего, не эстетическую значимость, а то, что может составить "либретто для музыки его чувства, а часто и ума" (Белинский В. Г., III, 366). Именно это служит оправданием действительно многочисленных "поверхностных заимствований чужих структур, рассыпающихся вне отнесенности к образцу": они важны для беллетриста не логикой соотношения с оригиналом, но новым "человеческим" наполнением, где "импульсы", исходящие от "образца", уже неравномерно (как бы неловко) отделять от проявившей себя авторской "особности". (Типична, например, контаминация реминисцируемых образов "Онегина" в повести В. Стройского "Мечтатель": "С большим вниманием осматривал он (Славской — Н. В.) Владислава с ног до головы. Ему нравились благородный его вид, его величественная осанка, его глаза черные и пламенные, даже его мерная тихая походка; длинные, белокурые волосы, как у англичан, сыпались с круглой головы и рассыпались почти по плечам; крестообразно на груди сложенные руки показывали его терпение и какую-то решимость". По слухам, Владислав долго жил за границей, "говорят, пишет стихи" и т. д.⁸).

Следует отметить, что именно в этом случае вполне уясняется гуманистический смысл примененной к писателям-беллетристам формулы Белинского: "обыкновенный талант". Очевидно, это особенный "талант" активно проявившей себя живой человеческой индивидуальности, относительно которого, с одной стороны, несоизмеримо велик, а с другой — далеко не достаточен "гениальный" художественный дар, в котором "человечность", подчиняясь эстетическим законам, не может выразиться непосредственно, напрямую осуществляя коммуникативную связь между людьми.

Остановимся несколько подробнее на психологических особенностях "Горькой ошибки" как характерно беллетристического сочинения, пока еще не введенного в освоенный филологической наукой литературный обиход.

В конце II главы автор "по-пушкински" замечает:

Но с той поры едва ль не год умчался,
А мой рассказ на месте все стоит.
Хоть дважды в путь-дорогу подымался.
Вперед, вперед! Чтоб троечный мой стих,

Пожалуй, нас везти не отказался.⁹

Но и в III главе "действие еще не началось" (упрек, исходящий от первых читателей по главам издаваемого "Онегина"), а автор "Горькой ошибки" лукаво замечает:

Без пользы мы растягивать не станем

Простую эту повесть... (3,152)

Повесть уподобляется книге, жизнь - литературе (здесь также пушкинский прием¹⁰; поэты "перечитывают" отдельные, почему-либо особенно памятные для них страницы. Внутреннее единство повести создается не столько сюжетом (нередко словно замирающим, "пунктирным"), сколько духовной цельностью личности автора-повествователя, его индивидуальным освещением внешне "бессвязно" текущего рассказа. Как и в романе Пушкина, "свобода" повествования ограничена четкой строфической организацией: ценными строфами, состоящими из строгих классических терции.

Узнавая пушкинские образы, читатель, вместе с тем, постоянно корректирует свое "узнавание" в общем контексте неповторимого авторского мира. Само название повести, включающее в себя слово "ошибка", явно уже удалено от времени Пушкина и приближено к эпохе Яхонтова. Это не только типичное наименование русской повести 1840-х - 1850-х годов (о чем свидетельствуют, например, заглавия повестей А. Д. Галахова и Е. Тур), но и характерная для раннего реализма формула объяснения действительности, во многом уже свободная от риторической условности, стремящаяся охватить непредсказуемо-загадочные коллизии жизни.

Примечателен, хотя и не оригинален подзаголовок "Горькой ошибки" - "Случай"¹¹. Это того же рода "случай", о котором Л. Н. Толстой напишет в рассказе "После бала" (1903): "Вот вы говорите, что человек не может сам по себе понять, что хорошо, что дурно, что все дело в среде, что среда заедает. А я думаю, что все дело в случае"¹².

Герой повести Яхонтова Владимир Павлыч - "идеалист-поэт", подобие Владимира Ленского. Однако в его образ внесены штрихи, связанные уже с характером постромантической эпохи и хорошо понятные читателям - современникам повести. В эпоху, когда идеалисты "перевелись давно", его "вид" "скромный", у него "примет особых нет"¹³. Но в портрете героя рубежа 1840-х - 1850-х годов угадывается контур изве-

стного классического образа:

...взгляд, немного томный.

Певучие стихи он помещал

В журнал достопочтенный, многотомный;

Была свобода — светлый идеал

Гражданского его мировоззренья

И красоту он обоготворял,

Как высший смысл природы и творенья (3, 153)

Если А. А. Бестужев-Марлинский, по его собственному вышеприведенному признанию, “подражал и тому и другому” не “словом”, не “поведением”, но неумовимой общей тональностью, которую он уподобил “голосу и походке любимого человека”, то А. Н. Яхонтов “подражает” пушкинской интонации, а именно, заданной ею легкой, доброй прони. Он нигде не доходит до характеризующего критику сороковых годов (Белинский, Некрасов и др.) утрированно-пародийного изображения “идеальных юношей” — и это также знак индивидуального отношения к традиции и одновременно к “текущей” современности автора повести. Вместе с тем, венарушимое прекраснородушие Владимира Павлыча как жизненная позиция, — признается поэтом (а в финале, и героем) горькой жизненной “ошибкой”, которую им надлежит исправить собственными силами.

Эпилог произведения Яхонтова родствен философско-поэтическим финалам “Дворянского гнезда” И. С. Тургенева, “Дуэли” А. П. Чехова и в этом смысле также не выпадает из пушкинской традиции. Слышны здесь и страстно-гражданственные некрасовские “звуки”. Перед Владимиром Павлычем, пережившим крушение идеального чувства к не полюбившей его героине, которую, вероятно, не случайно зовут Ольгой, — “тихое” русское село:

Там — честный труд, там праздню не мечтали,

Там жизнь текла обычной чередой... (4, 151)

Здесь герою предстоит исполнить свое назначение, обрести настоящее (а не мечтательное) счастье — в никогда не иссякающей деятельности добра. Представление о личном, эгоистическом благе как цели жизни полностью отвергнуто, признано “горькой”, но поправимой “ошибкой”:

Ведь счастье дается только с бою

И лишь трудом смиренным и святым... (4,151)

В этом выводе, несомненно, отражен результат много-трудного авторского опыта, облекшего себя в разнообразные — традиционные и непосредственно-наивные, не знающие иного образца, кроме действительности, литературные формы.

Стихотворная повесть А. Н. Яхонтова не относится к художественно значительным произведениям, хотя, как и во всей беллетристической литературе, в ней есть отдельные “прекрасные места”, впечатляющие образы и т.д. Для нас наиболее важно то, что даже четкая ориентация на образец не привела талантливого поэта (именно потому, что он обладает этим качеством) к бессодержательному, с “человеческой” точки зрения, “пустому” подражанию. Вследствие этого не “обескровленным” оказался и воспроизводимый им облик отдельных “пушкинских” мест. Автор внес в свою поэму обусловленный исключительно опытом собственной жизни индивидуальный “человеческий элемент”. Это привело если и не к большим художественным открытиям, то к значительным в другом отношении результатам, которые, бесспорно, сделали “Горькую ошибку” сочинением, достойным войти в беллетристическую область творчества, где соизмеримы — в типологических для этой области пропорциях — “классическое” и “переведенное”, “чужое” и “свое”.

Между “образцом” и “переводом” в беллетристике размещается, по-видимому, не передаваемая более определенным термином сфера “настроения” — как особенного, экспозиционного (по отношению к творчеству) момента человеческого духа. Беллетристы тщательно разрабатывали категорию “настроения”, сознавая ее важность для себя в процессе творческого акта. Понять психологию “настроения” стремился, например, П. Н. Кудрявцев в повести “Сбоев” (1847): “Иногда не знаешь сказать, что правится: иногда правится открыть душу первой счастливой мелодии и отдаться с нею течению не мыслей, не чувства даже, а каких-то неопределенных ощущений. Сколько тут обмана, самообольщения, рассудите вы между собою, но эти минуты бывают”¹⁴.

Аналогом беллетристической категории “настроения” мож-

но считать биографическую категорию “переживания” (Г. О. Винокур): обе имеют онтологическую значимость и выступают как опорный элемент своей структуры. Между структурами беллетристического и биографического типов налицо известная общность: в той и другой творящим субъектом и объектом изображения являются автор и его “личная жизнь как особая и самостоятельная культурная форма <...>, вполне своеобразная и специфическая”. Г. О. Винокур подчеркивал, что “личная жизнь, как особый предмет, может быть предметом только специфическим, это — не эстетическое, не нравственное, не бытовое. Но ведь и все это вместе, поскольку именно личная жизнь служит источником предметов и ценностей эстетических, нравственных, бытовых!”. Ориентируясь именно на специфику “предмета” (сходного с “предметом” беллетристическим), ученый утверждал, что “<...> переживание есть в н у т р е н н я я ф о р м а биографической структуры <...>”¹⁵.

Исходя из категории “настроения”, С. Игнатов приходил к выводу, что “Двойник” Антония Погорельского и особенно одна из составляющих книгу новелл — “Пагубные последствия необузданного воображения” (1826) — представляют собой “форму”, но не “дух” привлеченных автором для “подражания” (и даже “копирования”) гофмановских сочинений. С. Игнатов убедительно развил мысль о коренном различии между холодно “скопированным” и постигнутым “всем существом” писателя предметом изображения. В творчестве Погорельского такой контраст олицетворяют собой “Пагубные последствия...” и “Лафетовская маковница”. О последнем произведении исследователь пишет: “В этом рассказе мы не находим такого чуть ли ни дословного подражания, как в “Пагубных последствиях...”. Все цельно, стройно, внутренне связано. И потому этот рассказ может увлекать, потому Пушкин с восторгом отзывался о нем в письме к брату. В этом рассказе Погорельский ближе всего подошел к Гофману, хотя, конечно, эта близость очень относительная. Он перетворил образы Гофмана, перемешал их со своими созданиями и поставил их в реальную обстановку — потому они и живут”¹⁶.

Категория “настроения” представляется С. Игнатову именно той, которая позволяет дифференцировать внутренне мотивированный и лишенный такой мотивации литературный

стиль. Данной категорией, отмечает ученый, пользовался А. Н. Веселовский, создавая портрет Жуковского-сентименталиста: “<...> когда его коснулись веяния романтизма, они остались для него элементами стиля, поглощенные уже созревшим в нем *настроением*, от которого он никогда не мог отвязаться”¹⁷. С. Игнатов приводит эти слова А. Н. Веселовского, поскольку, с его точки зрения, они позволяют понять причину литературных успехов и неудач балетриста Погорельского: “К ним обоим применимы слова акад. Веселовского <...>. Для Жуковского таким *настроением* был сентиментализм, для Перовского — реализм с налетом сентиментализма. Оба они усвоили лишь поэтику романтиков, причем Жуковский в гораздо большей степени”¹⁸.

Исследователь убежден, что “романтизм” (приписываемый этим писателям как основное направление их творчества) на самом деле не значил в их духовной жизни слишком многого. “Романтизм” не согласовывался с истинным “настроением” их душ, не был “санкционирован” им, не отвечал “внутреннему содержанию” их личностей, по выражению А. Н. Веселовского. “Человеческий элемент” мыслителя А. Н. Веселовским и С. Игнатовым имеющим прямое и непосредственное отношение к проблеме стиля. Мифологизация стиля, возведение его к определенной эстетической традиции — допускается и даже поощряется, но при условии *органического* приобщения “своего” к сфере “чужого” — что достижимо посредством активно функционирующего “настроения”. О таком приобщении, замечательном поэзией Жуковского, писал А. Н. Веселовский: “<...> Жуковский, единственный настоящий поэт эпохи нашей чувствительности, единственный, испытавший ее настроение не литературно только, но страдой жизни <...>”¹⁹.

Исходя из вышесказанного начинается определение *риторики*, которое, не отменяя других значений термина, сформулировал Белинский: “понятия чужой жизни, выдаваемые за понятия своей жизни, всегда — риторика” (VIII, 187)²⁰. Ни Жуковский, ни Погорельский — если следовать рассуждениям С. Игнатова — не были “риторами” там, где пытались стиль “настроением”, где “провели” его сквозь опыт, сквозь “страду жизни”. Другое дело — “Пагубные последствия нео-

бузданного воображения". Здесь очевидное "увлечение романтизмом", пишет С. Игнатов, "слишком внешнее, я бы сказал — бесстрастное". Романтический стиль декларируется, превращается в манифестацию, но "если "Двойник" — манифест, то слишком холодный и официальный <...>"²¹.

"Чужое" в беллетристике, если оно опирается на авторский "человеческий элемент", не может считаться "риторикой", во всяком случае, "риторикой", осмысленной как явление негативное. В конце сороковых годов "Современник" (не без сарказма, адресованного "риторической школе") сочувственно цитировал строки из "Путешествия по Пруссии" гр. Ростопчина: "р е т о р и к а -- то же, что богатое платье. На прекрасном теле все природное и чуждое искусства имеет сильное право *трогать сердце и душу*; украшенное и подделанное *действует над глазами и пальми*"²². В разборе сочинений Погорельского С. Игнатов как раз и стремился разграничить "все природное и чуждое искусства" (в значении "искусственности"), трогательное "сердце и душу" с проявлениями "украшенного и подделанного", способного производить лишь внешний и, в этом смысле, риторический эффект.

Только в беллетристике "чужое" в состоянии "трогать", выступая как "свое". В этой области весьма распространен так называемый п р о д у к т и в н ы й вид риторики, восходящий к древнему ее прообразу, где содержание претворилось в адекватной ему, сущностно-значимой форме. Э д у к т и в н о - р и т о р и ч е с к о е начинается там, где между "настроением" и стилем нет духовной, кровно-родственной связи, а значит, связи нет и между стилем и "человечески" не освоенным "предметом", между заданным жанром и подлинным содержанием авторского мировидения. Если в беллетристике 1830-х — 1840-х годов "первичная" п р о д у к т и в - н а я р и т о р и к а играла созидательную роль в развитии общественной и литературной мысли, стилевой и жанровой системы, языкового потенциала, хранящих "человеческий элемент" в виде многовекового опыта мировой духовной культуры (в формульной поэтике "общих мест" — что было учтено, например, Пушкиным-прозаиком; в сближениях с различными областями человеческого знания, не имеющими собственно художественной содержательности; в попытках "натурально-

го” воплощения самой хаотической, неорганизованной сущности — так называемая “эмпирическая” или “минус-риторика”, присутствующая в правоописаниях и социально-обличительных повествованиях; в аффектации “обнаженно” представленных читателю ценностей индивидуального внутреннего мира — “натуристская” или “эмоциональная” риторика и т. д.), то “вторичная” э д у к т и в н а я р и т о р и к а явно выступала “тормозом” в движении литературного процесса²³.

“В романах XIX—XX вв. могла, впрочем, возникать вторичная риторика, — пишет Ал. В. Михайлов, — явление, основанное на том, что в слабых и второстепенных образцах романа слово отрывается от образа действительности и, собственно говоря, уже не передает его, а обретает “самостоятельность”. Но тогда это уже не самостоятельность универсального, собирающего в себе великий смысл риторического слова, а холостой ход пустого слова, не умеющего восстановить свою универсальность и осмыслить изнутри действительности”²⁴.

Белинский приводит в пример “то время” в России (первая половина XVIII века), когда “реторикою были <...> европейские кафтаны, камзолы, башмаки, варики, робронды, мушки, ассамблеи, менюэты и т. д.” (VIII, 187). “Богатое платье” — риторическая фигура, удачно приложимая к самой “риторике”, понимаемой как броская оболочка (чего бы то ни было), лишенная душевного наполнения и связанного с ним “настроения”, по сути дела лишенная и души как таковой.

“Риторический” герой, осмысленный в этом плане, противостоит герою искренне страдающему и живущему “всерьез” — таков, например, соперник Сакса в черновом наброске <“Замысел драмы о семье Саксов”> А. В. Дружинина: “В свете он имел великий успех, потому что умел ловко его морочить. Во времена байронизма и разочарования он смотрел прямым Печориным, потом представлял из себя un gâché des plus ébouriffants *, потом сделался человеком с мощною волею и энергическими наклонностями, а в настоящее время “Вечного жида” и “Найденыща” он был страшный социалист и друг всех несчастных”. Из книг и от “молодых людей, которые учились и горячо следили за современными вопросами”, он узнавал “эссенцию тех чувств”, которые соответствовали обстоятельствам.

* одного из самых потресновших повес (франц.)

От этого ему удавалось очень искусно исполнять "роли, которые он разыгрывал". Для успеха у этого героя было все — "все, кроме души"²⁵.

Несмотря на то, что в беллетристике (и в этом ее уникальность) оба вида риторики даже внутренне способны "отождествляться" друг с другом (тем более бывает сложно различить их со стороны²⁶), "человеческий элемент" все-таки настойчиво пролагает границу между ними: "настроение" либо "очеловечивает" стиль, либо, своим отсутствием, необратимо "мумифицирует" его.

Так, в глазах М. Лонгинова все литературное творчество О. И. Сенковского — именно "мумия", которую облегает бездушно-блестящий стиль: "Все это неестественно, натянуто, безжизненно, сочинено, а не создано; все искажено желанием, усилием блеснуть, состричь, поднять на смех что-нибудь дельное или высокое. От повестей этих веет каким-то холодом; нигде не согреты они истинным чувством. <...> Никто не скажет, что в них, так же как и в журнальных статьях Сенковского, не рассеяно местами много ума. Но что в одном уме, когда художественного создания нет, и во всем проглядывает одна и та же недостойная цель: вечное глумление"²⁷. "Сочиненное", "сделанное", таким образом, отвергается как с позиций "художественных", так и "беллетристических" критериев. С точки зрения критика, произведения Сенковского являют собой "риторику" второго, низшего разряда, поскольку они полностью лишены "человеческого элемента", если не считать таким "элементом" аффектированное, "определенное" стилем автора "глумление".

Аналогичный принцип суждений прослеживается в противопоставлении Ап. Григорьевым резонанса, произведенного сочинениями Анны Радклиф и Вальтера Скотта. Не ставя под сомнение степень литературной одаренности того и другого представителей английской романистики, он, как бы учитывая парадокс беллетристики, отдает безусловное предпочтение творчеству писательницы, снискавшей массовую популярность. В. Скотт несравнимо крупнее как художник — но именно поэтому, по логике автора "Монх литературных и нравственных скитальчеств", в его произведениях больше искусственного и меньше непосредственного "человеческого элемента": "<...>

отношения знаменитой романистки к изображаемому ей миру были не так определены, конечно, как отношения Вальтер Скотта к его миру, ибо у нее прежде всего не доставало огромного запаса его сведений; но едва ли ее отношения не были более непосредственны; едва ли не более органически сложились в ней ее вкус и созерцание... Вальтер Скотт некоторым образом сделался. Анна Радклиф родилась <...> из самой глубины английского духа <...>²⁸.

Соотношение стиля с "настроением" в обозреваемую литературную эпоху предусматривает четыре главных аспекта: 1) "настроение" настолько сращено со стилем, что образует с ним нерасторжимое "целое" беллетристического свойства; 2) "настроение" неплотно "прилегает" к стилю, легко отделяется от него, оставляя его в бесплодной, "эдуктивной" пустоте; 3) "настроение" специально изымается из литературного контекста, чтобы стать затем объектом воспроизведения на пародийном уровне; 4) "настроение" не стремится к тому, чтобы вполне "слиться" со стилем как с генетически инородным явлением, но и не намерено совсем отделяться от него. В этом случае автор — уже не "беллетрист", а "художник" — отстраненно, объективированно воспринимает чуждый стиль. Его собственное "настроение" является регулятором всех "чужих" стилей, сферой, фокусирующей их и выводящей их "вовне".

Если между автором и стилем его сочинений исчезает фактор "настроения", это, в основном, производит пародийный эффект, бессознательно или осознанно достигнутый сочинителем. Стилиевые "куски" литературных произведений без "подкрепляющего" их "человеческого элемента" внутренне несостоятельны и внешне — изобразительно — беспомощны. Именно поэтому "пропуском" "настроения" как стилеобразующим приемом в 1830-е — 1840-е годы пользуются беллетристы, имея в виду цели пародийные и пародические²⁹. Создавая пародию, они исходят из того, что "настроение", являясь главной предпосылкой стиля (а значит, и стилизации) должно осознаваться как отсутствующее — в своей восстанавливаемой "в идеале" изначальной чистоте. Писатели-пародисты как бы затевают с "настроением" игру: то, не без умысла, "пропуская" его, то снова, по отдельным чертам, воссоздавая "пропущенное". Помыслив об истинных ценностях, они предлагают лишь их

внешний абрис, за которым на этот раз находится пустота. Пародии беллетристов заостряют, таким образом, вопрос о "внешности" стиля как несостоятельной не столько в эстетическом, сколько, что важнее для писателей, в этическом отношении.

Если Погорельский в "Пагубных последствиях необузданного воображения", "бесстрастно" следуя Гофману, тем самым объективно приближается к фактическому пародированию его психологической системы (по поводу эпизода с "глазами Аделины": "прекрасные голубые глаза" Аделины "выскочили из глазных яблок и отлетели далеко в сторону... Бешенство овладело бедным Адцестом... Он схватил с полу глаза своей Аделины и стремглав выбежал из комнаты, громко смеясь и скрежеща зубами!..."³⁰ С. Игнатов пишет: "Этот эпизод можно объяснить <...> цитатой из Гоффмана, где профессор бросает глаза Олимпии в Натанаэля. Но там есть маленькая фраза, которая объясняет внезапное сумасшествие Натанаэля: "Die Augen dir gestohlen - глаза похищены у тебя". Чтобы понять эту фразу, надо вспомнить начало рассказа. <...> У Погорельского этого ничего нет и потому сцена с глазами кажется несколько странной. Адцест мог с таким же успехом схватить выскочившие зубы Аделины или что другое - у Гоффмана же это невозможно <...>"³¹), - то Некрасов, отталкиваясь от "внешности" стиля, сознательно пародирует романтико-иронические воззрения, подчеркнутую имитируя соответствующие конструкции³². Сознательный пропуск романтико-иронического "настроения", подмена его противостоящим ему по сути пафосом "иронии действительности" - доказывают не только осмысленность, но и "прочувствованность" стиля Некрасова-прозаика, содержащего сатиру не собственно на Гоффмана или его "подражателей", но на "внешность" стиля как на проявление ненужной "эдуктивной" риторики.

В рассказе "Двадцать пять рублей" (1841) эпизод с "глазами героини" дан в ироническом пересказе "чужого" материала, составившем содержание оригинальных авторских комментариев, сопровождающих его: "Что ты так пристально смотришь на эту бездушную фигуру, стоящую в оконке, столь румяную и столь тщательно убранную?...<...> Несчастный! Что ты любил? Бездушную вывеску парикмахера, холодный кусок

картонной бумаги, болвана, на котором мосье Гелио расправляет свои произведения! <...> Составь же счастье этого ангела: утопи душу свою в ее хрустальных очах! Впейся поцелуем в ее алебастро-бумажные плечи”³³.

“Гофмановский мотив” любви к человеку, “превращающемуся в автомат, в куклу, в марионетку в буквальном смысле”³⁴, возведен Некрасовым в степень абсурда, трагикомической аномалии: идеальные начала вырождаются в риторику (как форму, лишенную содержания); бытовая сторона “разобнажается” (Ап. Григорьев) в своей нарочито грубой, пошлой утилитарности. То, что в поэтике Гофмана продуцировало романтико-проныческий “взрыв”, что в последовательном “копировании” Ногорельского стало не более чем бессмысленным воспроизведением “внешности” стиля, — у Некрасова предстало в виде сатирического гротеска, сталкивающего призрачные мотивации с их не-фигативным следствием, явившим себя в как таковой действительности и сместившим на нее идейно-смысловую акцент.

В “Двадцати пяти рублях” такое парадоксальное следствие несоответствия фантазий и реальности воплощает собой герой рассказа чиновник Заедин. Заедин влюбляется в манекен не потому, что над его судьбой тяготеют роковые силы. И, очевидно, не потому, что такова инерционно повторяющаяся подлинник, не мотивированная “настроенном” установка писателя. Заедин совершает ошибку по причине заурядной, житейской (однако и в ней опять — как “знак” пародированного стиля, точнее, его эдуктивно-риторической проекции — улавливается мотив “утраченных глаз”): “Дмитрий Иванович был чрезвычайно близорук и не видел дальше своего носа” (VII, 109). В дальнейшем развитии сюжета Некрасов “перевернет” ситуацию: Заедин влюбится в женщину из плоти и крови, но его любовь к ней окажется еще большим разочарованием, чем романтическое увлечение произведением парикмахерского искусства. Невеста, а затем жена героя-неудачника оказывается как бы физически “составленной” из проявлений порока и фальши. Адресованный ей любовный куплет содержит проныческое авторское пророчество о превращении ее в глазах Заедина в нечто сонниродное “марионетке” и “кукле”:

Стеариновые плечи,

Белораморная грудь,
Бриллиантовые речи —
Обольстительны вы суть! (VII, 117)

“Настроение” в области беллетристики, основу которой составляют “продуктивные” начала риторики, является категорией, сущностно не приложимой к “эдуктивным” риторическим формам. В этом качестве “настроение” относится, прежде всего, к важным стилеобразующим факторам, которые не только выступают как условные, необходимое в осуществлении стилизации и пародии, но и ведут — о чем свидетельствует опыт Некрасова-прозаика — к формированию черт индивидуального стиля в пределах беллетристического типа творчества.

В литературной практике беллетристики коммуникативная и переводческая функции выступают в постоянной динамической соотношенности — чем, в конечном счете, обусловлен жанрово-стилевой беллетристический стереотип. Поиск “общего языка” с читателем осуществляется одновременно в двух структурно опосредованных направлениях. Первое из них ведет к прямой установке на слушателя (“адресата”) и реализует себя в виде монологического высказывания, обращенного к нему. Второе — “налагает” на это высказывание “одежду стиля”. Изначально беллетристика вообще не предполагает слияния “речевого жанра” (как одной из первооснов своей поэтики) с соответствующим стилем — соответствующим не по риторическому, а по художественному принципу. Соотношенность между “речью”, обращенной к читателю, и формой ее выражения возникает на основе “человеческого элемента”, при этом чаще в качестве исходной категории выступает не жанр, а стиль — как в большей мере совпадающий с установкой на “настроение”. Беллетристическое “высказывание” — это всегда “высказывание”, опосредуемое стилем.

Соответственно “беллетристической” концепции литературы учебники риторики, как правило, начинают изучение теории словесности не с проблемы “жанров”, а с анализа “стиля” (“слога”). Так это представлено (и обосновано) и в подытоживающем труде К. К. Фойгта по вопросу риторики: “Не-

следование слогов, т. е. различных способов выражать свои мысли и чувствования, как условия, необходимого для придания любому сочинению известного характера, как материала, из которого готовятся разные краски и оттенки красок для того или другого сюжета, — должно *предшествовать рассмотрению отдельных видов развитой речи и сочинений, способных к принятию этого характера и этих красок*. На этом основании мы предварительно займемся *словом, как предметом общей риторики или стилистики*".³⁵

При анализе беллетристического типа творчества нельзя обойти вниманием проблему стилизации в концепции "автора и адресата": вопрос об этой концепции, как отмечал М. М. Бахтин, "имеет громадное значение в истории литературы". Для беллетристики по-своему актуален тезис ученого: "Для каждой эпохи, для каждого литературного направления характерны свои особые концепции адресата литературного произведения, особое ощущение и понимание своего читателя, слушателя, публики, народа"³⁶. М. М. Бахтин исходит из того, что литературное произведение в функциональном отношении всегда "высказывание". Более всего это, по-видимому, применимо к беллетристике, которая, по своей родовой сущности, обращена от "высказывающего" себя писателя к "адресату" — читателю как к "сочувственнику", готовому воспринять живой авторский монолог.

Следует учесть, что автор в беллетристике, как правило, не отделяет себя от своего "предмета". Именно поэтому он стилизует сочиняемый текст "под предмет" — какова бы ни была разновидность избранной им как посредствующая риторической структуры. Что касается структуры художественной (до которой иногда удается подняться беллетристу), то в ее пределах стилизация себя и "адресата" выступает уже как специальный поэтологический прием. Подобное характерно, в первую очередь, для классики: авторы историй в пушкинском цикле "Повести Белкина", бесспорно, стилизованы (равно как и их "адресаты"). Но в этом случае стилизация привносится в текст умышленно — как стилизация "под беллетристику". И лишь привычные к беллетристическому типу творчества читатели и критики могли принять ее "на веру" либо сознательно не воспринять "мистифицирующий" стиль.

Стилизация — и это характерно для беллетристического типа творчества — не бездушна, не декоративна и нужна, конечно, не сама по себе. Ее назначение — внести живое “человеческое” начало в известную читателю форму, заведомо ожидаемую им и пока еще обезличенную.

В беллетристике 1830-х — 1840-х годов, в связи с нарастанием реалистических тенденций (при стойких “идеальных” верованиях) наблюдаются не объяснимые только эстетическими факторами колебания стиля. Прежде всего, они вызваны полифункциональным характером беллетристического типа творчества. Реализуемая беллетристикой житейская функция — как коммуникативное начало — стремится к воссоединению с ее не менее важной “переводческой” эстетизирующей функцией в деле познания общих закономерностей действительности, отображаемой “объемно” (конечно, по беллетристическим меркам). В “переходную” эпоху автор уже старается (нередко интуитивно) поместить своего героя и а г р а н и стилизованного и условно не-стилевого изображения. То, что мыслится органически неделимым в образах “автора” и “адресата”, в личностях персонажей должно получить мотивацию: жизненно убедительную и поэтическую в одно и то же время. Собственно, пояском этой мотивации в сочинениях беллетристов и определяется, в особенности, их принадлежность к новой “не-риторической школе” (поскольку прежняя эдуктивно-риторическая школа не знает “колебаний”, не отступает от “рефлективно-традиционалистской”, по определению С. С. Аверинцева, узаконенной поэтики).

Для ищущего новых путей писателя предмет его литературных интенций един, но не неизменен, как “каменная правда” (М. М. Бахтин). Предмет в произведении беллетриста предстает в свете двойного, тройного и более аспектов авторского видения и соответственно меняет при этом облик. Дело не в том, что автору вдруг удалось по-настоящему глубоко проникнуться сущью предмета, осмыслить его в диалектике исторических связей, приблизиться к многогранности художественного изображения, отмеченного полифоничностью реалистического уровня. Дело в том — именно в том, что один и тот же предмет уже рассмотрен писателем под несколькими углами зрения, представлен в различных ракурсах, которые,

согласно замыслу беллетриста, могут составить единство, будучи “мысленно” соположены друг другу.

Примеры “невыдержанности” характеров, которые критика постоянно фиксировала в произведениях рядовых литераторов (“невыдержанности”, выражаемой обычно в “сбивчивости” стилевой манеры беллетриста), далеко не всегда служат свидетельством слабости литературного дарования — напротив, “чуждое борение” стилей, по выражению Беллинского, наглядно запечатлевало драму, где встречались “проза” и “поэзия”, порывы к “идеальной” жизни и силы “существенности”. Следует иметь в виду и влияние Пушкина, близкое присутствие которого ощущали беллетристы-современники. Ведь именно в авторе “Онегина”, по мысли новейшего исследователя, “все реально и, в то же время, недостижимо идеально”³⁷. “С оглядкой” на Пушкина беллетристика 1830-х — 1840-х годов уже находила в себе возможности отказываться от одноплановых образов, деления на персонажей “жанровых” и “нежанровых”, от “плоскостного” изображения действительности, пробуя овладеть “многослойной” повествовательной структурой³⁸.

Можно отметить закономерность: в тридцатые годы соположение разностилевых элементов совершается по способу “цепочки”: каждый последующий элемент, прикрепляясь к предыдущему, вносит дополнительное, новое значение — новое “знание” об избранном предмете. Вероятно, четкость авторского представления о нем при самом начале “цепочки” весьма проблематична. Ее конец (последнее “звено”) венчает и это, постепенно наращиваемое “знание”. В сороковые годы подобный путь освоения “предмета” уже признается наивным и методологически устарелым. Стилевые контрасты не выстраиваются в одну строгую линию, а тяготеют к “наложению” друг на друга в процессе освоения заведомо не предсказуемой и многосложной человеческой природы. При этом диссонансы стиля нередко сопровождаются авторским ироническим подтекстом, проводящим идею относительности нашего “знания” о предмете — в его доподлинных основах, его гносеологической сущности. На этом пути возможны хотя и скромные, но художественные по своей природе открытия (в творчестве В. А. Соллогуба, И. И. Панаева, Н. А. Некрасова, П. Н. Кудрявцева и других).

Неожиданные "превращения" героев в беллетристике со- роковых годов - на них указывает Ю. В. Манн - возможно, объясняются не только содержательно (в аспекте "главных категорий", составивших "основу мироощущения "натуральной школы": "век" и "природа человека"³⁹). Они поддаются анализу и с точки зрения "сдвигов", совершившихся внутри беллетристической поэтики. В данный период все более весомой становится тенденция "полнее" охватить предмет, представить его в разных смысловых проекциях - не столько дополняющих, сколько высвечивающих и углубляющих друг друга. Мотивация "переменчивости" облика предмета, как правило, отсутствует - в силу известной ограниченности "художественных" возможностей писателя-беллетриста. Однако в самой тенденции - отобразить предмет "объемно" - уже заложены начала его не исключительно рационально-последовательного, но также иррационального, близкого к эстетическому образного воплощения⁴⁰. Стилиевые "переходы" наглядно демонстрируют и закрепляют эту тенденцию. Приведем некоторые примеры.

Стилевую "переменчивость" предмета, зависящую непосредственно от смены авторских ("человеческих") точек зрения на него, целесообразно рассмотреть, прежде всего, на материале одной четкой линии - например, "линии жизни" героя на некотором ее отрезке, имеющем маркированные в тексте "начало" и "конец". "Начало" обычно отмечено неопределенностью - в плане "иррациональной" художественной логики. Зато относительно авторских намерений оно совершенно ясно: поместить героя в "быт", показать его взаимоотношения с действительностью - от принятия ее уклада в целом до компромиссного приспособления к нему и даже откровенной в отношении его враждебности. Герой видится слитым со средой - в том смысле, что по-разному, но с полной очевидностью отражает в себе ее воздействия и рассмотрен как их прямой объект.

Так, в рассказе О. М. Сомова "Юродивый" (1827), подзаголовок которого "Малороссийская быль" нацеливает на отождествление описанного с имевшим место фактом, эпизод первой встречи с юродивым Василем подается писателем как "жанровая" сцена. Молодой офицер Мельский, возвращаясь "из одной загородной деревни, где провел день в самом приятном

кругу — в кругу гостеприимных хозяев, милых их дочерей и пяти или шести молодых своих товарищей”⁴¹, видит странного вида человека: “он лежал на краю дороги, поджав ноги под платье и укутав голову рукою, и, казалось, спал крепким сном” (С. 162–163). Происходит знакомство, которое, хоть и выявляет в этом человеке нечто не вполне ordinарное (в его речи, состоящей из невнятного по смыслу бормотанья вперемешку с непонятными пророчествами; в его облике, где “простонародные” черты содержат намек на романтическую исключительность: “Это был человек высокого роста, с щетинистою бородою и вклокоченными на голове волосами. Лицо его было бледно и сухо, и при луном свете казалось как бы мертвым; мутные, бродящие глаза его показывали, что голова его не в самом здоровом состоянии” (С. 164); в эксцентричности всего его поведения), — вместе с тем, выставляет его героем пошло-го бытового анекдота. Этой цели служит, например, реплика кучера: “ — А, да это наш полоумный, — вскричал кучер, очнувшись от страха, — в городе зовут его В а с и л ь д у р н ы й” (примечание автора: “Д у р н ы й по-малороссийски значит: дурачок или полоумный” — С. 164).

В житейско-грубоватой манере выдержан и первый разговор между юродивым и Мельским: “ — Вставай, пьяница, кричал ему Мельский, толкая его под бок носком сапога.

— Пьяница? Не я пьяница, а твои глаза охмезели, — отвечал грубый, хриповатый голос.

Вставай же, покамест тебя не подняли неволею.

Оставь меня! Тебе завидно, что я здесь сплю в чистом поле, и самому приходит охота полежать на сырой земле. А вот, подожди с недельку, тогда и я в свой черед тебе помещаю...

— Ну, как хочешь, приятель, а я тебя вытрезвлю, — сказал Мельский, принимая его за пьяного, который грезил с хмеля...

— Иван, подними его!

Не дотрогивайся до меня, хам! — сказал много-пьяный и поспешно встал на ноги” (С. 163–164).

“Начало” видимого читателю “отрезка” жизни Ивана Семеновича Горбунова-Бердышева в повести А. О. Корниловича “Андрей Безыменный” (подзаголовок “Старинная повесть”, 1832)

еще в большей степени отмечено чертами бытового колорита. Иван Семенович впервые представлен читателю в "жанровой" сцене охоты: "Охотничьи рога: свист арапников; шум листьев от конских копыт; лай, визг, вой лягавых, когда несшихся по опушке, когда уходивших в глубину рощи, по мере того как след зверя горехел, стыл, терялся, изумляли слух дикой смесью разнородных звуков"⁴². В центре этого шумного и красочного мирка находится удостоенный при царе Алексее чина окольного хозяина угодий: "Сам он в середине, окруженный доезжачими, на лихом аргамаке под турецкою сбруей, с неугасшим от лет пламенем в очах, ожидал появления добычи" (С. 2). В следующей главе Иван Семенович показан в своем доме на пиру после охоты, куда съехались "проголодавшиеся от воздуха и верховой езды" окрестные помещики (С. 11).

Тщательно выписанный бытовой фон (шум охоты сменяется "стуком ложек, пожей, вилок") как нельзя более подходит для произносимой героем речи в защиту "старого барства", теряющего свои устои: "—Дожили мы до поры, Лука Матвевич! И детям рад не будешь! Волей-неволей посылай мальчика в школу, не то сам попадешь в опальные, да и молодца-то не женят, венецной памяти не дадут. Бывало, и нас учили: узнаешь грамоту, много — цифирь, и дело с концом! И жили, как дай Бог всякому! Нет, вишь, хотят, чтоб дети были умнее отцов. Учат, мучат, а что-то будет проку? Не так ли, Лука Матвевич!" (С. 13). Ниже следует "жанровое" изображение соседа-помещика Луки Матвевича, данное в добродушном и одновременно сатирическом ключе: "Наконец, овдовев в тех летах, когда учиться поздно, недоросль в сорок четыре года почитал лишним труд, без которого столь долго обходился" (С. 14). Аналогичное сочетание доброго юмора и острой насмешки (в авторском "тоне") несет на себе и портрет Ивана Семеновича Горбунова-Бердышева. Отдельные сентиментальные штрихи в этом изображении не нарушают его общего патриархально-бытового колорита. Данный ракурс личности одного из наиболее интересных героев повести кажется естественно в нем доминирующим — доминирующим, прежде всего, в представлении автора-повествователя.

"Начало" предлагаемого читателю фрагмента жизни мелкого таможенного чиновника Семена Ивановича Пехова в по-

вести Ф. Ф. Корфа "Простое" (подзаголовок "Из записок неизвестного"), 1839, выдержано в еще более откровенных сатирических тонах. Автор явно старается имитировать приемы Гоголя: "<...> У него, как у циклопа, был один глаз"; "нос румяный, как провозвещница дня — Аврора"; когда Пехов курил трубку, то, "по короткости чубука, нос Семена Ивановича пачется над жаром как поросенок на вертеле"⁴³ и т.п. Семен Иванович не брезгует взятками и кажется вполне довольным собою, давая пищу "невиновному" остроумию рассказчика: "<...> говорят, будто переизбыток рома в его доме протекал из места его служения: не знаю, правда ли это или ложь, говорю только, что слышал и что имеет некоторую тень вероятия. Что же! в самом деле, в таможенных пакгаузах много всякого товара: не диво, что и ром туда забегает! В сердце человека много всякой дряни: не диво, что и взятку возьмет! Мало ли что случается! и не такие чудеса виданы на свете" (С. 7).

Однако, как и в двух приведенных выше произведениях, перед нами только первое (хотя и очень убедительное) видение героя. Авторы не собираются развивать это "начальное" впечатление, углублять его психологическими подробностями — при сохранении уже найденной доминанты образа как определяющей все остальные его черты.

По мере дальнейшего знакомства с этими тремя сочинениями может сложиться мнение, что авторам просто не удалось создать целостных, ориентированных на "правду жизни" очерков характеров (о "характерах" как факте художественного значения здесь, по-видимому, неправомерно вести речь). Набросав беглые контуры своих героев как людей, существование которых, в большей или меньшей степени, связано с бытом и определяется, по преимуществу, им, О. М. Сомов, А. О. Корнилович, Ф. Ф. Корф *неожиданно* меняют тональность повествования, его стилистическую окраску — поменяв предварительно и угол зрения. "Конец" жизненной линии героев не вытекает из ее "начала". Здесь, очевидно, не "крайние стадии эволюции героя"⁴⁴, о которых пишет Ю. В. Манн и вообще не "эволюция" в точном смысле этого слова. *Лица не изменились* — но совершенно поменялся, видоизменился взгляд на них в повествовании. Авторы как бы решили рассмотреть сво-

их героев в новом онтологическом аспекте, с точки зрения их принадлежности не быту, но человечеству и человеческому бытию. Писатели будто вдруг решили проникнуться смыслом духовной жизни “бытовых” персонажей и, с целью подобрать ей эквивалент в литературном отношении, отказались от принципа показа героев через “жанр”. Для этого беллетристы обратились к сентиментально-романтическим структурам, способным передать новое видение героев, навеянное прежде не явленными “чувствительностью” и романтической патетикой.

Тенденция — в процессе развития повествования — сделать персонажей внутренне более “романтичными” или “сентиментальными”, присутствующая, соответственно, в произведениях О. М. Сомова, А. О. Корниловича и Ф. Ф. Корфа, имеет только косвенное отношение к тому изобразительному внешнему “превращению”, которое — на уровне стилизации — обозначает финал жизненного пути их героев. Вещом духовности, завершающим жизненные “линии” юродивого Василия, Ивана Семеновича Горбунова-Бердышева, Семена Ивановича Пехова объявляется смерть — явление само по себе возвышенно-просветленное. Но для писателей в нем заключен концептуальный, выведенный на структурные внешние уровни “человеческий” смысл. Смерть — то событие, которое напоминает о пограничной (либо же не раскрытой в своем значении) природе человека. Антропологическая концепция личности, очевидно, связана не только с конечным этапом развития “натуральной школы”, когда эта концепция обрела философски-теоретическое законченное выражение. Ее проводником уже в тридцатые годы служила сентиментально-романтическая образность беллетристического творчества (имеющего риторическую установку — вернуть человека к его духовному началу). Смерть принадлежит к тем явлениям, которые, в высшем смысле, не могут быть мотивированы и маркированы бытовыми реалиями жизни в их посягательной материальной значимости. Расположив общественную прозу жизни и духовное величие смерти “на концах” обозреваемого “линейного отрезка” быта-бытия своих героев, беллетристы, задолго до “Мертвых дун”, опосредованно “прочертили” гоголевскую мысль: “Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдаст назад и обратно! Могила милосерднее ее, на могиле напишется: “Здесь погребен человек!”⁴⁰.

“Людьми”, в идеальном смысле этого слова, по замыслу сочинителей должны предстать в итоге и юродивый Василь, и Иван Семенович Горбунов-Бердышев, и Семен Иванович Пехов. Для осуществления своего намерения писатели-беллетристы не знают иного способа, кроме сентиментально-романтической стилизации образа героя — отсюда и перемена стиля: особый риторический пафос, прочувствованная патетическая декламация, мелодраматические сюжетные ходы и т. д. “Колесания” стиля “ведут” за собой весь строй повествования: его сюжет и композицию, формы раскрытия персонажей, характер их речей и, в целом, языковой состав произведения. Конечное “очеловечение” “жанровых” лиц, выпадение их из “натурального” в сублимированный быт — акт, который вызван, прежде всего, изменившимся “настроением” самих писателей, резко разграничивших в судьбах своих героев замыкающие области “начала” и “конца”. Сравнивая, по содержательным и структурным признакам финалы судеб всех трех персонажей, нельзя не заметить типологического сходства между ними — сходства, которое закрепляет жанрово-стилевой стереотип.

В рассказе О. М. Сомова юродивый Василь заслоняет своей грудью Мельского и тем спасает ему жизнь. Мотивы этого поступка объясняет монолог умирающего Василя, обращенный к спасенному офицеру, — его составляет сентиментально-стилизованная речь: “Я знал, чем кончится, — говорил Василь слабым, но внятнм голосом, — Бог положил это мне на сердце. Я знал, что поведу тебя на могилу твоей тетки: ты с приезда сюда не был еще у нее на могиле. Добрая, добрая была у тебя тетка: любила нищую братию и много ее наделяла. Василь был от нее и сыт, и одет, и пригрет!... Десять лет как она отошла к Отцу Небесному... Оттого и тебя полюбил я с первого взгляда, хотел узнать тебя поближе, да тебе было не до меня: суета сует закружила тебя. Я хотел отблагодарить за хлеб-соль твоей тетке; сказал, что помещаю тебе лежать, — и помещал” (С. 209 — 210).

Повествовательный стиль постепенно возвышается, насыщаясь сентиментальной риторикой: “Мельский, роня слезы на лицо его — дань благодарности к человечеству, которой он не стыдился, — вспомнил притом, что если б юродивый не подоспел, то нуля

действительно попала в него...” (С. 210). Юродивый, который прежде ночевал “где бог приведет” — “на голой земле или на помосте”, теперь находит повестине “сентиментальный” приют: “В предместьи города офицеры велели остановить носилки и постучались в двери одного маленького, но опрятного домика. Там жила добрая старушка, вдова. Узнав, что дело идет о том, чтобы дать приют раненому Василию, она тотчас отперла дверь, очистила небольшую светлицу и приготовила мягкую постель для больного” (С. 212). Автор счел нужным подчеркнуть, что изменился весь облик и стиль поведения его героя: “Василь говорил мало, и говорил ему (Мельскому — Н. В.) о тетке его, о ее добродетелях и благотворительности, присовокупляя иногда короткие, но сильные наставления для будущей его жизни. Во всех словах его не было уже признаков прежнего юродства, ни предсказаний” (С. 213). Не стало, следовательно, ни “грубого, синоватого” голоса, ни страшных манер. Посмертно Василь получает от автора наименование “земного страдальца”, его называют “умершим сочеловеком” (С. 216).

В сочинении А. О. Корниловича “Андрей Безыменный” смерть Ивана Семеновича Горбунова-Бердышева вводит с собой в повествование подобные же, как бы не отдельные от факта смерти словесно-ритуальные структуры. В этом плане показателем монолог умирающего, адресованный племяннику, главному герою этой повести. Монолог заканчивается на высоких нотах церковного красноречия: “Облекись в броню правды, стой крепко в вере Богу и Царю, и о щит ее притупятся разжженные стрелы лукавого, и силы адавы не одолеют тя⁴⁶. Господь избавит праведного от руки нечестивых!” (С. 60-61). Прощание умирающего с Андреем и его невестой и благословение молодых изображено писателем как обряд, о котором невозможно рассказать “простым словом”: “Молодые, положив земные поклоны перед ликом пречистой и запечатлев обет верности первым поцелуем, бросились было лобзать хладяющие руки старца: но его уже не стало, и счастье надолго закатилось звездою для обрученных” (С. 61).

Ореол патетики, окруживший смерть Горбунова-Берды-

шева, распространяется и на дальнейший ход повествования, точнее, затрудняет этот ход и даже на время приостанавливает его. Для того, чтобы вернуться к сюжету повести, автору потребовалось вставить в текст пространную риторическую тираду, которая структурно закрепила торжественную стилевую тональность темы смерти. Одновременно она предельно заострила контраст стиливого оформления этой темы с характером изображения героя при его земной жизни. Автор, по-видимому, принимает "колебания" стиля как явление само собой разумеющееся, освещая предмет каждый раз таким образом, как он понимает и ощущает его в данный момент. Риторическая тирада возникает "на стыке" с последующими "бытовыми" картинками: "Есть ли счастье на земле? Обратитесь с сим вопросом к серебролицу, копящему сокровища; к Вельможе, алчущему чинов <...>. Спросите у любящихся <...>. Согласен, оно кратковременно, переходчиво, как все земное; зарница во мраке ночи, на миг озаряющая вселенную и снова оставляющая ее в прежней темноте; но не менее того существует <...>" (С. 62-63) и т. д.

В наибольшей мере поражает почти парадоксальная разница в манере изображения героя "начала" и "конца" пути в повести Ф. Ф. Корфа "Прошлое". Тон рассказа внезапно становится высоко-патетическим, лексика - стилизованно-сентиментальной. Пехов, которого автор только что иронически аттестовал как человека, имеющего "нежную наклонность к рому и водке" (С. 8), предстает буквально "в ином свете" и в ином своем, неизвестном читателю облике: "Семен Иванович пожелал причаститься святых тайн. Торжественный обряд искупления пролил утешение и крепость в душу страждущего старца" (С. 40). Дальнейшее стремление автора совместить бесславное "прошлое" героя с уготованным ему посмертным величием выглядит даже несколько комически: "Прощай, Семен Иванович! прощай, добрый муж и отец! Если ты брал на веку своем взятки, то делал это так как-то, как бы по привычке, увлекаемый общим примером от недостатка характера, без участия злых душевных помыслов. Ты был прост и сердцем и умом, и эта простота довела тебя до поступков предосудительных: если б ты родился в другом кругу, если б общество, окружавшее тебя, было честное, благородное, ты бы тоже был честен и благороден" (С. 46-47).

“Трубка” Семени Ивановича из сатирической детали превращается в знак идиализма и едва ли не вечного, ритуального хода вещей: “Теперь, жена, дай мне мою трубку, — сказал Семен Иванович, — хочется покурить, может быть, на прощание; а козь нет, так другую накладешь.” <...> “Кажется, пора ко...” Он не договорил: трубка выпала из рук, глаз полузакрываясь, носившие уста растворились: его не стало!” (С. 41-42).

В этих филантропически-чувствительных пассажах Ф. Ф. Корф нигде не допускает и тени иронии. Так же серьезно, как он выискивал сатирический портрет Пехова, он изображает его теперь “страждущим старцем”, добрым отцом и мужем. М. М. Бахтин как-то заметил: “Один из существенных способов перевода героя из комического плана в высший — это изображение его в несчастье и страданиях; страдания героя переводит комического героя на иной, высший регистр”⁴⁷. Автор повести “Прощаю” “забывает”, что изображает смерть чиновника-взяточника — перед ним смерть человека⁴⁸. Возможно, ему кажется, что также поступает Пушкин в “Евгении Онегине”, где “высший регистр” сопутствует рассказу о смерти “бригадира” прошедшего века Дмитрия Ларина. К главе, где показана смерть Пехова, предпослан эпиграф из второй главы пушкинского романа в стихах:

И отворилась наконец

Перед супругом двери гроба (С. 28).

Несомненно, по аналогии с этим пушкинским образом в эпиграфе на смерть Пехова подчеркивается, что он был “добрый муж и отец”, “прост сердцем и умом”. Корф не забывает отметить, что именно эта “простота” довела Семени Ивановича до житейски низких поступков, породив в рассказе о нем иронически-невоспитанный тон.

Аспекты человеческой жизни многообразны и в сопряжении своем — заведомо относительны. “Два равно и прямо направленных на предмет слова в пределах одного контекста не могут оказаться рядом, не скрестившись диалогически...”, пишет М. М. Бахтин. — “Два равновесных слова на одну и ту же тему, если они только сошлись, неизбежно должны взаимоориентироваться”⁴⁹. Подтверждение этой мысли ученого изображение смерти Ларина в “Евгении Онегине”. Как несо-

днократно отмечалось литературоведами, этот эпизод не предполагает у Пушкина единственной и непреложной интерпретации⁵⁰. По мысли С. Г. Бочарова, “она ироническая и серьезная в то же самое время”. “Важные инсказания “возвышают” рассказ о смерти Ларина, пишет исследователь, – В то же время такие подробности, что “умер в час перед обедом”, склоняют рассказ в другую сторону, “вниз”. <...> Торжественная фразеология иронически не соответствует этой простой (и даже “низкой”) картине – и в то же время ее действительно возвышает и ей соответствует как смерти каждого человека”⁵¹.

Таким образом, смерть Пехова, как смерть Ларина, одновременно освещена “светом архаически выспренного и бытового сознания”. Но на этом сходство, по-видимому, и кончается. Два воззрения на объект (в данном случае, на личность Пехова) присутствуют рядом, но никаких диалогических отношений между ними не возникает. Каждое воззрение (как и в сочинениях О. М. Сомова и А. О. Корниловича) существует отдельно от другого, выражая себя – даже буквально – в виде открытой монологической структуры. “Наложение” этих структур друг на друга в “эпитафии” Пехову не создает по-пушкински “странного сближения”, “контрапункта противоположных образов мира”, по определению С. Г. Бочарова. Налицо только попытка риторического “сложения” двух разных типов “аргументации”, обосновывающих – каждый по-своему – правомерность литературного бытования выводимых образов. *Структура образа в беллетристике требует разностильности* – иначе она не в состоянии его “обосновать”, не в состоянии включить его в энциклопедически многостороннюю картину мира.

Вместе с тем, в эпитафии Пехову, безусловно, присутствует “бессознательное смешение” стилей, которое, по мысли С. Г. Бочарова, свойственно “субъективному закрытому контексту” наивно-патриархального сознания, присущего, на этот раз, автору повести. Корф как бы удерживает себя от того, чтобы отдаться одной, определенной тональности описания – возможно, только так он предполагает soboй меру и объективность. По признанию, которое он спешит довести до читателя, он – враг “крайностей”: “<...> я только хочу сказать – не знаю, ясно или темно – что крайность губит нас, что мы

большую часть или грязные прозябки, или напыщенные сумасброды, и то и другое не стоит медного гроша" (С. 12-13). Корф еще сам во власти "крайностей", но он уже не считает их справедливыми и спешит преодолеть их наиболее легким и доступным для себя путем — способом компиляции, присоединения к правде бытовой жизни заурядного чиновника, берущего взятки и счастливого "мирным счастьем глупцов", повятия об иных ценностях и иной правде, которая заключается в благородных проявлениях духа. И близкительно тем же руководствуются и авторы "Юродивого" и "Андрея Безыменного", а также целый ряд других беллетристов "переходного" во всех отношениях времени.

Неудивительно, что Н. Г. Чернышевский не находил внутреннего единства в личности рассказчика, Ивана Васильевича, как она выведена в романе М. В. Андеева "Тамарин": "<...> если Максим Максимыч рассказывает своим языком и действительно своими глазами смотрит на вещи, то Иван Васильевич, говоря фразами Максима Максимыча, беспрестанно проговаривается и отдает свой язык в распоряжение Печорина, Тамарина, или самого г. Андеева"⁵². Перед нами проявление все той же беллетристической закономерности: смена стилизованных тональностей, общая, далеко не случайная неровность стиля непосредственно зашифр от авторского видения предмета, обусловлены понавишним в поле зрения писателя его отдельными аспектами. Только так можно объяснить не знающую эстетических пределов разностильность беллетристического типа творчества, на что, в связи с жанром повести, обратил внимание Н. И. Язушкин: "<...> сентиментальная повесть существовала наряду с романтической и даже реалистической <...>. Кроме того, во многих повестях нередко сочетались черты абсолютно противоположных литературных направлений. Так, в сентиментальной повести можно найти черты романтизма и реализма, в романтической — черты сентиментализма и реализма, в реалистической — элементы сентиментализма и романтизма"⁵³.

Заслуживает внимания и сам по себе "линейный" принцип смены стилизованных парадигм как не случайно избираемый беллетристами, о чем свидетельствуют сочинения О. М. Сомова, А. О. Корниловича и Ф. Ф. Корфа. В нем, при ведущей тенденции к диалектическому "сложению" отдельных стилизованных

доминант с целью создания целостного (по беллетристическим критериям) жанрово-стилевого образования, прослеживается и другое: снять с персонажей "оболочку" быта, заглянуть в их духовное существо, скрытое этой "оболочкой" и до самого момента смерти иногда ими не знаемое и не прочувствованное. Эволюция как процесс не воплощается и даже не мыслится в данном случае беллетристами — и все-таки ими отмечены два крайних ее звена, два диаметрально противоположных взгляда на человека и являемый в жизни и смерти вопрос об его назначении. Отдаленно за этим угадывается аналогия с общей направленностью литературного процесса 1830-х — 1840-х годов: "от интереса к законам "действительности", в социальной и сословной среде, где персонаж дан слитно со средой, живя и изменяясь вместе с нею, через опосредствующие формы сентиментализма и патетики, отделяющие персонаж от действительности, физиологический очерк движется к антропологическому изъятию человеческой сущности из окружающих обстоятельств". На жанровом уровне ("физиологии", повесть, роман) наблюдается та же тенденция, что и в "человеческих", но далеко не частных устремлениях писателей-беллетристов: "к разрушению понятия "человек-марионетка", в повышению чувства человеческой ценности"⁵⁴.

В ином плане на "сдвиг" точки зрения с социально-бытовых позиций на позиции глубинного осмысления личности героя нацеливает "Герой нашего времени" М. Ю. Лермонтова, где сама структура (как бы ориентированная на простейшие и чем-то родственные формы беллетристической повести) обрачивается подвижной, "от внешнего — к внутреннему" выстраиваемой романной композицией.

Более сложно беллетристическая разносторонность мотивируется и выражается в 1840-е годы и позднее, когда "идеализм самый ребяческий" и "намеренное углубление в анализ самых ничтожных и бессмысленных подробностей повседневной действительности", по определениям А. Григорьева⁵⁵, вступили в стадию открытой конфронтации, при углубившейся тенденции "примириться, слиться друг с другом" (В. Г. Белинский, IV, 129).

Основной чертой беллетристической повести является,

таким образом, не единство стиля, а единство принципов его структуры, отражающей видимую "переходность" компонентов из одного стиля в другой на уровне их субъективно-объективной стилизации. В этом плане беллетристика, даже не имеющая элокутивного оформления, присущего "поэтической прозе" (в узком смысле слова), пользуется ведущими принципами ее структурно-смысловой организации. "Поэтическая проза" наиболее ярко демонстрирует принцип воздействия на читателя внешних "оформляющих" средств, давая этим наглядный урок применения стиля в риторических "убеждательных" целях. Как синонимические понятия, "поэтическая" и "риторическая" проза воспринимались литературно-критическим сознанием 1830-х – 1840-х годов. Утверждая, что проза Пушкина "проста, сильна, истинна и чужда, как жизнь, ею изображаемая, всякого ненужного ей украшения", С. П. Шевырев пояснял: "Потому-то проза Пушкина не есть какой-то промежуток между стихами и прозою, который известен под именем прозы поэтической, или правильнее прозы риторической <...>"⁵⁰.

У С. П. Шевырева речь идет, разумеется, о "вторичной", эдуктивной риторике, но суть дела от этого не меняется: главным принципом организации беллетристической прозы остается "стиль, отвечающий теме", где слово и предмет изначально соотносены не по художественному, а по риторическому принципу. В пределах произведения писатель включает в поле своего зрения не один, а целый ряд предметов и, соответственно, каждому из них подбирает свой стилизованный "доскуток" – по современной терминологии (связанной, в основном, с поэзией), "языковую материю" (В. В. Кожин), "словесную тему" (В. М. Жирмунский), формулы "устойчивых стилей" (Л. Я. Гинзбург), "поэтологическую константу" (Ал. В. Михайлов), "слова-сигналы", "ключевые слова" и т.п. По мысли Л. Я. Гинзбург, "устойчивые стили" – это стили, предполагающие "постоянную и неразрывную связь между темой (тоже постоянной) и поэтической фразеологией". В 1830-е годы, да и много позднее, оставалась действенной тенденция использовать, "как нечто само собой разумеющееся", наследие "традиционно-поэтического словаря". "За системой устойчивых стилей, пишет Л. Я. Гинзбург, стояло еще неизжитое, унаследованное от XVIII в. рационалистическое понимание челове-

ка и убеждение в том, что объектом искусства является не человек во всей полноте его жизненного опыта, но лишь некоторые отвлеченные и идеальные, строго разграниченные между собой сферы этого опыта"⁵⁷.

Смена предметов в пределах беллетристического текста диктуется внутренними задачами сочинителя — с помощью "чужого" стилизованного языка он делает их достоянием широкого читателя. Индивидуальное своеобразие авторского замысла каждый раз предполагает сложную "ломаную линию" — сложную не по глубине и художественной содержательности авторских интенций, а по недоступности тайны сцепления ее "отрезков" для любого, кроме посвященного в нее автора-повествователя. Для читателя, который принимает близко к сердцу лишь отдельные (созвучные себе) "клише" жанрово-стилевого характера, роль создателя произведения, чаще всего, служебная: в плане творческом она связана с тем, чтобы осуществлять "переход" одного структурного компонента в другой.

В прозе 1830-х годов рассмотрим подобные субъективно-стилизованные "переходные" структуры на примере двух произведений "обыкновенных", в полном смысле слова, "талантов"⁵⁸ — произведений, которые представляются нам достаточно показательными в изучаемом аспекте: роман Николая Лутковского "Любовь моего соседа" (1834) и повесть С. В. "Три жениха" (1837).

В сочинении Н. П. Лутковского⁵⁹ указанные выше свойства повествовательной структуры представлены наиболее четко — они составляют своего рода стилевой беллетристический канон. Прежде всего, автор "идет навстречу" полностью поглощающему его предмету. Стилесвой стереотип, не отделенный от предмета, "оживает", одушевляемый его "настроением". Таким образом, автор все время "развоплощается" для того, чтобы вновь обрести себя в очередной стилизации воспроизводимого объекта. Структура стиля становится зигзагообразной, будучи читаема постоянно обновляющимся содержанием "человеческого элемента". Читатель же должен послушно следовать за автором — "проводником", поскольку у него просто не остается иного выбора. Между автором и предметом, с одной стороны; автором, запечатленным в предмете, и читателем, с другой, — нет никакой дистанции. Собственные

оценки читателя, возможность его индивидуального взгляда на предмет, по сути, не заложены в произведение и структурно в нем не заданы. Произведение структурировано "плотно" — между отдельными его компонентами не предусмотрен свободно-оценочный, печальный "зазор".

В I главе романа ("Домик на Песках. Семейство Мозжечковых") читатель поневоле следует причудам авторского "настроения", которое ведет его по "ломаной линии": от идиллии к сатире — и назад. Повествование сразу же начинается в "колеблющемся" стиле, но он никак не связан с осознавшей и выразившей себя через текст позицией повествователя, не несет и самобытную "художественную точку зрения"⁶⁰ автора на свой предмет. Очевидно, сочинитель, взявший на себя и функцию рассказчика, просто затрудняется для выполнения своей задачи найти единственно нужный стиль. Идиллическая патетика, которой он "обволакивает" себя и читателя, стремится погрузиться в атмосферу далекой от мирской суеты петербургской окраины, неожиданно пересекается с "прозаизмами", автоматически предлагаемыми к жизни чиновников, населяющих эту окраину и "обытовляющих" ее.

Мир чиновников низшего разряда, с его скудостью и ограниченностью желаний, в восприятии автора выступает то как объект сентиментальной идеализации, то как явление, о котором нельзя повествовать иначе, как в гротескно-сатирическом тоне. Оба несовместимых в содержательном и стилевом отношениях взгляда на Пески — как на особый мир — не мотивированы ничем, кроме нестойкости авторского "настроения", и в этом смысле они равноправны и падеваются в сочинении Н. П. Лутковского одинаковым значением. В результате возникает неорганическая стилизованная смесь, где элементы идиллической поэтики смыкаются с элементами сатиры на правах, а "высокая" лексика соседствует с бытовой или канцелярской речью в стилевой "какофонии" разножанровых структур.

Приведем соответствующий образчик текста: "На одном из возвышенных пунктов Петрополя, куда и в бурю не досягали беспокойные воды Финского залива, где природа наименее печется о человечестве, а человечество, — хмурясь на природу, шире и шире строится на рыхлом несчаном грунте: там в каждой из десяти улиц вы найдете до тридцати домов и домиков,

заселенных девятиклассными особами нижнего разряда. Мирлобобивая, кроткая жизнь, презрение роскоши, совершенная безнадежность на почести и слепая вера в долголетие—составляют отличительный характер этих достопочтенных чиновников” (I, 1—2). Автор как будто прощически говорит о полной стертости индивидуальных отличий в тех, кто населяет данный околоток, и вместе с тем готов в них же видеть оплот идеального, утопического общества: “Люди и их жилища, точно как в колониях: все под чертою равенства <...>. Когда же в улице нарушается благочиние: тогда по выражению Соломона, обида, одному лицу причиненная, интересуется всех...” (I, 2—3). Правда, солидарность чиновников выражается лишь в том, что “из окон показываются острые подбородки и тупые головы” (I, 3—4). Настоящее “спокойствие” воцаряется на улице лишь после того, как в ней “начинают греметь повелительные голоса” (I, 4).

Те же неясные “расплывчатые” интонации и оксюморонные стилевые конструкции сопутствуют и знакомству с хозяевами “желтого деревянного домика”, подробное описание которых (как выясняется позднее) не вяжется с их незначительной ролью в романном “целом”. Кажется, автор стремится быть идиалликом и сатириком одновременно. Две стилевые окраски при этом не вступают друг с другом в “диалог”, а создают “нескладный и дикий концерт”, по выражению Белинского (IV, 337). Автор произизирует над Мозжечковыми только одной, сатирически-локализированной стороной своего стиля. Создавая стилевые гибриды, он не преследует сатирических целей в широком смысле слова, не думает о пародии как о содержательной и структурной задаче своего повествования. Автор искренне отдается каждому импульсивному впечатлению, которое вызывает в нем избранный объект, и ему нет никакого дела до того, оформятся ли его впечатления в особый художественный образ. В I главе риторическая двупланность выступает заместителем художественной объемности.

Именно поэтому о титулярном советнике Семене Петровиче Мозжечкове сказано следующее: “Неприхотливая, добрая душа в бородном теле; голова, с затылка осененная серебряным пунчиком и заключающая в своем недре рассудок, чуждый тех способностей, с которыми многие получают почести и тяж-

кие обиды, наживают и проживают имена и горестно расстаются с жизнью; резкие черты и рост посредственный убеждают в пользу этого смиренного человека” (I, 7-8). Супруга Мозжечкова охарактеризована столь же двусмысленно; о дочери сказано только что она “ангел” — видимо, здесь автор не решился отступить от трафарета, определяющего “барышню”.

Когда затем случайно попавший в дом Мозжечковых главный герой романа Федор Михайлович Скопин, мелкий чиновник (аттестованный автором-рассказчиком как “мой прежний сосед”), насмехается “над каррикатурною физиономией г-жи Мозжечковой и над форменным сюртуком ее мужа”, читатель не знает, разделять ли этот смех и сочувствует ли “настрою” героя автор с его неопытным пока читателю замыслом повествования. Тем более, что сам насмешник появляется в романе как анекдотическое лицо (в дом Мозжечковых он попадает, спасаясь бегством от “холеры”, заподозренной им в облике “пьяного мужика”). Скопин непрестанно жеманится, старается “выразиться риторически”; для этого мешает иностранную речь с отечественной и т.п. Не может вызвать симпатии и такое рассуждение героя: “Черт возьми! — рассуждал про себя Скопин. — Как она мила и умна. Лучше ее не знаю ни одной женщины. Не поверишь, что она дочь этих смешных созданий... Правда, старики добры; имеют свой домик, может быть, у них водятся и деньжонки... Попробую...” (I, 41). Авторские комментарии, относящиеся к Скопину, также усиливаются подчеркнуть его человеческую незначительность: “Воспоминание о приключении на Песках надувало в его голове пузыри различных мыслей. <...> Пузырь последней мысли, сверх чаяния Скопина, лопнул” (I, 40-41) и т. п.

Героя посещают его приятель мичман Вестов и уличный нищий. Разумеется, Скопин отказывается дать последнему милостыню. Автор, который только что прощирски осмеивал витиеватое красноречие Скопина, с легкостью позволяет резонерствовать его антиподу в моральном отношении Вестову — поскольку риторика последнего проинкиута правоучительной полезной целью, восходящей к традициям просветительской эпохи. У Скопина есть основания “возразить” Вестову: “Опять р е з о н ы !” (I, 53). Вестов же не устает журить друга за равнодушие к нищей братии, за легкомыслие в финансовых

вопросах (Скопин, например, не смущаясь, делает покупки в долг) и пр. Речь Вестова, в основном, состоит из правоучений на старинный лад: "Признаться, такие расчеты не приносят пользу Государству": "По моему мнению, лучше руководствоваться старыми обычаями, если новые достойны порицания. Древние Персы считали за бесчестье жить в долг" (I, 52) и т.п. Разумеется, Скопин отвечает на это: "Ах, как ты скучен!" и тут же приводит свой резон в пользу расточительства: "<...> разве ты не знаешь, что мне поможет дедушка?.." (I, 54). "Советую тебе умерить свою ветренность!" отвечал Вестов" (I, 57).

Появляются новые, маловыразительные персонажи, среди них — и автор-повествователь, который теперь окончательно утвердил себя в качестве романного героя, именно — соседа Скопина. Приятели ведут разговор о женщинах, оснащая его серией исторических анекдотов. Анекдоты приводятся целиком — как "первичный" бытовой жанр и вставной структурный компонент. Все они свидетельствуют об одном: женщине необходимо оказывать уважение, она его заслуживает. Впрочем, и в этом выводу Скопин относится со свойственным ему легкомыслием.

Вся жизнь Скопина, насколько может судить читатель, многие годы состояла из того, что он "ходил, сидел, говорил, слушал, смотрел, ел, пил <...> иногда и танцевал". Подведя этот итог, автор, по-видимому, подгадывает, что сказал о Скопине все, что только возможно, если рассматривать героя исключительно в одной сатирической плоскости. Теперь пришла пора сменить эту плоскость, вследствие чего должно произойти переломное для жизни Скопина и для всего романа событие, а именно, в своей деревне умирает дедушка легкомысленного молодого человека, Скопин, не видевший старика пятнадцать лет, поминывает только о наследстве, которое "химерически" преувеличивает, по своему обыкновению. Если в своем кругу герой, подобно Онегину, "непринужденно-миле держался перед дамой и искусно выделял па" (I, 109), то теперь он, вслед тому же пушкинскому образу, едет в деревню, чтобы зачать Лукьяна Меркурьевича на смертном одре ("как дань готовую земле" — Пушкин А. С., V, 26).

Рассказчик, он же сосед героя Лутцовского, считает нуж-

ным сопроводить сцену отъезда Скопина (о котором, в качестве автора, он не раз отзывался иронически) меланхолическим размышлением: "Опытность еще не могла так рано остудить в нем жар юношеских порывов; а потому, с сердцем, мягким как растопленный сургуч, и при умственных способностях, постоянно пребывавших в состоянии бесполезно-деятельного брожения, для Скопина было все равно, изменяются или нет принимаемые им впечатления" (I, 109). Постепенно привычный для автора иронический подтекст в отношении Скопина исчезает совсем и доминирующей становится сентиментальная патетика: "Но куда? Зачем? <...> участие в отъезжающем незнакомце все-таки располагает зрителя к невыразимо-грустному состоянию..." (I, 122--123).

С завершением сцены отъезда меняется "настроение" автора и, соответственно, иным становится стиль. Стилизованный облик Скопина, пребывающего "в дороге", составлен из фельетонного остроумия, характерного для его времени (начало действия обозначено автором точно — "в исходе июня 1831 года"). В тот же "тон" и "стиль", как положено, впадает и автор-рассказчик: "Ночь была темна, как реляция об Испанских междоусобицах; погода тиха, как умное дитя..." (I, 132). Дорожные размышления Скопина — это типичная "хлестаковщина", в которой угадывается хлестаковская вариация будущей гоголевской "Шинели". Скопину вспоминает о том, как проходили его петербургские дни и чем они заканчивались: "Идень, идень... нет ни одного извозчика!.. То и смотри, что сзади набегит бродяга, да станит плащ. Изволь тут рассуждать об удовольствиях!" (I, 134). Педалирование "хлестаковщины" продолжается и дальше: "Из деревни увезу в Петербург все лучшие экипажи: велью привести туда самых статных и красивых лошадей; наберу с собою рослых слуг и хорошеньких служанок: словом сказать, заживу в столице не хуже иного миллионщика" (I, 136).

Так заканчивается первая часть романа, как бы подводя черту под первой, "бесполезно-деятельной" половиной жизни героя и открывая вторую — во всем противоположную ей, исполненную глубокого смысла и действительно полезной деятельности.

Вторая часть переносит читателя в далекую от Петербур-

га деревню, где читатель становится свидетелем последних минут жизни ее владельца, Лукьяна Меркурьевича. В пределах видимого нам короткого отрезка его жизни стиль повествования "колеблется" — от бытового до высокого. Повторяется стереотип, уже рассмотренный нами на примерах персонажей О. М. Сомова, А. О. Корниловича и Ф. Ф. Корфа: бытовые подробности неожиданно сменяются скорбным нафосом. Преданный барину охотничий вахмистр Кирилов, который "то подавал больному лекарство, то стовил с него мух" (II, 5), — теперь изображается погруженным в горестные думы и вызывающим в бору: "<...> Кирилов вздохнул и, обратив взор к Образу, сотворил в душе теплую молитву о здоровье Лукьяна Меркурьевича; потом впал в думу" (II, 8).

Встреча горюющего Кирилова с приехавшим Скопиным стилизована как слезно-мелодраматическая сцена: "Плохо, ваше благородие!" — сказал со вздохом Кирилов, вводя Федора Михайловича под руку в зал. — Крупные слезы невольно выпали из глаз чувствительного солдата" (II, 12). Однако сентиментальная тональность определяет не только стиль изображения преданного слуги — смерть бабушки и связанное с ней потрясение вдруг коренным образом преобразили весь строй представлений главного героя. Стилизованный облик Скопина теперь основывается исключительно на "слезном аспекте мира" (М. М. Бахтин). Предмет, "настроение" автора и стиль изображения героя изменились по "ценочке", дойдя до кульминации в сентиментальном нафосе: "У ложа покойника неподвижно сидел, или, лучше сказать, был брошен в кресло Федор Михайлович, не могший перенести горестной вести о кончине его бабушки. Юноша находился в сильном припадке чувств: его ресницы еще не просохли от слез и на челе едва лишь угасло зарево тоски беспредельной, невыразимой. И около этих двух неподвижных тел слышался, плакал, и плакала, едетсь, добродетельный Кирилов..." (II, 13—14). Манера повествования становится преимущественно риторической. Кирилов "в избытке горести, плакал дольше и рыдал громче, нежели чувствительная Аврора на могиле Мемноновой" (II, 17). Глядя на забелевшего "с горя" Скопина, Кирилов говорит присутствующему тут же асравнику Скороездову: "Видите, он сам захворал, голубчик!" С ресниц солдата быстро скатились

по щек и пал на его усы две жемчужины добродетели. — “Жаль бедного!” — сказал исправник” (II, 16).

Изображая Скороездова, писатель делает попытку, используя эклектический стиль, создать портрет человека, в душе которого “дурное” время от времени вытесняется “хорошим”. Не умея описывать сложные психологические состояния, автор прибегает к излюбленному приему беллетристов — “риторически напряженным метафорам”, по выражению В. В. Виноградова. Стилизованные патетика и бытовизм срастаются в этом случае почти гротескно, заставляя на последней черте, за которой возможно уже только пародирование ими самих себя и за которую они не преступают, достигая, как полагают ученые, “предельного напряжения риторического пафоса”. В. В. Виноградов считал, что метафора — наиболее отвечающий стилистическим веяниям в прозе 1830-х — 1840-х годов литературный прием. Общее “веяние” эпохи, сказавшееся в тенденции к установлению “диалогических” отношений между “прииторной фразерской идеальностью” и “самой грязной положительностью”, по формулам Белинского, выразилось, в частности, во внутренне-двуединой природе метафоры, предполагающей взаимопереход ходульной “фразы” и “натуры”, “идеального” и “вещного” начал, “высокого” и “низкого” и т.д. Метафора позволила беллетристам “стянуть” воедино разные и даже исключительные друг друга свойства, вложенные ими в своих героев, потому что допускала очень сильные “семантические несоответствия в связи образов”⁶¹.

И. П. Лутковский также прибег к метафоре в изображении исправника, не чувствуя ее пограничного с пародией оттенка, но веря, что подобным способом происходит содержательное обогащение и усложнение образа: “*Искра совести* неожиданно залегла в его *соломенную душу*, и скорбь этой *отсыревшей души* загадочно выразилась в чертах его багрового лица, когда он увидел мрачную картину смерти и униция” (II, 13). “Обратное” превращение этого героя вновь показано при помощи метафоры: благие его порывы и намерения (не забирать именина Лукьяна Меркурьевича в счет неплаченного долга) “вместе со всеми цервечницами добрых чувствований, были из души Скороездова вытеснены варварскою мыслию. В глазах его выступила *жгущая приказная вода иска*

по вехе, руки судорожно зашевелились и, спустя минуту, его не было уже в доме" (II, 16).

Интуитивное стремление писателя расширить границы изображения личности за счет смещения в метафоре "буквального" и "переносного" значений, как в последнем случае, не отвечало риторическим нормам⁶² и в этом смысле было шагом к индивидуальному стилю, который зарождался в беллетристике из эклектических "сближений" всех родов.

Антропологические тенденции в описании духовного перерождения Скопина в данном случае непосредственно опираются на глубоко проникшие в "настроение" автора романа "сентиментальные" начала, на его идеализацию "естественной" природы: от всех полученных расстройств Скопина в конце концов "впал в сильную горячку. Природа, так сказать, воспользовалась этим случаем. Затмив на несколько недель память большого, она, в течение сего времени, искусно переработала нервы его сердца и способности ума; а потом шелковинкою скромности скрепила нервы и освежила последние от смрада неленостей. Словом, она потрудилась для пользы своего питомца - человека; а довольно потрудившись, влила в болезненные уста благодатный елей новой, лучшей жизни" (II, 28-29).

В характеристике "нового" Скопина угадывается постоянное сопоставление его со Скопиным "прежним", чем акцентируется показательный между ними контраст: "<...> и хотя не скоро, его голова опушилась первобытными поэтическими кудрями, хотя багрянец красоты не вдруг зацвел на его щеках юностию, и стройные ноги не скоро получили возможность сделать несколько на до свежей могилы почтенного дедушки; но все это не мешало ему предаваться глубокой горести о невозвратной потере <...>" (II, 29-30). Когда герой узнает, что пеправник "по закону" отобрал у него дедушкино наследство, его реакция уже соответствует "новому" облику Скопина, человека совестливого и богобоязненного: "<...> и он, утирая свои глаза от слез, сказал: "Лишение родного, болезнь и бедность: вот наказания, претерпеваемые мною за прежнее сумасбродство!" (II, 35).

Вместе с полюбившим его Кириловым Скопину возвраща-

ется в Петербурге — в однообразным чиновничьим трудом. Известивший его сосед (он же автор-рассказчик) свидетельствует, что образ жизни молодого человека совершенно изменился. Теперь общая эмоционально-стилевая доминанта в изображении этого лица — пронизанная просветительским нафосом “святая” меланхолия: “<...> принятое Скопиным расположение к тихой жизни и неперемнное желание, оградив нравственность от прихотей, уравновесить свои нужды с возможностью, приохотило его к полезному времяпровождению. Он полюбил уединение <...>. Провидение, труды по доброй воле и регулярно скромная жизнь — сделалась для него необходимою” (II, 70, 76).

Судьба изменила героя — и тональность, и вся стилиевая окраска повествования поменялись с ним “в унисон” на новый лад. Автор даже считает возможным приобокунуть к рассказу о жизни “нового” Скопина правоучительную сентенцию: “Да, одну половину дня служить обществу; другую употреблять на образование своих умственных способностей для того, чтоб ими с пользою послужить отечеству: это правило действительно служит фондою жизни благомыслящего гражданина” (II, 78). Преображаются в нравственном отношении не только образ жизни и черты характера главного действующего лица — на новом уровне с ним повторяется прежнее, но теперь “дурное” заглаживается “хорошим”, “бесполезно-делательное брожение” заменяется осознано-добродетельными поступками.

Скопин встречает того же нищего, но, сам будучи бедным (он теперь никогда ничего не берет “в долг”), подает нищему серебряную монету и обходится с ним по-братски, “по-человечески”. Он даже посещает, по просьбе старика, его квартиру, которая “заключалась в трех чистых комнатах, меблированных просто, но не тесно” (II, 106). Здесь Провидение, наконец, вознаграждает героя за нравственную стойкость и преданность добродетели: нищий предлагает Скопину руку дочери (при ее появлении “в юноше кровь быстро прилилась к сердцу, и нить мыслей внезапно зацепилась за сучок любви” — II, 109) и приданого сорок тысяч рублей. Рассказ нищего стилизован как фрагмент одного из самых популярных в беллетристике жанров — правоошестельного романа (по образцу “Ивана Выжигина”): Петр Леонович Неудачин повествует о своей

жизни — жизни “слишком честного” чиновника, который был оклеветан товарищами, выгнан со службы и принужден на протяжении многих лет заниматься нищенством. Не говоря семье о роде своих занятий, он накопил означенную сумму и теперь искал — и нашел! — доброго человека, который, в случае надобности, позаботится о судьбе его дочери-сироты. Выслушав историю Прудачина, Скопин говорит: “Ваша жизнь будет для меня примером” (II, 125).

До вичальника Скопина дошли слухи, что тот собирается жениться на дочери нищего. Товарищи Скопина со злорадством ожидают его позорной отставки. Но автор не намерен менять общей моралистической тональности, в духе которой справедливость не должна быть нарушена, а благородный человек обязан получить заслуженную награду: “<...> они забыли, что ныне добропорядочного человека нельзя обидеть...”. Правда, департаментский начальник (и в этом Н. П. Лутковский не смеет отступать от правды жизни) не собирается держать зятя нищего у себя на службе. Но, “сообразив, что Коллежский Секретарь Скопин всегда отрицал должность рачительно и, с некоторого времени, стал вести себя с с к р о м н о с т и ю — девушки, уволил его с хорошим аттестатом, то есть, поступил по совести. — Давай бы так!” (II, 134—135).

Автор-рассказчик (как добрый сосед) и Кирилов вдвоем разделяют радость Скопина. После свадьбы происходит и горестное событие — умирают родители молодой супруги. Затем неожиданно выясняется, что ее мать была родной сестрой жены чиновника Мозжецкого, которая, как оказалось, не переставала грустить о том, что после брака сестры с “сумасбродом” должна была прекратить с ней, по настоянию мужа, всякие сношения. В финале романа семьи воссоединяются и все безмерно счастливы. Больше всех счастлив Скопин: “<...> у него 40 000 р. наличного капитала и хорошенькая жена; он одарен от природы привлекательною наружностью и имеет хороший аттестат <...>” (II, 141). Напоследок автор все же решается внести в эту “идиллию” диссонансирующий грустно-прощеский нтрих: “причем его тесть — нищий спрячется от холодного света в холодную могилу под холодный гранит...” (II, 141). И еще одно следствие свершившегося: Федор Михайлович, по словам завершающего роман повествователя, перестал быть “моим соседом”.

Критика, в целом, доброжелательно отнеслась к роману Н. П. Лутковского, но единодушно классифицировала его как "анекдот". "Если бы это был Роман, проинизировала "Библиотека для чтения", подразумевая под "романом" "что-нибудь общее о человеческом сердце и обществе", — то нравственный смысл этого Романа изучил бы нас той истине, что, желая жениться на хорошей девушке, которая бы в состоянии была составить ваше счастье и сверх того принести вам и порядочное и верное приданое, следует всегда жениться на дочери нищего, живущего на мостовой подающими прохожих". После этого заключения представлен конспективный и столь же насмешливый пересказ сюжетных перипетий романа, который прерван на самом интересном (с точки зрения рецензента) месте: на цифре капитала, унаследованного Скопиным от нищего: "Не скажу сколько, потому, что так уничтожил бы в вас все любопытство читать самый Роман, или самый анекдот в двух частях...". "Занимательным" рецензент считает то, что впечатляет "своей несчастливо истинною": "...и этот бедный чиновник, желающий казаться богатым человеком, имея за душою всего 750 рублей жалования, несколько иностранных фраз и несколько исторических анекдотов, и эти дамы среднего состояния, хотя второстепенные лица в повести, и эти нравы в засаленном халате..."⁶³.

Автор этого отзыва, как и рецензент "Северной пчелы", отметивший "несколько незамысловатых мыслей, несколько удачных угодлений, какую-то бойкость в описании и почти везде чистый Русский слог" наряду с "теплыми сатирическими очерками"⁶⁴, совершенно не обратил внимания на стереотипность стилизации, столь наглядно представленную в "слоге" сочинения. "Анекдот", основанный в отдельных случаях на "истине" в изображении "правов", — вот все, что излекла из романа критика, пройдя мимо проблемы его откровенно риторических стилей и языка. Очевидно, подобная рецепция беллетристической литературы далеко не случайна. Критика настолько "привыкла", адаптировалась к стиливым "одеждам", постоянно привлекаемым писателями беллетристами, настолько освоилась с характерными для беллетристики языковыми "штампами", что просто не замечала, не видела и не признавала их, проходя как бы "сквозь" них к существу дела, к "первичному" жанру, которым на сей раз объявила "анекдот".

Повесть С. В. "Три жемчуга" заслуживает особого разбора, потому что, представляя в основных чертах, тот же структурный тип повествования (стилизуемую автором "ломаную линию"), несет в себе задатки отчуждений от него и даже преобразует его в известной степени. В этой повести примечательно авторское стремление заменить надоевшие "штампы" другими, создаваемыми явно им наперекор, структурируемыми как бы "от противного", с целью "оживить" и, приближая к жизни, максимально "обнажить", "разлитературить" стиль. Эта цель не слишком согласуется с посвящением повести стилизованному адресату — "прекрасной читательнице" (подразумеваемому и реальное лицо — княгиню Мещерскую), но беллетристической этого времени, как мы убедились, вообще не управляет принцип "согласованности".

Если И. П. Лутковский, отдавая дань традиции, поселил нищего Неудачина в "трех чистых комнатах" (не говоря уже о том, что внутри "желтого домика" на Песках царили "порядок и опрятность"), автор этой повести, демонстративно попирая традицию, поместил своего героя в "три комнатки поэтически-нечистые" (С. 146). Эпитет "поэтически-нечистые" явно поражал читателя необычностью, задевал его устойчивые представления: не только "комнатки" сочетались в его сознании с чистотой и уютом, но и слово "поэтический" заранее подразумевало символическую "чистоту". Таким образом, понятие "нечистоты", применимое к месту действия, метафорически "удваивалось" ("идеальный" план "переходил" в план "вещный") — соответственно воспринимался и жилец одной из "поэтически-нечистых" комнат, отрекомендованный читателю как "армейский офицер".

В характеристике "армейского офицера", несколько напоминающей ставший вскоре популярным физиологический очерк, не было бы ничего примечательного, если бы не обнаруживающие себя время от времени второй и даже третий планы. "Жанровый" очерк офицера 1830-х годов "как он есть" проецируется на типаж "армейских офицеров" прежней и новой эпох, какими их сделали и как бы узаконили культурная и бытовая традиции прошлого. Автор намечает контуры этих известных типажей для того, чтобы "сквозь" них рассмотреть реальное современное лицо своего героя. Ожидания

"прекрасной читательницы" при этом будут обмануты, поскольку герой далеко не похож на наиболее "приятный" для нее житейский и литературный "образец". Автор знает это и в известном смысле на это рассчитывает. Его цель — подчеркнуть дистанцию между условно-типовым, воображаемым обликом "армейского офицера", собственным его взглядом на себя (отчасти содержащим стилизацию себя под этот облик) и, наконец, точкой зрения автора, "сбрасывающей" с героя все стиливые наслоения, которые вменило ему "общество" и которые он невольно применил к себе сам. Авторская ирония ("задающая тон" в этой части повествования) высвечивает героя "на стыке" его истинного существа (известного только сочинителю) и стилизованных "оболочек" образа, привычно "облегающих" его знакомыми трафаретами.

Структура образа оказывается "трехслойной": 1) "Вы в комнате у армейского офицера, не у такого впрочем классического пехотинца, который закричал бы: "человек! же сю: дай мне в зубы!", требуя трубку. Это бывало в старину" (С. 147); 2) "Ныне армейский офицер совсем не тот". Он "воспитывается в университетском пансионе, понимает по-французски, очень любит отечественную литературу, в доказательство чего получает "Библиотеку для Чтения" и бранит "Московского Наблюдателя". Армейский офицер ненавидит всех Петербургских, в особенности фрачных, щедро наделяя их разными эпитетами. Армейский офицер мало танцует, потому что он разочарован". Кажется, что автор вносит свой посильный вклад в развитие типажа многочисленных "грушницких", как бы воссоздавая маленький "лоскуток", который войдет в структуру образа дермонтовского Грушницкого: "Он поминутно говорит: "наш брат армейский, мы армейщина, солдаты: мы не гвардейцы; где нам! как нам! куда нам!" и т.п. Узкие тали, высокие галстуки, топанье в мазурке и любовные стишки давно уже в отставке. Армейское щегольство заменилось армейским разочарованием и так называемую Российскою словесностью" (С. 147); 3) Наконец, перед нами собственно "герой": "В третьей комнате, там, где стол с книгами и кровать, лежит на кровати здоровый, румяный, толстощекий офицер и, задумавшись, курит трубку. У него сплин" (С. 147).

Таким образом, писатель демонстрирует свою неслия-

ность со стереотипами любого рода и даже подчеркивает это прощическим их изображением — с определенной дистанции. Но традиции он все еще выступает “проводником” читателя “от предмета к предмету”, но “проводником”, уже свободным от слепого подчинения власти предметно-стилевых “клише”. Автор пытается сразу же обозначить свою позицию: он признает значение стереотипов, но, выбирая между ними и действительностью, оказывается в итоге на ее стороне. Обманывая ожидания известной категории читателей, он понимает это и готов просить прощения: “Вот вы уже рассердились, строгая моя читательница, потому что герой моего рассказа, слава Богу, здоров. Вы ожидали какого-нибудь Антошина, бледного, длинноносого, мрачного и черного. Но, скажите, виноват ли он, бедный, что люта я гурьба наделала его здоровым, что, кроме философов, он не знает ревнительно никаких недугов?” (С. 117).

Отвергая “прежние” читательские представления, писатель, однако, ничего не может предложить им взамен, кроме как типовых прощя и отрицаний, получающих в этом случае определенность структурных признаков. Но воле автора читатель четко улавливает, что выведенный в повести “армейский офицер” несколько не похож на героя бытующих преданий об “армейских офицерах”. Он не таков, потому что, по замыслу автора, он живой, конкретный человек. Но, исходя из той же посылки, беллетрист не чувствует в себе силы создать художественно самобытный характер. Видя в трафаретных характеристиках проявление эдуктивной риторики и осмеивая ее, он оказывается способным лишь на то, чтобы бороться с ней теми же непытанными риторическими средствами. “Положительная”, утверждающая стереотипы риторика сменяется риторикой его “отрицания” с опорой на “натуру” — “минус-риторикой”. Но и это, продуктивное, в сущности, отрицание не ведет еще к созданию полноценного художественного образа.

Автор останавливается на “промежуточной” стадии и “переходных” структурах, не видя смысла в возвращении к старому, но и не будучи в состоянии двигаться вперед. Очевидно, “сочетание узнавания и познания, привычного и неизвестного, традиционного и неожиданного”, которое “является законом бытования любой литературы в любое время” — и дан-

ном случае еще не имеет реалистической специфики. Заслуживает внимания мысль исследователя о том, что "эстетический материал, в котором действительность уже подверглась стихийной или сознательной художественной обработке <...> и поэтому представляет собою своего рода "отражение отражения" может играть в процессе творчества двойную роль "посредника" и "спутника". В эпоху господства риторической культуры (до рубежа XVIII-XIX веков) преобладающей была "посредническая" функция "эстетического материала": функция "спутника" появляется в эпоху реализма. "Реализму вообще присущ интенсивный процесс усвоения, ассимиляции творческих достижений, в том числе иных художественных методов, постоянное самообновление на основе всесторонних связей и взаимодействий. Однако эстетический материал, воздействующий на художника-реалиста, не стоит между ним и жизнью, выполняет функцию не посредника, а спутника"⁶⁷.

В повести "Три жениха" "эстетический материал" не выступает ни в той, ни в другой функциях - и в этом отношении ее структура действительно является "переходной", принадлежая пограничной области "риторической" и "не-риторической" культур. Безоговорочно отвергая "посредничество" готовых структурных компонентов, автор тем самым вообще исключает предмет своего изображения из сферы эстетики, выносит его "за скобки"⁶⁸. В сущности, он остается в пределах традиционного представления о неизбежной стилизации предмета, но только от "эстетизации" его переходит к "де-эстетизации", даже и не пытаясь открыть *в нем же* начала нового, художественно-образного воплощения. Получается, что "старинный" и "новейший" стереотипные облики "армейского офицера" воспроизводятся лишь для того, чтобы тут же быть "перечеркнутыми" - именно "перечеркнутыми", а не превращенными в новое качество, не адаптированными свободным от риторики сознанием, которое, хоть и охотно прибегает к трафаретам, но превращает их в художественно продуктивный компонент. Автор "Трех женихов" просто показывает нам типаж "армейского офицера" в зеркале своего неприятия их, и это "отражение отражения" - в полной мере риторика, хотя и декларирует себя как прямой ее антипод.

Армейский офицер, которого именуют Алексеем Ивано-

вичем Курским, и его литературные аналоги, в сущности, структурно однотипны, несмотря на то, что автор настойчиво стремится провести между ними резкую грань. Курский "курит" — хотя и не трубку; он — не "разочарованный" романтик и все же имеет "два недуга нравственные", "два камня" на "груди": "любовь и ревность". Образы мечтательных и реальных ощущений Курского даны в "колеблющемся" стиле, опосредующем авторское "настроение": не то сочувствия, не то иронии. "В дымном облаке, сквозь прозрачную, таинственную пелену дыма, мелькает перед ним чудесный образ девушки с обнаженными плечами, с розою на челе, с улыбкой на устах. И офицер мой вздохнул и, вздохнув, затянулся еще раз, и новое облако прогнало милое видение <...>. Офицер плюнул, рассердился, бросил трубку..." (С. 148). Как насмешка над трафаретами, как трафарет "наоборот", звучит эпитет "серо-армейские" — в приложении к глазам Курского, обращенным к химерическому (дымовому) облаку: "И он вперил в него свои *серо-армейские* глаза" (С. 148).

В "Трех женихах" литературном опыте, имеющем тенденцию к "разобнажению" стиля, доминирующими необходимо становятся уже не "стилевые", а "жанровые" формообразующие компоненты. Здесь даже стилевые константы (например, "поэтическое" гусарство в духе Дениса Давыдова) "сбиваются" на "жанр", входят в структуры, где типизирующими выступают стереотипы социально-бытового поведения⁶⁹. Об этом говорят краткие характеристики товарищей Курского, в изображении которых групповое и персональное начала сведены воедино — в акцентированных автором житейских "амалта": "Ротмистр Грибенгаузен большой шутник, отличный служака, но прежде всего — Немец" (С. 150); "За дверью слышался опять шум, раздались разгульные восклицания и Давыдовские стихи нараспев:

Где друзья минувших дней,

Где товарищи молодые?

Три офицера с фуражками на затылках с раскрасневшимися лицами вбежали в комнату.

"Что? чай об учебе? Полноте, господа, бросьте это. Полковник в таком уморе, что мы с отчаяния немножко выпили. Здравствуйте, господа!"

"Председатели бесед

Собутыльнянки лихие!" (С. 150-151).

Один из этих героев "фона" входит в повесть исключительно как носитель и рассказчик случившегося с ним "анекдота" и выступает в этой функции до конца, обретая некое постоянное "жаиновое" качество: "Я не виноват, господа; подсудите сами: лошадь горячая; я за всех лошадей отвечать не могу. Болван рекрут затянул поводья. Я за всех рекрутов отвечать не могу" (С. 150).

Автору настолько важно закрепить стилизацию "под жанр", что на ее основе он производит как бы итоговую переключку и поверку персонажей: воссоздаст, на первый взгляд, хаотическое смещение голосов, обладатели которых остаются "не видимыми" "публике". В действительности же в этом хаосе прослеживаются строгая дифференциация и упорядоченность по "амплуа", логика воззрений сочинителя на каждое лицо и атмосферу офицерской вивушки в целом. Автору удастся даже воссоздать ее ритм — путем все убыстряющегося темпа реплик, при сохранении героями своих "мотивов" и общей их редукции:

"Чаю, чаю, Семен! Да, слышь, с ромом. Что, господа, не срезаться ли? Я сделаю нить золотых. — Болван рекрут. Я за горячих лошадей отвечать не могу. — Тама ник поитет двенадцать с нульдиной и две копейки мазу. Господа, в воскресенье в соборья будет бал. Езерские приехали из деревни. Вице-губернатор послал нарочного к Любским и к Праховым. Говорят, что и оне будут, и Лизанька, и Сонечка, и Параша. — Елена Петровна тоже будет... хлоп, хлоп, хлоп. — Дама с углом — хлоп, хлоп, убита! — Ах, подлая Дашенька! Лошадь неезженная, рекрут болван; я за рекрута отвечать не могу. Где друзья минувших дней? Господа... За здоровье Елены Петровны! ура!" (С. 151).

Принцип "монтажа" вообще выступает на первый план в жанрово-стилевой организации этой повести. Вся она — как лаконичный конспект, составленный из пестрых жанровых и стиливых "лоскутков" или "осколков" ("<...> весь XIX век в литературе и поэзии забит осколками риторического <...>", — пишет Ал. В. Михайлов⁷⁰).

Безусловно, реплики "невидимых" персонажей риторичны по своей установке: исходя их субъекта речи, каждая как

будто снова возвращается к нему и "замыкается" на нем. "Диалогические отзвучия" здесь, если воспользоваться выражением М. М. Бахтина, не проникают в "глубинные пласты" языка, а "шумят <...> в смысловых вершинах слова"⁷¹. И все-таки следует иметь в виду, что сама структурная организация этого эпизода, выполненного в жанре драматической сцены, в 1830-е годы могли восприниматься в русле тенденций к объективности искусства. Драматический род, в числе трех родов "поэзии", составлял романский жанр, мыслимый как синтетическая, "панорамная" структура⁷². Н. И. Надеждин полагал, что драматические ("исторические" и "современные" сцены) решают ту же "задачу современного направления поэзии", что и роман, но не всегда успешно преодолевают "условия драматической организации", не достигают "всей полноты" и непринужденности романа⁷³. Близость к романному универсуму уже предполагала начальные формы "диалогизма", рашатывание "монологических" структур вело к представлению о *характерах* персонажей, угадываемых за *актцра*, к попытке внутренне конденсированной речи, передающей своеобразие локализованных в повествовании характеров.

Однако в иных структурных "звеньях" своей повести автор "Трех женихов" не столь экспериментаторски смел, хотя и пытается комбинативным путем достичь многосторонности изображения, предполагающей неоднозначность читательских трактовок.

"Второй" жених — небогатый чиновник Леонов, приехавший из Петербурга в город*** (место действия повести) — представлен, преимущественно, с двух сторон: как стилизованный романтик (причем, риторика здесь имеет "человеческое" авторское наполнение) и как, опять-таки, стилизованный чиновник "третьего разряда", относящийся к категории "светских Петербургских молодых людей", с тремя тысячами годового жалованья. Разрабатывая первый аспект личности героя, автор сочувствует ему и сожалеет о нем. Влюбленный в дочь помещика Болринова, Елену Петровну, Леонов говорит с ней "со всей восторженностью молодости и пылкой страсти" (С. 155). Он разворачивает перед ней картины идиллической жизни вдали от "петербургского быта", рисует идиллию "мечтательную, безмятежную, с камельком, с откровенным разговором, с

добрыми людьми" (С. 155). Автор подчеркивает, что это была риторика в продуктивном значении слова: "Молодой человек говорил хорошо", потому что "он чувствовал свои слова". Последнее замечание в равной степени относится и к сочинителю, который говорит о Леонове в тоне "прочувствованной" декламации: "Пламенное воображение завлекло его далеко. Душа его с презрением отряхивала пыль светских условий: она вырывалась из цепей сущности, и в каком-то забытии, утопала в поэтическом восторге" (С. 155).

Когда писатель хочет показать "действительную" сторону жизни Леонова, он, не колеблясь, прибегает к жанру физиологического очерка: "Случалось ли вам когда-нибудь, княгиня, хорошенько разобрать это произведение, известное под общим именем чиновника? Он составляет в обществе особое отдельное сословие, с своими понятиями, с своими суждениями, с своим исключительным образом мыслей..." (С. 164—165) и т.д. От общих рассуждений автор переходит к стилизованному наброску жизни "маленького человека", предвосхищая "живые картины" в духе "сентиментального натурализма": "Он жил на Гороховой улице, в третьем этаже, на дворе, один-одинешонек, никем не любимый, никем не замеченный. Поутру рано надевал он свой вице-мундир и отправлялся в департамент. Начальник отделения кланялся ему сухо, директор никогда" (С. 167).

Таковы два главных героя повести, два "жениха" Елены Петровны Бояриновой. Третий — "толстый, безмолвный полковник" — потому и безмолвен, что полностью "едит" со средой и может думать только ее мыслями и говорить ее языком: "Никогда никто не слышал от него самого обыкновенного приветствия, самого ничтожного вопроса. Служба завладела всеми его способностями" (С. 156).

Испробовав, как видим, целый ряд "устойчивых" стилей и жанров, писатель достигает законченности в разработке компонента, особенно много значившего в "переходный" период компонента идеального. Не будучи непосредственно связанной с сюжетом повествования, "идеальность" имеет вставной характер, тем более вскрывающий ее парадигмальную функцию. Стилизация здесь настолько однозначна (отсутствуют обычные стиливые "колебания"), что соответствующий фраг-

мент нетрудно спутать с аналогичными фрагментами романов Д. Н. Бегичева или Ф. В. Булгарина. Но важно другое: идиллический стиль в этих произведениях непринужденно "переходит" в правоописательный жанр.

Следует отметить, что такая поэтологическая особенность, как "переход" *стиля в жанр* в пределах одной повествовательной структуры — специфическая черта, присущая исключительно беллетристическому типу творчества. Общая стилевая парадигма "навеивается" конкретным жизненным явлением (в литературе классического уровня эта связь настолько сложно опосредована, что не имеет единственного "жизненного" толкования; другое дело — беллетристика, где, будучи основой творческого метода, она всегда может быть уяснена). Затем осуществляется — через категорию "жанра" — обратное преобразованное "выхождение" условно-стилизированных "клише" в "живую жизнь". "Идеальный" элемент, почерпнутый из стиля, сохраняется при этом, но в "обитовленном" виде (приземленный жанровыми ситуациями). Таким образом, повествовательные структуры совершают полный беллетристический круг: действительность — стиль (в виде стилизации) — жанр ("как быт, как наличная история"⁷⁴, но одухотворенные уже "человеческим элементом" стили, возведенные в "идеал", парадоксально стереотипизированный приемами стилизации) — и вновь действительность.

Когда речь идет о беллетристике, по-новому актуализируется справедливая мысль: "Любая художественная форма есть <...> не что иное, как отверженное, опредметившееся художественное содержание. Любое свойство, любой элемент литературного произведения, который мы воспринимаем теперь как "чисто формальный", был когда-то *не в о с е р е д с т в е н н о* содержательным. Более того, при своем рождении любой такой элемент выступал всегда как живое истечение какой-либо единичной, неповторимой частицы содержания. <...> В наше время склонны (в отличие от "времен Аристотеля" — Н. В.) как раз отделять художественные структуры от аналогичных жизненных явлений. Так, например, достаточно четко разделяются термины "драма", "роман", "идиллия" и т.п., означающие известные жанровые конструкции и родственные

бытовые словечки ("драма в семье", "о, это целый роман!", "какая идиллия!" и т. д.), чаще всего окрашенные прозой или хотя бы оттенком фамильярности. Но в то же время нельзя не видеть изначальной связи этих конструкций и этих жизненных явлений"⁷⁵.

Исследователи не случайно упоминают "идиллию" — как одну из наиболее "жизненных" в своем "человеческом" наполнении жанрово-стилевых структур. Не раз возвращается к ней и автор разбираемой повести, хотя для этого ему — в очередной раз — приходится менять тон и стиль: "<...> напрасно вы подумаете, что в провинции бывают одни только смешные карикатуры. Сохрани вас Бог от такого заблуждения! Много есть прекрасных семейств, много есть превосходных картин, перед которыми вы остановитесь с умилением.

Жаль, например, что вы не знаете Петра Михайловича Бояринова. Вот вам истинно почтенный человек. Вот вам истинно Русский помещик, радушный, гостеприимный, Русский в полном смысле слова. Он постиг, что в быту нашего народа и нашего частного существования должна быть какая-то патриархальность, основа нашего государственного и семейного счастья. Без дальновидных замыслов, без напрасного тщеславия, он смиренно осмотрелся вокруг себя, и нацел занятия на всю жизнь. Из самого прозаического и обыкновенного действия провинциального быта, т. е. женитьбы и пребывания в деревне, он умел сделать что-то возвышенное и поэтическое. Он сделался истинною главою своего семейства. Он сделался истинным помещиком своих крестьян, правосудным и человеколюбивым. Цель его достигнута: семейство его прекрасно, крестьяне его боготворят, соседи <...> любят его душевно, а по воскресеньям приезжают к нему обедать с женами и дочерьми" (С. 158–159).

Рассказ о смерти Петра Михайловича переводит риторику с "панегирических" на еще более высокие в духовном плане "эпитафические" высоты (аналогично тому, как это произошло в сценах смерти, представленных в произведениях О. М. Сомова, А. О. Корниловича и Ф. Ф. Корфа): "Есть власть величественная, перед которою ничтожны все суеты большого света, перед которою страсти утихают и люди уравниваются. Эта власть великая — смерть..." (С. 169) и т. д.

Однако заканчивается повесть совершенно прозаически: свадьбой Елены Петровны с полковником, которого она выбрала по расчету, по наущению петербургских "кузин и теток", напроочь позабыв свою идеально-романтическую любовь к Леонову. Все герои переживают "возвращение" из стиля — точнее, из той сферы, где либо их, либо они сами себя "стилизуют" — в рутинный "жанр" (аналог "неприукрашенной" действительности), символизирующий нотвратимость реальности и ее "оголенность", ужасающую человека и каждый раз переживаемую и проживаемую им по-своему. Счастье "молодых", соединяющихся "счастливым" браком, изображается в сатирических красках, с подчеркиванием профанации духовных ценностей, подлежащих "овеществлению": "Невеста была в белом атласном платье и в большом блондовом вуале, к великой зависти всех губернских красавиц. Жених, в новых полковничьих эполетах, стоял подле нее как истукан, и величественно потирал ладонью свои щетинистые бакенбарды" (С. 170). Леонов "служит опять в Петербурге и представлен в Станиславу 4-й степени" (С. 170). О "мечтаньях" армейского офицера теперь говорится только иронически — и в этом случае они также становятся элементами "жанровой" характеристики: "Курский разочарован более, нежели когда-нибудь, и говорит, с горя написал чувствительные стихи, которые намерен напечатать где-то" (С. 170).

Общая тенденция стиля "Трех женихов", ведущая к реалистическому характеру изображения, проявляет себя в этом произведении по-разному. В целом же она сводится к пересмотру поэтики предметной стилизации, к уклону в "минусриторику", к использованию элементов наиболее "жизнеподобного" драматического рода, к многообразию жанровых структур и т. д. Только по окончании повести становится ясным значение предпосланного ей, подчеркнуто "безыдеального" эпиграфа: "Пять копеек!... Никто больше? (Продажа с публичного торга)" (С. 146). И дело, конечно, не только в том, что сочинение заканчивается браком как своего рода сделкой. Данной "антиидеализацией"⁷⁶ автор, по-видимому, хотел сразу "задать" тон и стиль, "переходящие" в жанр — согласно поэтике "беллетристического круга". Речь пока не идет о реализме, поскольку перед нами текст, не претендующий на статус высо-

кого искусства. В повести "Три жениха" — отражаемая ее жанрово-стилевой организацией — представлена активная реакция широкой массовой литературы на готовые "культурные" стереотипы и шаблонизированные формы общественного поведения. Подобная реакция сама по себе показательна как шаг к иному типу творчества, не постулируемому "круговой" беллетристической взаимосвязанностью стиля и жанра. В "Трех женихах" угадывается в перспективе новый тип связи опосредующий художественно-словесную организацию реалистического уровня.

Беллетристика, о чем свидетельствует вышесказанное, в самом широком смысле понимает и осуществляет функцию "перевода". Это не только "перевод" гениальных произведений "на язык толпы" — это, что не менее важно, "перевод" жизни в ее стилизованный "устойчивый" образ и из него — в коммуникативно значимые "жанровые" структуры ("подобные" жизни), которые, в свою очередь, буквально "переводятся" в реальную неупорядоченную жизнь. Но кроме этого существует "перевод" жанров классической поэтики в их беллетристический "облегченный" вариант (соответственно всем тем категориям, о которых шла речь выше: "приятного", "доступного", "убеждающего" и пр.). В беллетристическом повествовании, по нашему мнению, действует не принцип жанровой закономерности, но закон жанрового "наведения", который исключает возможность дифференциации литературных жанров на основании комбинаторности определенных художественных признаков⁷⁷. Беллетрист "видит" жанр своего произведения тем или иным не в зависимости от художественного замысла, а исключительно в соотносительности с жизненным и стиливым аналогами — иначе говоря, для него исполнены более важного, чем эстетического, содержания универсальные формулы, которые приводит исследователь: "драма в семье", "о, это целый роман!", "какая идиллия!" и т. п.

Стремление локализовать то или иное произведение по жанровому признаку, чаще всего, не давало искомым результатов. И это при том, что локализация требовала выделения

структурных данностей — если и не по меркам искусства, то в аспекте риторики. Однако риторика в приложении к “жанру” далеко не всегда встречала благоприятную почву. Именно в беллетристике, где “жанр” теснее связан с жизнью (в отличие от более удаленных от нее универсалий “стиля”), оказывается затруднительным, к примеру, трактовать обычный *анекдот* по риторическим меркам — как связанные друг с другом “пример” и “эпифора”.

Когда современная критика определяла роман Ф. В. Булгарина “Иван Выжигин” как “анекдотическую картину” (что стало “общим местом” адресованных этому сочинению критических высказываний), она не подразумевала при этом *анекдот* как литературный жанр, не воспринимала весь роман в виде “ценочки”, составленной из анекдотических жанровых образований. И это не удивительно, поскольку в романе Булгарина и в самом деле очень немного “правильных”, “структурных” анекдотов, организованных как басня — с “моралью” в виде сентенции и приложенной к ней повествовательной иллюстрацией (конкретный бытовой эпизод). Термин “анекдотический” в данном случае лишь косвенно выступает в эстетическом значении, во многом подменяя его бытовым. Не только “Иван Выжигин” или “Памятные записки титулярного советника Чухина” — “не форменные” произведения, по точному выражению их создателя. В сущности, таковым является любое беллетристическое сочинение, рассмотренное в аспекте жанра, в свою очередь, понимаемого не с позиций классической теории, но в пределах категориального аппарата беллетристической поэтики.

Какое бы то ни было традиционное жанровое определение, прилагаемое к произведениям беллетристики, оказывается относительным, условным и приблизительным — можно было бы сказать, “безответственным”, учитывая, что подобное явление вызвано нестабильностью беллетристических критериев, происходящей от стремления “скрестить” установку на “жизнь” и общестилевой канон. “Безответственное” классифицирование жанра — как самим сочинителем, так и его критиками и читателями — мы и называем **з а к о н о м ж а н р о в о г о “н а в с е д е н и я”** (используя термин риторики), законом, в силу которого жанр не может быть понят и наименован с точки зрения искусства.

Жанровое "наведение" имеет две стороны, легко "уживающиеся" друг с другом в пределах беллетристической поэтики. Первая предполагает "жанровое" понимание предмета на основе отождествления его с реальностью в аспекте общего литературно-бытового комплекса сознания. Вторая извлекает из жанра, обозначенного подобным способом, смоделированную форму, отвечающую авторскому "настроению", вступающему в круг эстетических ассоциаций.

Беллетрист, как правило, затрудняется в отборе единых жанровых ориентиров для своего произведения, и эти затруднения делает достоянием читателя, который уже в самой структуре сочинения может увидеть авторскую рефлексивно жанрообразования и наблюдать за ее процессом. В период, когда "художественные" начала в формировании жанровой системы недостаточно развиты, на первый план выходят, в качестве структурообразующих посылок, комплекс смежных — между жизнью и литературой — представлений, с одной стороны, а с другой — риторически довлеющий сам себе жанрово-стилевой шаблон. На общем пространстве произведения они встречаются, с той или иной степенью очевидности, не совмещаясь друг с другом, но вступая хоть и в "безмолвный", но, в проекции на будущее, продуктивный диалог. "Достоверность" и "литературность" ищут воссоединения не только на почве стиля, но и в аспекте жанра — и именно в 1830-е — 1840-е годы беллетристика фиксирует этот момент генологической разъединенности структур и их взаимотяготения во внехудожественной, но продуцирующей художественность эклектике⁷⁸. Единое наименование жанра будет при этом заведомо не точным, "безответственным" и, ощущая это, писатели "переходят" от одного жанрового определения к другому, сознавая, что, несмотря на все их усилия, будет отыскан лишь условный, не вобравший всех мотивировок, поэтологический "баланс".

Таким условно "сбалансированным" результатом — результатом беллетристического жанрового "наведения" является, по-видимому, подзаголовок сочинения М. В. Авдеева "Ясные дни", опубликованного на закате "переходной" эпохи (1850)⁷⁹. Подзаголовок "идиллия", а также жанровая дефиниция *романа*, которая встречается по ходу авторского комментария в составе текста, вместе составляют нечто сугубо

деструктивное — однако и такое, что “выдается” автором за подлинное, органически возможное единство. Очевидно, беллетрист уже со всей несомненностью сознает, что его сочинение должно соответствовать поэтике определенного жанра, но не знает пока, что положить в основу жанровой классификации.

Хронотоп дороги в экпозиции, символизируя “течение исторического времени” (М. М. Бахтин), делает окружающее пространство ощутимо бесконечным, как бесконечна любознательность одолевающего его путешественника — одновременно и автора-повествователя. К читателю он обращается не только как к “сочувственнику”, но и как к наблюдательному спутнику: “<...> вы полной грудью пьете свежий, душистый вечерний воздух и любопытно озираетесь по чужим, неизвестным вам местам” (С. 140). Ритм повествования становится “невероятным”, что придает увиденному одухотворенность: “Вдруг безрезки расступились; узкий проселок бежит, изгибаясь в сторону; вы следите за ним, и вот веселая деревня рассыпалась перед вами задумчивыми, разнохарактерными избышками; пыль стоит облаком, у околицы стадо пестреет и гремит под ней; а в стороне одинокая, деревянная церковь, окруженная могильными крестами, <...> богатая теплыми молитвами, которые усердно шлет в ней и молодой мужичок, и ветхая старушка, и румяная девица, — все, моля о своих желаниях” (С. 140).

В общую многообразную картину движущейся реальности вовлекается и “барский дом”, который “проскользнет и встанет перед вами”. Это главный предмет авторского интереса и внимания — в нем также угадывается собственный, исполненный живой активности, насыщенный внутренним смыслом мир: “На просторном дворе видно движение: баба несет в горницы клубящийся паром самовар; мальчик пробежал с приказанием; оседланный конь играет у подъезда в руках кучера; стройная женская фигура, в белом легком наряде, мелькнула между цветов и зеленью балкона и остановилась на нем, завидя вашу пылящуюся тройку, и пристально глядит вслед за ней...” (С. 140). Движение внешнее, “дорожное” смыкается с непонятным для стороннего наблюдателя динамизмом чужой жизни, “которая скоро и быть может навсегда промелькнет перед ним” (С. 141).

Разгадать значение перипетий, духовных драм, непростых

человеческих отношений, которые рисует проежающему "разыгравшееся воображение", и стремится писатель-беллетрист, вовлекая в этот процесс читателя в качестве заинтересованного зрителя. Соответствовать данной задаче должен, по-видимому, и выбор формы. Исходя из хромотопической заданности (хромотоп дороги), из поэтики динамического обозрения действительности с ее непроявленными сюжетами и нераскрывшимися судьбами, перед читателем должен развернуться *роман*: именно с жанром *романа* коррелирует "живая картина", не изведенная пока путешественником, но любовно и изнутри знакомая автору. "Воображение" путешественника — безусловно, не творческое, а житейское, но оно предоставляет писателю материал для творческой переработки, для "перевода" картины жизни в разряд явлений литературно-художественных. Слово "роман" (один из вариантов жанрового "наведения") возникает на стыке двух сознаний: бытового и литературного — в общепринятой трактовке, единой для автора и его читателя. "Воображение" их обоих движется по "романному" руслу, потому что синтетическая "живая картина", сама собой, вызывает представление о романе — как определенном, сложно организованном комплексе человеческих связей и как структуре, опосредующей тенденции движения, многообразия, широты охвата явлений, устремленности их в бесконечность и т. д.

"Воображение", домысливающее и преображающее реальность, неуклонно ведет путешественника, руководимого автором, к жанру романа: "<...> и спрашивает вы ямщика: "Чей это дом, братец?" — "Да господский", — отвечает он вам. — "А кто господин?" — "Петр Афанасьич, Нена... Нена... Ненабоков, кажись..." И, как бы сознавая, что он немного погрешил, надселив человека не принадлежащим ему прозвищем, ямщик ударит по лошадам, и полетели вы вперед и вперед, вздымая желтую пыль на мягкой дороге и, пока ваш взгляд спешит ловить убегающую картину, воображение пытается угадать, кто это Петр Афанасьич, и чей конь рвется у крыльца из рук дожего кошоха, и чья стройная фигура мелькнула на балконе, склонясь над затуманившеюся далью, и неясный узор романа заткался в голове вашей..." (С. 141).

Вовлеченному в движение "убегающего" *узора романа*

читателю готов помочь автор: "Я расскажу, если хотите, несколько сцен из этой сельской жизни, — сцен, которые рисует и старается отгадать ваше воображение" (С. 111). Итак, структуру произведения, написанного по мотивам, подсказанным жизнью, — должны составить сцены из большого, известного автору, но не созданного пока романного целого. Таковы предложенные им ориентиры намеченного жанра — таковы читательские ожидания, мечты "воображения", общий "настрой".

Однако писатель сразу же с поспешностью разрушает столь тщательно обоснованное им жанровое "наведение". Проекция на жизнь, жанр романа, который служит формой "перевода" реальности в литературу и литературы в действительность, — заменяются М. В. Андесвым проекцией на традиционный стиль и соответствующий ему риторический жанр — и д и л л и и, означающий "наведение" совсем другого рода. Правда, автор, возможно, исподволь готовил этот "переход" (дорога, например, не всегда означала "живое" движение — она могла быть и средоточием сонного покоя: "зной так и душит, пыль стоит неподвижно, лошади бегут самой несносной перевалкой" (С. 139) и т. п.; в выражении "живые картины" акцент не обязательно мог стоять на эпитете "живые" и не обязательно этот эпитет должен был выразить соединенный с "развитием" смысл: "картинка", запечатлевшая "остановленное мгновение", мгновение жизни в настоящем, собственно говоря, в есть "идиллия", в своем антологическом значении).

Подготовив "узор романа", автор решительно "зачеркивает" его и переключается на "идиллию": "Не обещаю, впрочем, ни повести, ни романа" (С. 141). "Движение", как оказалось, происходит по одним и тем же кругам: с персонажами сопряжены лишь события, "несколько не изменяющие нормы" их "расположения духа". Но примечательно, что автор не только сам помнит о том, что собирался написать роман, но и настойчиво напоминает об этом своим читателям. Он как бы хочет сказать, что в тех же самых "картинах" и лицах, составляющих их, присутствовали не одни "идиллические", но и "романные" возможности жизненного и творческого "строительства". Автор просто не захотел — в силу своих причин — их обнаружить и проявить. Он ограничил их в себя, избрав жанр *идиллии*. Но не следует забывать, что этот жанр — лишь

один из возможных, одно из структурных звеньев "риторической сетки". "Воображение" может не согласиться с ним, может развить свой жанровый инвариант. Автор сознательно создал *идиллию*, но мог, если бы захотел, написать *роман*⁸⁶. Иными словами, беллетристически жанр — это жанр, пришедший в текст "извне", как культурная (в абстрактно-книжном и обывательском смысле) реальность, стремящаяся подчинить себе "живую" саморазвивающуюся структуру текста, но, не имея в том успеха, признающая — как норму относительный "частичный" результат.

Особенно явно колебания между "романом" и "идиллией" проявляются в ситуации, когда в отношениях идиллической героини: "Лиза была деревенское дитя, вскормленное на чистом воздухе молоком и домашними булочками" (С. 153) — с выпускником военного училища Воляжниковым, лицом "из другой среды" (С. 167), возникло нечто особенное, что при других обстоятельствах, а именно — если бы автор не принял за образец "готовый" жанр — могло бы составить коллизию повести, и даже романа, на что указал сам писатель. В этом случае, как ясно сознает беллетрист, ожидания его читателей вновь — и опять-таки, в независимости от эстетических причин, — оказались обманутыми. Не только первоначальное жанровое "наведение", ведущее к "роману", было "безответственным" — "безответственным" стал и *отказ* от "романных" возможностей: намеченные беллетристом коллизии оказались не "идиллическими", а "романными", пересилив, тем самым, внесенные авторским "настроением" идиллические стиль и жанр.

Но по поводу того, что его герои, вопреки всем объективным предпосылкам, не увлеклись друг другом⁸⁷, "против всякого ожидания, не влюбились друг в друга" (С. 177), автор считает необходимым дать соответствующие пояснения: "Но увы! пусть гнев читателя теперь обрушится на меня: я не хочу вводить его в заблуждение и признаюсь, что в моей простой истории не будет подобного эпизода, который я мог бы описать с большим жаром. Я предчувствовал, что мои молодые герои не сделают ничего подобного и лишат меня случая выказать вполне мой талант: поэтому прошу читателя вспомнить, что я не обещал ему романа. Роман я напишу впоследствии: у меня в воображении уже раскидывается его широкая канва, и перо ждет

только досуга и просится рисовать его затейливые узоры; но теперь оно чертит эти простые контуры, и я возвращаюсь к моей истории” (С. 176–177).

“Простая история” — это, с точки зрения автора, такая “история”, в которой нет и не может быть никакого, даже самого “маленького” драматизма. Он вынужден признать: “Однако ж, в этой мирной семье образовалась группа, в которой тихо развивалась маленькая драма...” (С. 176) — но “простая” драма, по законам идиллии, не может иметь развития и истинно драматического напряжения. На этом, как бы наперекор очевидности изображаемого, настаивает писатель: “Живя среди сельской свободы, вдыхая полной молодой грудью этот прозрачный и живительный воздух, который, кажется пропитан ароматом рощи, полей и неги: они, оба молодые, оба хорошенькие, оба в первой поре полного развития, они не бросились друг другу навстречу!” (С. 177). Если бы произошло обратное, не могло бы быть идиллической “закругленной” концовки, основанной на постулате риторической целесообразности: “<...> каждый из них возвратился в свою среду, из которой временно вышел, и каждый нашел, что так и быть следовало” (С. 195). Почему “так и быть следовало”, автор не объясняет. И объяснить это иными причинами, кроме проявленного догматизма жанровой тенденции, не представляется возможным, поскольку речь идет не о живой логике отношений между героями, не об индивидуально-своеобразной психологической истории этих отношений. Иная концовка означала бы “роман”, а не “идиллию”, в которой “действие оказалось <...> исчерпанным, и включения в него новых сфер жизни не произошло”. Именно так современный исследователь характеризует жанры, имеющие не “романную”, но противоположную “романной”, на себе самой “заквашенную” консистенцию: “Что, если бы Онегин действительно оказался “не мячиком предрассуждений, не пылким мальчиком, бойцом, но мужем с честью и умом?” Не было бы дуэли, убийства Ленского, странствий Онегина, посещения Татьяной его дома с целью найти “слово”, разрешить “загадку” и т. д. и т. п. — словом, не было бы романа”⁸².

“Роман” и “идиллия” — жанровые образования неоднотипной “внутренней формы” и соответственно разной внеш-

ней конфигурации. Философская категория "настроения духа", о которой пишет В. фон Гумбольдт, в беллетристике проявляет себя также в "настроении" — в том неопределенном, эклектическом "настрое" души, который, однако, имеет некую, одному ему присущую особую направленность. Применительно к идиллии эта направленность выражена яснее: "Словом "идиллия" пользуются не только для обозначения поэтического жанра, им пользуются также для того, чтобы указать на известное настроение ума, на его особую чувствованность". В. фон Гумбольдт, отделяя идиллию от трагедии и эпоса, апеллирует именно к различиям в "настроении" — соответственно "одностороннем" и "всобщем", по его терминологии. Впрочем, в подлинном искусстве "односторонность", "ограниченность" идиллии — не ощутимы, как считает философ. В. фон Гумбольдт опирается на опыт Гете — беллетристика, тем более позднейшая, свидетельствует об ином.

Перефразируя гумбольдтовские заключения, можно сказать, что в ней "замкнутость в узком кругу" выступает именно "как следствие воли" — "воли" сочинителя, не "вытекающая из самой глубочайшей природы, из такой пропикновенности высшего чувства, которое в иных обстоятельствах не могло бы возникнуть без помех". Здесь особенно очевидно, что "роман" обеспечил бы "душе свободу движения по всем направлениям", пробуждал бы "все силы человека сразу <...>". "Идиллия же собственной волей отмежевывается от части мира, замыкается в оставшемся, произвольно сдерживает одно направление наших сил" — однако, не в состоянии "обрести удовлетворение в другом их направлении"⁸¹.

Автор "Ясных дней" кажется, и сам сознает, что не вполне мотивировал отказ от "романа" в пользу "идиллии" и создал идиллию не настолько "убедительную" (В. Т. Плаксин), чтобы полностью изгнать из сознания, своего и читателей, перспективу романа. Понимая это, он предлагает публике самой домыслить недостающее, обратясь непосредственно к жизни и найдя в ней то, чего не в состоянии дать стилизованно-идиллическая картина "светлой, невозмутимой радости" (С. 164). После риторического вопроса: "И теперь скажите мне, не любо ли, не весело ли следить эту группу?", подразумевающего согласие, соединяющее обитателей "маленькой комна-

ты", беллетрист замечает (как бы между прочим): "Но еще лучше, друг-читатель, положить перо, закрыть книгу и тихо задуматься над другою глубоко отмеченною в памяти встречей, от которой шибко, шибко когда-то билось сердце" (С. 165).

Жанр романа в "Ясных днях" М. В. Авдеева мог быть воплощен, но не "сбылся", хотя для этого существовали близкие "художественным" предпосылки, изначально заложенные автором в свое произведение. Жанр идиллии, который писатель сам себе "задал", был претворен, но, именно в силу того, что "задан", претворен не вполне, с поправкой на "роман". В результате жанровое определение "идиллии", выставленное в подзаголовок, так и не смогло обрести жесткости, окончательности и значения эстетического "кода" ко всему произведению. Оно, что характерно именно для беллетристики, стало приблизительным, а понятие жанра заменилось понятием жанрового "наведения".

Поиски разных жанровых трактовок в пределах одного литературного произведения, как и аналогичные искания в области стиля, еще раз подтверждают, что жанровые и стилевые константы в беллетристике не имеют твердых теоретических основ. Тиготел к органическому воспроизведению жизни, они при этом не отказываются от риторических "покровов"; утверждая жанр, отвечающий специфике текста, привлекают в него иные жанровые парадигмы, которые иначе и по-своему реорганизуют весь словесный материал.

Беллетристическое произведение — это одновременно и явление, проецируемое на художественное творчество, и риторическое "сочинение на тему", которое не мыслит себя без заданных правил, "ключевых слов" и т. п. "Роман походит скорее на программу, чем на обдуманное литературное произведение"⁸⁴. — так обозначил это явление Н. С. Чернышевский в разборе сочинения А. Потехина "Крестьянка".

Однако сам принцип "переходности" как конструктивный, выражающий — посредством структуры — представления автора о жизни с ее непредсказуемыми "сближениями": нарочитой позы и глубокой искренности (то и другое — в "оболочке" романтического эгоцентризма), рефлектирующего сознания и "простых" начал жизни, подлинной духовности и духа

пошлой "толпы" и т. д., — все глубже проникает в беллетристику, становясь ее ведущим признаком в эпоху 1840-х годов. В это время "риторические" и "действительные" элементы, нередко выступая в непосредственной близости, сложно взаимодействуют, высвечивая и в чем-то дополняя друг друга. Можно сказать, что Н. А. Некрасов, Я. П. Бутков, И. И. Панаев, Д. В. Григорович, А. Н. Плещеев и другие писатели пользовались "переходными" структурами уже вполне осознанно, применяя их в идейно-изобразительных целях.

НА ПУТИ К ПОВЕСТИ И РОМАНУ: МОДИФИКАЦИИ ИДИЛЛИИ И АНЕКДОТА В БЕЛЛЕТРИСТИЧЕСКИХ СТРУКТУРАХ 1830-Х – 1840-Х ГОДОВ

Характерное для беллетристики (ее теории и практики) осмысление "вторичных" жанров не напрямую, но посредством, во-первых, стилевых универсальных категорий, во-вторых, "первичных" жанровых структур – делает идиллию и анекдот существенными компонентами в становлении жанровой содержательности романа и повести, выдвигает их в центр актуальной (но малоозвученной до сих пор) проблемы генезиса прозы в "переходную" эпоху.

Беллетристика и в наибольшей мере приспособленное в ней литературно-теоретическое сознание 1830-х – 1840-х годов, как мы видели, идентифицирует себе структуры анекдота и идиллии, используя их полифункционально: как проводников определенного способа мировидения в его совокупно житейском и литературном предельности. Риторическая значимость анекдотической и идиллической структур (которая, при соответствующих условиях, во "вторичных" жанрах сближается с художественной) зафиксирована в учебниках теории и практики словесности, где сама риторика представлена наукой, "научающей систематически обрабатывать сочинения <...> со стороны м а т е р и и с о стороны ф о р м ы <...>"¹.

Оба жанрово-стилевых образования в глазах беллетристов имеют как бы удвоенную ценностную значимость: то и другое легко находят аналог в жизни (свой "человеческий элемент") и вместе с тем уже несут его готовую структурную модификацию. В "душе" читателя они должны вызывать "убеждение, распрощанность и решимость удачным выбором и размещением мыслей, а равно и привычным выражением"², поскольку функция их не только "человечески", но и "культурно", "эстетически" кодифицирована. Каждое звено этих структур метонимически представляет за архетипическое, но, в

применении к живой действительности, метафоризируемое целое. Если метафора идилии “переносит” мифотворческую реальность Золотого века в комплексе современного ей идеального воззрения, то метафора анекдота возводит предание к идеалу (либо подчеркивает отступления от него), фиксирует “мгновение” как микроструктуру “вечности” (чтобы “мгновение” составило, по выражению А. Плюшара, “душу и жизнь” анекдота, оно “должно быть занимательно, должно трогать, поражать”³).

Риторический подход литературно-теоретической мысли к анекдоту и идилии предполагал тенденцию к прозрению в той и другой структурах внутренней, возможно, скрытой непреложности, не только дидактической, но и онтологической глубинной обоснованности. Примечательна в этом плане оговорка А. Плюшара, относящаяся к анекдоту: этот жанр вполне реализует себя лишь если в самом деле “поражает” или “трогает”: “иначе не стоило бы отделять его от массы других случаев и обстоятельств”⁴. “Неожиданность” (“необыкновенность”) происшествия, непременно тяготящая к курьёзу — в современном понимании, в беллетристическом сознании 1830-х — 1840-х годов чаще всего имела непроявленное, “иррациональное” и в этом смысле близкое художественному объяснение. Как бы ни были невероятны “случаи”, рассказанные в анекдотах, авторы, переводя их в “письменный”, литературный жанр, не колеблясь, наставляли на их сутубой “истинности”, достоверности, внешне следуя традиции популярной в предшествующем столетии “справедливой повести”⁵ (отсюда — типичные заголовки и подзаголовки сочинений: “истинный анекдот”, “истинная история”, “новость от ...” — с последующим указанием конкретного рассказчика, “истинное происшествие” и т. п., которые в “переходное” время наполняются новым, эстетически усложненным и расширенным смыслом).

В результате “случаи” слишком “обыкновенные” вызывают сомнение, выступая как фабульное начало нарратива: они представляются выпадающими из общих закономерностей действительности, неоправданно спонтанными, не мотивированными в художественном отношении. Именно этим объясняется прохладный отзыв “Северной пчелы” о сочинениях М. П. Погодина — их достоинство составляют не сами “слу-

чай", но манера повествовать о них, "весьма приятное, легкое и неподдельное изображение действий и разговоров на сцене обыкновенной жизни...". Но в целом, поскольку "большая часть сих Повестей заключает в себе рассказ случаев, весьма обыкновенных в человеческой жизни", они "не имеют такой завязки, которая бы в сильной степени завлекала внимание читателя и приготавлила его, так сказать, к чему-нибудь необыкновенному"⁶. "Случай" должен быть "известным" и одновременно "поражающим" как бы "вдруг" открывшейся своеобразностью в сцеплении повседневных житейских обстоятельств. С этой точки зрения рецензент выделяет среди повестей М. П. Погодина "Преступницу" — "весьма хорошо" рассказанное "известное происшествие, случившееся в царствовании Императрицы Екатерины II <...>"⁷. Устраняет "Северную пчелу" и сочинение В. Карлаофа "Обыкновенный случай", в котором автор "занимательно рассказал <...> известный анекдот - загадку о кольце, упавшем в реку"⁸. В "Прибавлении к Северной пчеле" в 1834 году публиковалось произведение за подписью "В. Батиров", с характерным названием "Случай, каких немало", в котором очерк нравов (предмет его родства "Княжне Мими" В. Ф. Одоевского — это "вестовщицы и раздаватели славы", способные "обругать" любого человека) экспозиционно предшествует обусловленному им сюжету, центр которого и составляет "случай", позволивший сделать рассказчику "неожиданно самую удачную вылазку <...>"⁹.

Путь художественной трансформации анекдота и идиллии в период интенсивного развития жанров *романа и повести* (связанного, в особенности, с категорией *типического*) и становления в его русле системы реализма — был намечен, в частности, и риторическими декларациями, которые, не воплощаясь образно, готовили и, по возможности, способствовали разработке этого пути.

Слово "случай" (в онтологическом смысле) прилагалось не только к анекдоту, но и к идиллии, так как "удивительным" могло казаться все, что непонятно и, следовательно, недоступно по-иному мыслящему и иначе живущему в своей массе реципиенту. Анекдот и идиллия уравнивались как жизненные структуры, выражающие — каждая по-своему — позиции, где проявлялись законы объективного, но ограниченного этими струк-

турами мира реальности. Знаменательным уже на рубеже XVIII – XIX веков было, например, заявленное Мармонте-лем убеждение: “В жизни нашей кажутся чудесными только те случаи, в которых связь причин с действием укрывается от глаз и рассудка. Впрочем все в свете делается естественно и согласно с общим порядком вещей”. Данная декларация, ради которой, очевидно, и была написана незамысловатая повесть “Безонские рыбаки”, прилагается в одинаковой мере и к а н е к д о т а м (в духе “тысячи одной ночи”), составляющим невероятные приключения рыбаков, и к завершающей их всепримиряющей и д и л л и и. В том то и дело, что и бурные события прошлой жизни героев, и их сегодняшнее, в полном смысле безмятежное существование, на взгляд писателя, равно и вероятны и невероятны – как сама действительность в ее извечной объективной диалектике. На замечание светских “приятельниц”: “Всего же более удивляет нас то, что прошедшая и настоящая жизнь их не кажется им самим чудесною” – рассказчик, исходя из идеи о всеобщей обусловленности сущего, отвечает так: “ – Чему удивиться? сказал я: они видели тесную связь всех приключений своих; видели, как одно из другого следовало, и должно было следовать”¹⁰.

Повесть Мармонтели дает образчик повествовательной структуры, типичной для беллетристического типа творчества, стремящегося – на определенном этапе – постичь *удивительное в обыкновенном, сложное в простом, универсальное в случайном* и т. д. “Беллетристический круг” в 1830-е – 1840-е годы явно тяготеет к стяжению художественно-риторического свойства (примечательен конец повести Сарразена “План счастливой жизни”, опубликованной в “Библиотеке повестей и анекдотов” М. Т. Каченовским: “А я со своей стороны живо чувствую, – сказал Евгений, – и твердо уверен, что истинное и прочное счастье никогда не достается нам случайно, и что оно всегда бывает следствием добродетели”¹¹). С этой точки зрения идиллическая гармония в финале романа Н. П. Лутковского “Любовь моего соседа” не только конвенционально “смещает” анекдотическую фабульность, одновременно реставрируя ее архетипически закономерную концовку, но и обуславливается общей концепцией бытия, где должны сойтись временное и вечное, изменчивое и стабильное, рефлектирующее и нереклективное и т. п.

Совмещение (как бы взаимоналожение) анекдота и идиллии — “повествовательного” и “описательного” родов, по классификации времени — создает уже “первичную” модель повести и романа, инвертируя в их синтетическом составе структурирующие элементы как исходные простейшие образования.

Основанием для теоретических штудий большинства составителей руководств и учебников риторики и истории словесности служила, в основном, богатая литературная практика, являющая многочисленные примеры не столько структурного смещения, сколько взаимодействия и качественного взаимообогащения структур.

Так, по мнению П. Н. Сакулина, разножанровые, близкие по времени сочинения Н. М. Карамзина не только не “противоречили” друг другу, но, напротив, образовывали цельный жанрово-стилевой “триптих”: “Повестью “Бедная Лиза” дополняется повесть “Евгений и Юлия”¹², вместе они образуют складень сентиментального стиля. Если к ним прибавить рассказ “Фрол Силин, благодетельный человек” (1791), то получится сентиментальный триптих с образами чувствительно-добродетельных дворян и крестьян”¹³. Но единая — сентиментальная — тональность достигается именно тем, что “Бедную Лизу”, занимающую центральное место в “триптихе”, можно рассматривать одновременно и как идиллию¹⁴, и как анекдот (“печальную быль”, рассказанную в пример несчастного происшествия, случившегося с “прекрасной душой и телом”¹⁵). Идиллическая концентрированность личности Фрола Силина, называемого крестьян “братцами” и воплощающего своими великодушными поступками “тихий, некрикливый героизм простого русского мужика”¹⁶ (“Когда буду в местах, тобою украшаемых, то с благоговением приближусь к твоей хищнице, и поклонюсь добродетели в лице твоем”¹⁷, — говорит автор) — не исключает восприятия его и как героя “анекдота”¹⁸.

Во всяком случае, по свидетельству М. А. Дмитриева, легендарное жизнеописание Фрола Силина имело характерно анекдотическое отвлечение в предании. Как бы в продолжение рассказа об его необычайном происхождении, связанном с историей похищения матери разбойниками, рождаются новые, “конечно, вздорные слухи”: “Говорили, что он знал какое-то

слово, по которому его не трогали разбойники, и даже некоторые слова, которым приписывали таинственную силу. Говорили, например, что однажды, когда он ехал куда-то один в телеге, на него самого напали разбойники, разумеется, уже другие, не той шайки, которая похитила его мать, потому что прошло много времени. Одни схватили под узцы его лошадь, другие ухватились за телегу. — Он будто бы промолвил какое-то слово и закричал на лошадь. Руки их пристали к узде и к телеге, и таким образом он их привел к себе домой”. А н е к - д о т и ч е с к у ю структуру повествования составляет и и д и л л и ч е с к а я черта облика Фрола Силина: “Приехавши, велел их накормить”, затем “взмилостивился и отпустил, сказав только: “Теперь знайте Фрола Силина”. Примечателен и комментарий передающего эту историю М. А. Дмитриева: “Само собою разумеется, что это сказка, доказывающая только, как все необыкновенное вызывает в народной фантазии рассказы, превращающиеся в большей части в чудесное”¹⁹. Современным литературоведением “Фрол Силин” трактуется, в одном случае, как анекдот, правда, демонстрирующий “тенденцию перерастания <...> в литературно обработанную повесть”²⁰, в другом — как “не анекдот, не повесть, а похвальное слово”²¹.

В литературном анекдоте XVIII века вообще довольно часто сочетаются две разновидности жанра: комическая и чувствительная, сатирическая и хвалебная. Так, в одной из повестей, включенных в “Деревенские завтраки” Мармонтеля, открыто соседствуют два типа анекдота: забавный и трогательный, вызывая попеременно то смех, то слезы. По воле случая Арист не смог дать бедному старику ничего, кроме действительно смехотворной суммы, но не взял взамен собаку бедняка и, пожалев его сердечно, собрал ему в дар немало денег от людей, принадлежащих привилегированному обществу. Арист постоянно рассказывал им историю своего знакомства с несчастным, вызывая у слушателей двойственную реакцию: “ <...> скудость моего благодеяния, несмотря на *трогательность анекдота*, заставила их посмеяться на мой счет...”²².

Два типа анекдота находятся рядом в романе Пушкина “Рославлев” (1831), и оба различно представляют мадам де Сталь. Пушкинская “объемность” изображения в особенности очевидна на малом пространстве отрывка из романа, опубли-

кованного в "Современнике" под заголовком "Отрывок из неизданных записок дамы (1811 год)", без подписи и с пометой "С французского". Курьезы, связанные с приездом в Москву замечательной женщины, и патетичны и нелепы, происходя в одно и то же время. С одной стороны, восторг вызывает остроумное и вместе с тем исполненное гражданского пафоса замечание знаменитой писательницы: "Народ, который, тому сто лет, отстоял свою бороду, отстоит в наше время и свою голову"; с другой — "в очень порядочном обществе" с именем мадам де Сталь связаны совсем иные анекдоты: "Может быть" заметили мне — "M^{de} de Staël была не что иное как шпион Наполеонов, а княжна** доставляла ей нужные сведения"²³.

На сложном сочетании анекдотов двух типов построены "Выстрел", "Метель", "Станционный смотритель", "Пиковая дама" Пушкина. К этим произведениям одинаково применима мысль Ал. В. Михайлова: "от "анекдота" как новода к рассказу повествование поднимается до многогранного образа действительности"²⁴. Как справедливо пишет В. Э. Вацуро, "в "Станционном смотрителе" "анекдот" и "парадокс" перерастал почти в социальное и историческое исследование"²⁵. То же самое, по-видимому, можно сказать и о повести Гоголя "Шинель", и о структуре многих произведений Достоевского, что требует специального исследования.

Взаимопроницаемость структур идиллии и анекдота позднее становится основой гибкости и подвижности состава романного целого. Так, анекдотическая история с "бедной Амалией" и "жертвой насилия" Матильдой (якобы спасенными от злоумышленников рыцарственно настроенными героями) обрывается совершенно аналогичной, но глубоко уже серьезной, сентиментально-романтической историей действительно несчастной девчушки Парашки, одаренной художницы (Н. А. Некрасов. "Жизнь и похождения Тихона Тростникова").

В обозначенной тенденции отразился зафиксированный теорией словесности и закрепленный беллетристкой логизованно и образно объективированный дидактизм.

Это свойство не в меньшей мере присуще идиллии, чем анекдоту (хотя не подлежит сомнению, что ее предмет всегда сдвинут в прошлое и помещен в Золотой век). К способу твор-

ческого воссоздания и диаллической реальности данное обстоятельство имеет не прямое, а косвенное отношение, поскольку, как отмечается в специальном исследовании, в идиллическом комплексе "создается иллюзия действия, происходящего "сейчас", <...> словно у нас на глазах"²⁶. Дидактизм, который тонкой, трудноуловимой гранью отделен от тех "уроков", что содержатся в самой действительности с ее скрытой универсальной телеологичностью, существенно расходится с прямым басенным морализмом, и это особенно отчетливо было осознано теоретиками пушкинского времени. А. Ф. Мерзляков, который считал идиллию "дидактическим родом"²⁷, считал необходимым подчеркнуть и оговорить специфику ее дидактики: "Великий род сочинений должен заключать цель нравоучительную. — Это справедливо: Эклога чрез то получила бы сугубое достоинство. Но всегда ли нужно непременно такое нравоучение? — В басне оно необходимо, потому что басня — Аллегория: Эклога представляет прямо действие нам подобных"²⁸.

Именно так нередко поступает беллетристика, объективируя идиллию настолько, что она как будто бы — в сухом, буквальном описании — вступает в права прямой сущности, умозрительно обытовляя и сам "идеал". Бытовая дидактика идиллий, возводящая к абсолюту их условную "родовую" мудрость, проникает не только в нравоописательный роман ("Два Ивана" В. Т. Нарезного, романы Д. Н. Бегичева, Ф. В. Булгарина и тому подобные сочинения), но и в критику и публицистику, не меняя своего "обличия". Панегирик "семейному счастью" в статье О. И. Сенковского "Брамбеус и юная словесность" мало чем отличается от "проговоренной" идиллической программы вышеуказанных нравственно-сатирических романов. Можно подумать, что везде водила одна и та же рука: "Кукла, орудие, игралище, раб обстоятельств или актер за чертою своего домашнего быта, человек является полным человеком только в этом быту; здесь он стоит один перед лицом всей Природы, <...> совершенно независим от людей и их общества, и может сказать: В мире есть только Бог и я! Как он мал, страшен и смел, выступив за эту черту! как велик и почтенен, когда опять затворился в этом заворуженном кругу <...>". Далее О. И. Сенковский описывает "утварь"

своего "домашнего счастья". Разумеется, здесь "известное число приятных чувств и диванов, столько же зеркал и общественных истин, <...> супружеская верность, <...> честность слуг, — стол и несколько кресел, — и вера в добродетель..."²⁹.

Еще более объективированным — в силу "фактической" связи с реальностью — выглядит а н е к д о т, где "частное" отталкивается от идеала "общего", отображая, как выразился Н. И. Надеждин, "одно во всем", чтобы затем — в жанре повести — трансформироваться во "все в едином"³⁰. Ал. В. Михайлов, "напомнив" о том, что Г. фон Клейст, "будучи еще издателем газеты, умел облекать мелкие происшествия дня в форму логически продуманного периода, который обнимал единою связью причины, ход, следствия события, придавал случайному характер необходимого, рокового", приходит к выводу, что "литературные анекдоты Клейста <...> содержат в себе скатое ядро новеллистической формы <...>"³¹, — но то же свойство является типологическим для русской беллетристики 1830-х — 1840-х годов.

Объективированный дидактизм способен *художественно* или, по крайней мере, *убедительно* воссоздавать противоположные облики жизни (в соответствии с теорией анекдота они должны прилагаться к одному и тому же явлению³²). Примечательна — в своей реалистической направленности — заключительная фраза рассказа А. А. Бестужева-Марлинского "Кровь за кровь", с которого, по-видимому, начинается процесс "выделения" жанра рассказа в русской прозе³³ — жанра, еще тесно связанного с анекдотом: "Господа! я начал за здравие, а свел за упокой; но в том не моя вина. И в свете часто из шутки выходят дела важные" (I, 192. Разрядка моя — Н. В.). Столь же близко соотносящийся с анекдотом рассказ Ф. В. Булгарина "Еще военная шутка (Из воспоминаний старого воина)", в силу независящей от воли автора необходимости, преобразуется в идиллию³⁴. Еще более это относится к булгаринскому сочинению "Благородный бедняк, или Счастье трудолюбивых (Истинное приключение)", где случайное знакомство рассказчика с безногим "гребцом" выводит читателя на уровни идиллического миропонимания: "И так, у тебя есть жена и дети?" — "Жена и четверо детей". "Больная тяжесть моего

калеки!” — сказал я недовольно. — “Утеха, а не тяжесть, ваше благородие!” — отвечал гребец: “Вот там!” — продолжал он с улыбкою, указав пальцем на Петербургскую сторону: “вот там ждет меня дорогая хозяйка с детками. По закате солнца они встретят меня на берегу, помогут мне вылезть из ялика, снесут домой весла и багор, и посадят за стол, который никогда не бывал без хлеба-соли, по милости Бога, Государя и добрых людей. Мне грешно жаловаться: все мы сыты, одеты и живем весело, припеваючи”. С нафосом, напоминающим “Безонских рыбаков” Мармонтеля, “друг” рассказчика восклицает: “Много ли ты начтешь здоровых и тучных богачей, <...> которые бы с таким восторгом помышляли о семейном счастье! Много ли найдешь людей, облагодетельствованных судьбою, которые бы столь довольны были своею участью?”³⁵.

Жанровые сущности анекдота и идиллии “прорастают” друг в друга, сходясь в “переходную” эпоху на нейтральной почве “средних” повествовательных форм. Об этом свидетельствует, например, внешне традиционный анекдот “Пример честности”, помещенный в “Альманахе анекдотов” (1839) К. Зейделя. По сути, он, однако, является рассказом или маленькой повестью. Повествование о происшествии со слепым нищим, которому судьба в лице девочки-поводыря (идиллическое соседство “возрастов”) “подарила” вдруг состояние (“Однажды она играла посреди дороги, как вдруг поднялось облако пыли, и почтовая коляска, ведомая четвернею сильных лошадей, быстро пронеслась мимо нее. Когда коляска скрылась от ее глаз, малютка снова обратилась к своим играм и нашла что-то такое, чего она отроду не видывала <...> это был бумажник из зеленого сафьяна”³⁶) правоучительно именно поворотом фабулы (который зависит от нравственных качеств нищего), а не заученной моралью. “Правописание” здесь сближается с панегириком, “чувствительной повестью” и даже притчей.

Еще более сложный жанровый и стилевой конгломерат: анекдот, физиологический очерк, рассказ, психологический этюд, идиллия — составляет повествовательную структуру “Золотого в руках бедной швеи” — сочинения, входящего в состав “Воскресных посиделок” В. П. Буриашева³⁷. К нему с полным правом приложимо замечание издателя о звучащих на “посиделках” “разных рассказах про разные дела”: “Всяк расска-

жет что-нибудь из того, что ему приметить удалось на своем веку или что он прочел в какой-нибудь хорошей книжке, или что ему рассказал какой-нибудь хороший, умный, бывалый человек”³⁸.

Не менее конгломеративны в жанровом отношении, на первый взгляд, дублирующие друг друга истории об извозчиках, нашедших и бескорыстно возвративших большие суммы денег потерявшим их хозяевам. Начало им кладет “Извозчик” Ив. Запольского, где жизнь извозчиков в ее непрерушенной типичности присутствует как отдаленное предвестие физиологий “натуральной школы” — в соседстве с панегирическим описанием добродетелей героя как христианина и крестьянина: “Мне надобно было ехать в один дом — версты за 2 с половиною от места моего пребывания. Подошедши к одному извозчику, спросил я у него, что он возьмет до такого-то места. Он отвечал: десять копеек. Услышавши необыкновенный такой запрос, я подумал, знает ли он ту улицу, что п р о т и в с в о й с т в и з в о щ и к о в так мало потребовал <...>”. На вопрос барина: “Для чего ж ты не запрашиваешь больше, как обыкновенно делают твои братья?”

извозчик дает ответ в духе “крестьянско-философской морали”. Он рассказывает приключение с найденными и возвращенными барину деньгами, вызывая автора на размышления о христианских добродетелях “простого человека”³⁹.

Каждый раз, “распространяясь” в содержательном и структурном отношении, анекдот о находке извозчиком денег получал своеобразный новый поворот: с уклоном в иронически стилизованный с к а з, насыщенный бытовыми подробностями (в очерке К.л.б.к. “Счастливейший день извозчика (Рассказанный им самим)”); “Зато как весело иногда приехать домой, счесть дневные барыши, отложить малую толику в скуп, развлечься на покой, после полусуточной тряски, порассказать ребятам, что видел, что слышал и потом уснуть сладким сном”⁴⁰); в идеализм (“Мешок с подумимериялами” В. Бурнашева⁴¹, “Извозчик-ночник” Ф. В. Булгарина⁴²); психологическую повесть (“Психологическое явление” М. П. Погодина, позднее включенное автором в собрание повестей и рассказов под названием “Корыстолюбец”⁴³); в нравственно-дидактическое описание с тенденцией к психологическому анализу (повесть Н. А.

Полевого "Мешок с золотом", первоначально изданная с подзаголовком "Русская быль"⁴⁴ и следующим образом интерпретированная критикой: "Здесь Н. А. Полевой вывел нам все тайны Московских извозчиков, огромного общества, имеющего свою физиономию, свой характер, свои нравы, известные весьма немногим наблюдателям"⁴⁵).

На фоне этих сочинений стихотворение Н. А. Некрасова "Извозчик" (1855), названное в критике "неловким переложением в стихи старинного анекдота об удавившемся извозчике"⁴⁶, кажется закономерным следствием постепенно развивающейся в беллетристике тенденции к социально и психологически детерминированному анализу типического явления⁴⁷.

Не без содействия "первичных" жанров развиваются романские хронотопические категории: маркируемые идиллией и анекдотом пространственно-временные отношения играют все возрастающую смыслообразующую роль. Это прямо обозначено, например в подзаголовке болгаринского "Водовоза": "*История моей квартиры*"⁴⁸ (намек на очерк или анекдот "снимается" размещением этого сочинения не в рубрике "Нравы", а в разделе "Словесность"). Идиллическая хронотопизация *места* ("м а л а я к в а р т и р а" на Подъяческой, где молодой человек "смирнехонько" жил с "родителем", "человеком добрым", где узнал он истинную счастливую любовь) сменяется хронотопом квартиры комфортабельной, но уже утратившей то свойство, которое М. М. Бахтин определяет как "комнатность сентиментализма": "Бывало, что день Божий, то пир горой, а ночи напролет картеж, песни, разные музыки, ну словно в б л а г а н е п о д к а ч е л я м и".

Осквернение "квартиры" (в которую судьба привела рассказчика, узнавшего ее историю от водовоза) завершается, как и должно было случиться, безобразной, скорее "уличной", чем "комнатной" сценой. Девушка, опозоренная молодым баринном, послая под сердцем его ребенка, приходит с Подъяческой в новое жилище своего возлюбленного как раз в тот момент, когда там готовится его свадьба с дочерью богатого купца — "такой плотной и толстой", по словам водовоза, "что чай сажени две дров перетянет". Барин вновь собирается сменить квартиру — найти "поболее этой", соответственно новым — антиидиллическим — масштабам своего существования. По-

живившаяся из прошлого барышня возникает как препятствие, способное нарушить его планы, задержать успешно начатое. во всех отношениях, продвижение. Барин грубо прогоняет ее своими руками разрушая возможную семейную гармонию: "Увидев барышню, он захыхтел и заревел как медведь. "Ты зачем здесь?" закричал он и, не дожидаясь ответа, схватил бедняжку за плечи и вытолкнул в двери. "Злодей!" сказала барышня уцепясь за него, как голубица за корнуна. "Разве ты забыл свои клятвы и обещания?". Молодой человек, однако, остается глух ко всем ее мольбам: "Понюла вон, негодная!" заревел барин и... Господи воля твоя... как толкнет бедняжку погой и руками, так она и покатылась п о л е с т н и ц е, как красное яблочко".

Действие перемещается в и з б у д в о р н и к а, куда отнес девушку добросердечный Иван, по прозвищу Владимирец (так звали водовоза). Мотив денег возникает здесь в анекдотической ветви традиции, восходящей к "Бедной Лизе" (линия Эраста) - как пробный камень отношений, либо связующих людей духовно, либо, напротив, бесчеловечно разобщающих их. Если молодой барин меняет любовь и честь на деньги кутяхи, то бедный человек не взял бы от "бедняжки" денег: "хоть бы она давала мне тысячу рублей". Вскоре несчастную девушку нашли у К л а н и к и н а м о с т а - рассказывая об этом, "Иван горько заплакал". С тех пор, хотя прошло уже лет десять, как навсегда съехал с квартиры молодой барин, водовоз обходит ее стороной (это обстоятельство, собственно, и послужило причиной интереса рассказчика к водовозу). Повествование Ивана заканчивается сообщением о том, что "Бог наказал убийцу". Что касается печально занявшего квартиру "убийцы" автора-рассказчика, то он не мог более в ней оставаться: "Смейтесь надо мной! Я не мог жить спокойно в э т о й к в а р т и р е. Образ несчастной утопленницы преследовал меня, и шум разврата, которым бесчестный соблазнитель хотел заглушить глас совести, раздавался беспрерывно в т и х о м м о с м к а б и н е т е. Я съехал с к в а р т и р ы, которая возбуждала неприятные впечатления даже в необразованном, но честном русском мужичке <...>".

"Водовоз" Ф. В. Булгарина, восходящий к анекдоту-очерку типа "Извозчика" Ивана Запольского, "распространяется" благодаря варьированию компонентов идиллического хроното

на — до жанра повести, сентиментальной по своей структуре и гуманистическому пафосу (в ней явно “реставрируются”, по выражению В. В. Виноградова, формулы пантегирика простому русскому человеку, напоминающие “Фрола Силина”, и “чувствительной повести” как результата сентиментальной рефлексии идиллии). В “Водовозе” просвечивает и сентиментально-идиллическое начало “Бедной Лизы”, представленное в новом эстетическом контексте (аналогичный синтез — в “Домике в Подгорной слободке” Н. Мундта⁴⁹, “Жизни Александры Ивановны” Н. А. Некрасова⁵⁰, “Дурочке” Н. А. Полевого⁵¹ и других беллетристических произведениях 1830-х — 1840-х годов).

Двигающаяся перед глазами беллетристических героев реальность, для познания себя, требовала твердой, безусловной точки отсчета — местом обретения ее оказывалась удаленная от суетного движения, условная сфера идиллии. На пересечении хронотопов дороги и надежного, верного “приюта”, откуда, как бы со стороны, открывается картина вечно сменяющегося своим делам, “меняющего лошадей” человечества, построено оригинальное по замыслу сочинение Ф. В. Булгарина “Отрывки из тайных записок станционного смотрителя на Петербургском тракте, или Картичная галерея нравственных портретов”. “Романное” значение этого не имеющего конца (подобно самой действительности) сочинения мотивировано именно пространственно-временной организацией, которая позволяет автору уйти от внешних “нравственных портретов” и анекдотических “случаев” в область социально-психологического исследования человеческих отношений, отношений “узкого” идиллического “мирка” с “большим”, но отнюдь не “абстрактным” миром, “обтекающим” его со всех сторон⁵².

Разные точки зрения на мир и возможные аспекты его восприятия символизированы “станцией” и “почтовым трактом”: местом остановки и созерцания и пространством непрерывающегося, активного движения. Ф. В. Булгарин на беллетристическом уровне участвует в построении модели романного универсума, не отдавая предпочтения ни одной концепции жизни и отстраненно наблюдая процесс развития каждой из них. По сути дела, он — объективный наблюдатель того, что “время как бы вливается в пространство и течет по нему <...>”⁵³.

Наблюдения открывают широкие возможности для воссоздания реальных и гипотетических сюжетов. "пророчительство" и "догадок": "Я избрал для своего жительства и служения такую точку на Земном шаре, в которой весь мир отражается как солнце в малой капле вод, по словам Деркавина"⁵⁴. Сжатие "беллетристического круга" приводит к предпосылкам романного реалистического целого, к персонализациям, которые касаются субъекта и объекта созерцания: "Почтовая станция, как волшебный фонарь, мгновенно превращается в кабинет Министра, в биржу, в спальню счастливых супругов, в столовую обжоры, в рабочую комнату ученого, в концертную залу, в уборную кадетки, в госпиталь, в залу дипломатических совещаний, — словом: почтовая станция принимает все виды и заменяет собою целые обширные города <...> Какое обильное поприще для пророчания, для догадок и для наблюдений! <...> Пользуясь моим положением, я на почтовой станции узнал свет и людей <...>"⁵⁵.

Мораль, будто бы содержащая в себе центральную идею сочинения, согласно или против воли сочинителя, звучит с оттенком сарказма: "Главное дело в жизни быть сытым, одетым и иметь квартиру. Все это у меня есть по милости Божией и начальников <...>"⁵⁶.

Анекдот может входить в идиоллию как ее составляющие производящее звено. К анекдоту апеллирует, например, сентиментально-романтическая миниатюра Тридцатого "Выдержки из записной книжки", где анекдотический эпизод структурирует идилический ореол облика покойной императрицы — самой "Владетельницы Павловска", преобразованного в Аркадию ("И я был в Павловске!"). Одна из записей повествователя фиксирует следующее предание: "Между прочим, <...> инвалид розового павильона рассказал мне, как один посетитель написал просьбу в альбоме, о помещении своей дочери в Институт. Два дня была ненастная погода. Императрица не гуляла в саду; наконец в третий день просияло солнце, Мария посетила павильон и по обыкновению спросила заслуженного вонна: "Нет ли чего-нибудь новенького?" — "Есть, Матушка", отвечал инвалид: "кто-то был и написал что-то в альбоме... Императрица прочитала, и просьба

не была отвергнута... Сей анекдот я записал в мою книжку. Теперь нет уже Благодетельницы на земле; следовательно можно, не будучи лстецом, говорить о Ея благодетелии"⁵⁷.

Примечательно, что даже отделяя анекдот — как форму внехудожественную — от полноправных повествовательных жанров, критика предполагала его важное структурообразующее значение и прямо указывала на него, оценивая литературный текст. Так, Н. И. Надеждин, разрабатывая поэтику повести в связи с ее координирующей ролью в современной прозе, утверждал, что будучи "художественным произведением творческой фантазии", повесть "существенно" отличается "от прозаического анекдота и исторической были". Однако в той же статье ("Летопись отечественной литературы" — Телескоп, 1832, ч. XI, №17) достоинство "весьма незначительной" в художественном отношении повести А. О. Корниловича "Андрей Безыменный" критик усматривал в "верном очерке русского быта во времена Петрова", в основании которого лежат "характеристические анекдоты" данного периода. В рецензии на сборник "Новоселье" (1833) Н. И. Надеждин выделил "разряд" повестей и рассказов, "представляющих игру жизни по историческим намекам". В частности, к ним отнесен "Русский Икар" К. Масаляского — "сам по себе любопытный анекдот", который "вытянут" автором "в длинную, утомительную сказку". И здесь "историческая" подробность — "описание триумфа, данного Петром Великим Лефору за покорение Азова"⁵⁸, признается основой занимательности всего произведения. Для Беллинского середины 1840-х годов закономерно видеть в анекдоте, переработанном безыскусственными средствами, первопричину литературного успеха сочинений, нашедших в нем опору. "Нечистая сила" В. А. Соллогуба, пишет он, "мастерской рассказ" писателя, "удачно воспользовавшегося известным анекдотом, чтоб сделать из него столько же занимательную, сколько и поучительную для простых умов повесть": "Ось и чека" В. И. Даля — "юмористический, в народном духе рассказанный анекдот" (VIII, 440) и т. п. С. П. Шевырев в рецензии на "Петербургский сборник" отмечал, в связи с "Мартингалом" В. Ф. Одоевского, что писатель талантливо "передает нам <...> странный анекдот <...>"⁵⁹. Подобные примеры знаменательны именно своей многочисленностью.

Бесспорно, если речь идет об анекдоте и идиллии, затрагивается вопрос не только о сюжетно-тематических стимулах ("источниках изобретения"), которыми традиционно пользовались литераторы, причем, не обязательно беллетристического уровня. Важно не то, что в составе повестей Н. А. Полевого "Сохатый", А. О. Корниловича "Андрей Безымянный", А. С. Пушкина "Капитанская дочка" легко обнаруживаются известные анекдоты, число которых, при желании, легко может быть умножено⁶⁰. Более существенно, что анекдот в данных повестях превращается из "безделки исторического слога" (А. Галич) в коррелянт исторического времени движущего фабулой в проекции на ценностные категории идиллии. Что бы ни происходило с героями этих произведений, так или иначе приобщенных к стихии приключений, их судьбой управляют объективные вечные законы, закрепленные традиционными в самом глубоком смысле — идиллическими формулами. Характерно впечатление, произведенное на рецензента "Северной пчелы" повестью А. О. Корниловича "Андрей Безымянный": "В ней нет сильного романтического интереса, нет пылких страстей, чрезвычайных происшествий, резких характеров; но описаны очень хорошим слогом и р о и с ш е с т в и я о б ы к н о в е н н ы е, м и р н ы й д о м а ш н и й б ы т, нашх предков, борьба старинных нравов с преобразованиями, вводимыми Петром I <...>". Анекдоты, которые, подобно Н. И. Надеждину, рецензент обнаруживает в составе повести, на его взгляд, не производят в душе "сильных потрясений". "Некоторые любопытные, хотя и известные, сведения о занятиях и образе жизни Петра I", не утрачивая своей "первичной" функции, "возбуждают сочувствие и доставляют тихое наслаждение" читателю⁶¹.

Во всех трех сочинениях черештин сюжета уже не имеют в полной мере того характера условных идиллических препятствий, которые в классической идиллии одолевается словно сами собой. В античной идиллии препятствия нужны лишь затем, чтобы явнее выступил "свет" на фоне окружающей "тьмы"⁶². Про повесть 1830-х — 1840-х годов уже нельзя сказать, что деятельность персонажей в ней "никогда не возбуждается честолюбием, а любовь чужда всяким просякам". "Из области идиллии" уже не "изгоняются все необузданное и сви-

реные страсти"⁶⁰ (с той или иной степенью они сопутствуют и Пугачеву, и разбойнику Сохатому, и "мерзавцу" Швабрину, и сочетающему трусость с предательством Белозубову из повести А. О. Корниловича, и полицейскому Курносому из сочинения Н. И. Полевого). Однако же Швабрин, Белозубов и Курносое со временем "выпадают" из логики действия, руководимого "высшей справедливостью". Повествование, на время покинув идиллическое русло, вновь заключается в него, на этот раз, навсегда. Принятая на пути к счастью, "определенные" в анекдотических структурах, являясь основой фабулы, не выражают вполне ее глубинный смысл. Главный смысл "исторических анекдотов" открывается только через идиллическую призму. Она остается неотменной, актуализируя идиллию как основной организующий род. Последний продолжает нести парадигмальную идиллическую содержательность: "Иногда и обитель мира и тишины посещают несчастья: бури, гроза, ранняя зима. Осенние ветры, падающий поблекший лист вливают в душу приятные, заунывные чувствования"⁶¹. В том же духе оценивает идиллические несчастья Н. В. Толмачев: "<...> не следует заключать, будто пастухов всегда представлять должно счастливыми и спокойными. Нет! - любовь пастушеская имеет свои беспокойства: их честолюбие терпит свои превратности. <...> Но в сих самых несчастьях мы прельщаемся состоянием его (пастуха Н. В.) жизни"⁶².

На уровне структур анекдота и идиллии проявляется "двойная художественная тенденция" - применительно к периоду 1830-х годов на нее указал Ю. М. Лотман. "Историзм и антропологизм" сосуществовали "в органическом единстве": "одна группа мыслителей полагала, что путь к социальной гармонии пролегает через возврат к "естественному человеческому обществу", <...> к обществу патриархального равенства"; другая "была проникнута историзмом <...>"⁶³.

Именно это органическое сочетание присутствует в прозе пушкинского времени подобно тому, как оно проявило себя в повести "Капитанская дочка", где "Пушкин противопоставляет логике замкнутых и борющихся политических систем идеал человечности"⁶⁴.

Можно попытаться выстроить последовательность идиллично-анекдотических "узлов" в повестях Н. А. Полевого "Сохатый", А. О. Корниловича "Андрей Безыменный" и А. С.

Пушкина "Капитанская дочка", что, очевидно, обнаружит их закономерное типологическое сходство.

Г. Н. А. Полевой. "Сохатый".

Печальная встреча молодого офицера Флахсмана ("Немца только по имени, Русского душою"⁶⁸), "взросшего в семье многочисленной, живой патриархальным Русским бытом", "с детства привыкшего к картинам семейного счастья" (С. 201) с самым грозным из сибирских разбойников Сохатым, "душа которого мрачнее адекой тьмы" (С. 185).

А. С. Пушкин. "Капитанская дочка".

Первая встреча Гринёва с Пугачевым во время бурана (гл. II. "Вожатый").

А. О. Корнилович. "Андрей Безыменский".

Экспозиционная подготовка сюжетных коллизий, которые затем "сведут" главных героев, принадлежащих старинным дворянским родам, — Андрей и Вареньку — с могущественными представителями государства (впоследствии они окажут героям милость и воздадут справедливость).

Г. Н. А. Полевой. "Сохатый".

Милосердие, проявленное Флахсманом к закованному разбойнику. Тема христианского "братства". "Человек, и брат мой!" (С. 185), — говорит о Сохатым подвигнувшая офицера на добрый поступок Амалия. "Братцы! <...> Христа ради, я умираю...", — умоляет дать ему "глоточек воды" Сохатый (С. 185). Авторская позиция отражена в словах Амалии: "<...> но и в злодейской душе всегда еще остается след божьего образа, как среди ночной тьмы светят звезды, хотя и нет солнца..." (С. 188).

А. С. Пушкин. "Капитанская дочка".

"Заячий тулун", подаренный Гринёвым Пугачеву. Ответный "шаг" Пугачева: "Он проводил меня до кибитки и сказал с низким поклоном: "Спасибо, ваше благородие! Награди вас господь за вашу добродетель. Век не забуду ваших милостей" (VI, 272).

Г. Н. А. Полевой. "Сохатый".

Идиллическая любовь героя: "Хаос души Флахсмановой слышал небесную гармонию любви, и юноша почувствовал сильно и пламенно, что только любовь Амалии, только ее сердце ее укротят бурю его сердца и возвратят ему счастье" (с. 202).

А. С. Пушкин. "Капитанская дочка".

Взаимное чувство Гришова и Марьи Ивановны (гл. V, "Любовь").

А. О. Корнилович. "Андрей Безыменский".

Идиллическая любовь Андрея Горбунова и Вареньки, благословленная поколением старших. Сговор жениха и невесты.

И. Н. А. Полевой. "Сохатый".

Препятствия, чинимые браку молодых людей дядей Амалии, комендантом острога Фои-Шперлингом, предполагающим выдать ее замуж за богатого лифляндского барона. Клевета и гонение со стороны официальной власти: несправедливое обвинение Флахсмана в убийстве священника, обещавшего тайно обвенчать офицера с Амалией, но нарушившего слово и известившего об этом плане коменданта.

А. С. Пушкин. "Капитанская дочка".

Запрет отца, военные события, разлучившие Гришова и Мишу. Трусость оренбургских чиновников и отказ Гришову в помощи со стороны военной власти.

А. О. Корнилович. "Андрей Безыменский".

Несправедливое уличение Андрея в незаконном присвоении имени Горбунова и дворянского звания. Прощание с Варенькой у пруда. "Идиллическая" концепция препятствий, вставших перед ними: "Злые люди разлучили нас, Варенька! Но ненадолго. Я обнаружу коварство, выведу на свет все козни. Прошу тебя одного: успокойся, крестись и надейся на Бога! Враги мои сильны, но Господь не попустит восторжествовать несправде" (С. 101-102).

Неблагоприятное для героя решение Сената, спровоцированное прощесками заговорщиков - его врагов.

И. Н. А. Полевой. "Сохатый".

Арест Флахсмана. Вторая встреча офицера с Сохатым и шайкой разбойников в лесу. Флахсман сражается за честь офицера и свое доброе имя. Его охранник Курносков "со всюю шайкою подлостью <...> повалился в ноги разбойнику" (С. 237).

"Милосердие" Сохатого, атамана шайки, по отношению к Флахсману: разбойник помнит оказанное ему при первой встрече добро. "А не ты ли накормил меня, напоил, когда года два назад я был пойман и привезен в Иркутск?" - но Флахсман отвергает намерение Сохатого принять его как "дорогостоящего

тя": "Нет, господин Сохатый! я не гость твой, и между мною и тобою нету никаких сношений. Если ты помнишь мое небольшое благодеяние, то вели меня выпроводить отсюда, отпусти полицейского офицера и ямщика, и да приведет тебя Бог к раскалянию" (С. 232—233).

А. С. Пушкин. "Капитанская дочка".

Кульминация повести — новая встреча Гринева с Пугачевым, к которому молодой офицер в отчаянии обратился за помощью. "Странное сближение" двух героев: верность должности (и долгу) не мешает установлению между ними человеческих контактов. "— Слушай, — продолжал я, видя его доброе расположение. — Как тебя назвать, не знаю, да и знать не хочу... Но бог видит, что жизнью моей рад бы заплатить тебе за то, что ты для меня сделал. Только не требуй того, что противно чести моей и христианской совести. Ты мой благодетель. Доверши как начал: отпусти с бедною сиротою <...>" (VI, 341—342).

А. О. Корнилович. "Андрей Безыменный".

Поступление Андрея на службу в лейб-гвардию Преображенского полка. Неожиданный (но обусловленный безнадежным положением героя) разговор с Петром I о "правде", "достоинстве, чести" "имени", "законе". Просьба героя о помощи и требование восстановить справедливость. Обещание Петра I удовлетворить и то и другое. (Примечание автора: "Обстоятельство о молитве и слова, вложенные в уста ратника, не вымышлены: любопытные могут в том удостовериться в "Анекдотах о Петре I" Голицына" — С. 165).

VI. Н. А. Полевой. "Сохатый".

Вопреки мнению своих подручных, Сохатый готов отпустить кавалера, но не собирается проявлять снисходительность к Курносову. Разбойник решительно отвергает злодеяние "по должности", полагая — с оглядкой на Флахсмана — что в любом официальном чине не только возможна, но и необходима человечность. В конце концов, желая снять подозрения с друга-врага офицера, Сохатый отпускает с ним и ненавистного Курносова. Довершая свои благодеяния, разбойник называет имя настоящего убийцы священника. Взамен он просит Флахсмана исполнить перед ним "обязательство": "Послушай, в эту зиму я ворочусь в Иркутский острог. Полно, будет с меня!

Если ты вспомнишь мое добро, то вели захлестнуть меня с одного раза <...>. Да когда приведет тебя Бог на святую Русь, отыщи там старика... Но нет, нет! не отыскивай, не говори никому... Поезжай с Богом!..” (С. 240—241).

А. С. Пушкин. “Капитанская дочка”.

Пугачев вновь “милует” Гринева, не обратив внимания на мнение своих “спаралов”. Разговор Гринева и Пугачева в кибитке. Тема участи Пугачева и рассказанная им при этом сказка об орле и вороне (гл. XI. “Мятежная слобода”). Известие, почерпнутое из “семейственных преданий” о “присутствии” Гринева на казни Пугачева, предвиденной ими при последнем свидании (VI, 360).

А. О. Корнилович. “Андрей Безыменский”.

Новые свидетели и пересмотр дела в сенате в пользу Горбунова. Личное участие монарха в деле Андрея Безыменного. Покровительство Петра Великого и Меншикова опальному герою. Восстановление его прав и доброго имени.

VII. Н. А. Полевой. “Сохатый”.

Повесть заканчивается полным оправданием Флаксмана и счастливым соединением его с Амалней. Участь Сохатого, как говорилось выше, была предрешена им самим, а Флаксман, человек чести, конечно, исполнил данное разбойнику обязательство.

А. С. Пушкин. “Капитанская дочка”.

Случайная откровенность Марьи Ивановны с императрицей. Милость государыни и оправдание Гринева. Женитьба Петра Андреевича на Марье Ивановне и сообщение издателя о том, что их потомство “благоденствует в Симбирской губернии” (VI, 360).

А. О. Корнилович. “Андрей Безыменский”.

Разговор Вареньки (переехавшей в Санкт-Петербург и ставшей фрейлиной) с государыней о постигшем ее горе и просьба о милости: не выдавать замуж насильно, “оставив при ней ее вдовство”. В финале повести “судьба <...> без ведома Андрея готовилась вдруг вознаградить его за все напасти <...>” (С. 204—205). “Нежданная и счастливая” встреча с Варенькой на придворном празднестве и последующий идиллический союз именней Евсеевское и Воздвиженское, основанный на счастливом браке, который венчает эту повесть.

Анекдот и идиллия — именно те формообразования, которые, согласно своему генезису, стремятся к “срединности” в общей оценке действительности, в стиле ее изображения, постулирующем, соответственно, универсальность и объективность. Еще Леонард, представленный отечественному читателю В. А. Жуковским, писал в связи с идиллией: “Сей род Поэзии, в котором равномерно должно бояться и слишком унижить и слишком возвысить тон <...>”⁶⁹. “Срединность” идиллии осознается как главный признак ее гносеологической сущности. Сравнивая этот жанр с другими смыслообразующими структурами, Я. В. Толмачев, например, касаясь “силы страстей”: идиллии “можно <...> назначить в порядке приятной постепенности с а м у ю с е р е д и н у там, где воображение, соединяясь с чувствованием, сливается в одно действие, не предвосхищая власти одного у другого”⁷⁰. Еще в большей степени “срединность” усматривали в анекдоте, видя в нем “представителя” “исторического” повествовательного слога (“тривиального наследника серьезного исторического жанра”, по выражению Ал. В. Михайлова⁷¹). Этот слог “по большей части относится к слогу среднему: умеренные украшения возвышают его пред простонародным; но он редко позволяет себе великолепие высокого”⁷².

“Срединность” выступала как бы “опредмеченным” качеством самой реальности в ее многообразии, в естественном конгломерате всех ее значений. В сущности, именно на “усредняющий” и “унизирующий” условность риторических структур состав текста в 1830-е — 1840-е годы ориентировались повесть и роман, стремящиеся взять от них лишь общезначимую продуктивную содержательность. В контексте Ив. Приклонского можно прочесть: “Повесть есть не что иное, как краткий роман. Она изображает какое-нибудь малосложное или малозапутанное происшествие, взятое из обыкновенных явлений жизни и всегда ограничивается семейным бытом и даже судьбой одного частного лица, и оттого еще более, чем роман, подходит к действительному миру человека”⁷³. В том же духе писал о романе А. Ф. Мерзляков: “Вообще ход Романа по действию и важности не так обширен; он ограничивается простою и семейственною жизнью и поступками обык-

повенными; он относится больше к человеку вообще, нежели к некоторым особенным Героическим лицам и предприятиям”⁷⁴.

Различия между формами романа и повести усматривали в потенциальных возможностях развития жанрово-стилевых начал, леживших в их основание — как “общее” и “частное”, “философское” и “историческое”: “Философ и Историк отличаются друг от друга тем, что один имеет в виду своем всеобщую истину; а другой напротив того занимается отдельными случаями и происшествиями из жизни”⁷⁵. Философия истории — понимаемой применительно к “частному” человеку как диалектика его жизни — противопоставлялась в жанре романа исторической фактографичности, представленной в жанре повести. “<...> ежели уже нужно различать их, — пишет В. Т. Плаксин, — то различие это должно основываться не на объеме книги, а на объеме предмета: Роман, подобно биографии, или периоду истории, изображает полную жизнь своих действующих, во всем развитии, с изложением начал и следствий всех деяний; а Повесть берет одну эпоху, или несколько сцен и случаев жизни, так, что она представляет несколько описаний, состоящих в повествовательной связи, которую часто надобно отгадывать, имеющих одну занимательность, одну мысль <...>”⁷⁶.

Таким образом, если структура романа объявляется аналогом действительности, взятой в целом, опирающейся на “уравновешиваемые” внутри его жизнеспособные субстанции, в идеале продуцирующие идиллию, то повесть (еще более — рассказ) выступает как не связанный с целым эпизод, во всяком случае, соотносящийся с ней не всегда “разгаданной” связью. Это сближает “средние” и “малые” жанры с анекдотом и отделяет их от других структур (к примеру, от сказки, что было отмечено во “Введении” к “Товарищу разумному и замысловатому”: “Что касается до сказок, то они отличаются от замысловатых речей тем, что они изъясняют свою силу во всей своей обширности, и угадывать слушателю ничего не оставляют, как то в замысловатых речах случается”⁷⁷).

В 1830-е — 1840-е годы “первичные” жанры обретают устойчивое качество маргинальности: не выходя из пределов жизни (ее бытовых и идеальных сторон), структурируют по-

весть и рассказ (о чем свидетельствуют, в частности, определения а н е к д о т а, данные словесниками "переходного" периода: "самая краткая повесть" — Н. И. Греч⁷⁸; "краткий рассказ какого-нибудь происшествия" — А. Плюшар⁷⁹; "самое краткое повествование" — П. Е. Георгиевский⁸⁰ и т. п.), а также и роман, где "растворяются" в сложном единстве, обнаруживая себя метонимическими частностями парадигмального характера. Определение повести как "краткого романа" указывает и на иные пути ее развития — в направлении к романному универсуму, адаптирующему не только риторические структуры, но и повесть с ее ограниченными, сравнительно с романом, возможностями (к "кратким романам", по-видимому, относятся рассмотренные выше повести Н. А. Полевого, А. С. Пушкина, А. О. Корниловича). Однако для всех существующих в 1830-е — 1840-е годы формообразований справедливо заключение Ив. Приклонского: они в своем движении стремятся к слиянию "с действительным миром человека", поразному претворяя энергию внутреннего развития — не только в составе "вторичных" жанров, но и в структурах, развивающихся из них самих путем эволюции.

Жанр и стиль, послужившие для нас отправной поэтологической "частностью" при рассмотрении феномена русской беллетристики 1830-х - 1840-х годов, важны как родовые формы ее бытия, запечатленные в двух главных функциях: 1) коммуникативной, претворяемой посредством "первичных" либо недооформленных в литературном отношении речевых ж а н р о в (жанровых ферментов): анекдот, "быль", "случай", "предание", "вымысел", "посиделка" и т. п.; 2) культурологической, замкнутой в себе и спроецированной на себя, воспроизводящей ту или иную парадигму с т и л я как самодостаточной универсалии (идиллия, сентиментально-идиллическая миниатюра, бидермейер).

В особенности отличает беллетристику поэтаика так называемого б е л л е т р и с т и ч е с к о г о к р у г а, в соответствии с которым с т и л ь в беллетристическом целом легко переходит в ж а н р (возможно и обратное круговращение). При этом создаются эклектические - с художественной точки зрения - структурные сценения. Так, идиллия способна "переходить" не только в сентиментальную повесть (что соответствует заложенным в ней тенденциям развития), но и в правописание, нравственно-дидактический роман (произведения Д. Н. Бегичева и Ф. В. Булгарина). Панегирик легко оборачивается анекдотом, отнюдь не снижающим значение изображаемого: личности героя и его поступка (к примеру, рассказы о "добродетельных" извозчиках). Еще более распространенными являются сочетания анекдотического (бытового) зачина с сентиментально-романтической идеализацией в финале ("Юродивый" О. М. Сомова, "Андрей Безыменный" А. О. Корниловича, "Прошлое" Ф. Ф. Корфа). Статика отдельных стилистических "кусков", соответствующих "предмету" и связанному с ним "настроению" автора, отчасти снимается беллетристами, выстраивающими "ломаную линию" из соответствующих жанрово-стилевых образований ("Любовь моего соседа" Н. П. Лутковского, "Три жениха" С. В.). В 1840-е годы утверждение в литературе общего для разных авторов и р о н и ч е с к о г о взгляда на действительность (будь

то ирония самой реальности или возможные на русской почве стилиевые модификации “романтической иронии”) снимает ощущение нестыковки жанрово-стилевых пластов, придавая каждому из них – и их взаимопереходности – долю условности и даже известной пародийности (проза Н. А. Некрасова 1840-х годов; повесть М. П. Погодина “Васильев вечер”, рассказы А. Н. Майкова “Старушка” и Г. “Странный, жалкий и смешной случай” и др.).

Культурологическая парадигма стиля в беллетристике ищет путь к читателю посредством соответствующей речевой структуры или удобной житейской ситуации, которые наиболее подходят для общения автора и читателя друг с другом, способствуя их полному взаимопониманию, – для чего необходим единый риторический “код”. Риторика как условный язык коммуникаций, основанный на “общем” для читателя и писателя “знании”, является “строительным материалом” беллетристического типа творчества, будучи надежным консервантом культурного и бытового опыта, объединяющего беллетриста и его реципиента. С другой стороны, риторика активно использует разные формы речевого воздействия, преобразуя живое слово не только в культурном отношении, но и в плане непосредственного сближения с действительностью.

Геологическая структура беллетристики как эклектической формы словесной культуры (В. В. Сиповский, например, писал о беллетристах: “Это писатели-эклектики, которые обслуживают вкусы широкой публики и потому пользуются широкой популярностью”¹⁾) обуславливает ее сложное положение по отношению к “историчным” жанрам: романа, повести, рассказа, характеризующих повествовательную прозу исследуемого периода. Определения этих жанров (часто стоящие в подзаголовках) лишены закономерной для классики осознанности и внутренней стабильности. С одной стороны, “историчные” жанры опосредуются низведением на уровни изначальных “первичных” жанрообразовательных структур; с другой – естественному соизложению этих структур в более сложных повествовательных формациях мешает инерционная ориентация на общеплеменные трафареты (характерный пример – предпочтение М. В. Аблеевым и др. длинному роману в сочинении “Ясные дни”, где логика сюжетостроения и замыс-

ла вели к жанру романа, как бы сознательно приотщепленному и скорректированному автором). Отмечая данное явление в беллетристической жанровой системе, мы сочли правоммерным ввести в теоретический обиход понятие *ж а н р о в о г о н а в е д е н и я* и соответствующий термин — как в наибольшей мере отражающий литературную "инфантильность" беллетристики в качестве типа творчества и вместе с тем фиксирующий свежесть ее творческого мировидения, сомнение в необходимости применения той или иной общепринятой формы, в собственно жанровой канонизации и т. п. Последнее отмеченное нами свойство беллетристики сближает ее с классикой, однако в классике жанру не придается столь регулирующая, всеорганизующая роль. "Свобода" в классике достигается внутри уже установившихся, традиционных форм, о чем свидетельствует, к примеру, развитие романного жанра в литературе 60-х — 80-х годов XIX века.

При этом, как "отправные" парадигмальные структуры (идиллия), так и "первичные" жанровые элементы (анекдот) в 1830-е — 1840-е годы активно участвуют в процессе трансформации "готовых" жанрообразований в больших повествовательных формах (роман), а также являются производящей основой целого ряда "средних" и "малых" жанров, где определяющее место принадлежит повести и рассказу. "Готовые" первоэлементы определяют тенденции развития этих жанров: к физиологическому очерку, психологической повести, повести сентиментальной и "сентиментально-натуралистической" разновидности, повествованию в стиле бидермейера и т. д.

В неизбежном для данной темы вопросе о принципиальных различиях беллетристики и классики представляется необходимым обращение к проблеме *п с и х о л о г и и т в о р ч е с т в а* (исследования Г. О. Винокура, X. Бута, Ф. Зенгле², мемуарные и эпистолярные источники, подтверждающие, что в беллетристике существовал иной подход к действительности — сравнительно с классикой и, соответственно, иные психологические основания творческого метода, о чем свидетельствует доминирующее положение "человеческого элемента"). На наш взгляд, правоммерной является концептуальная оценка беллетристики — в аспекте психологии творчества, предложенная в капитальной монографии М. Арнаудова: "<...>

до уровня поэта поднимается та личность, у которой пережитое и мечтания проясняются, приобретая завершенную внутреннюю целостность, чтобы найти свое совершенное выражение. Тогда как у одних, у большинства, этого рода моменты мысли бесследно пропадают под наплывом новых впечатлений и чувств, у других, у призванных, они выступают при случае с необыкновенной интенсивностью, как показатель важного жизненного настроения. Так, творчество одаренной личности означает, возможно, наибольшее возвышение общечеловеческих стремлений к художественному претворению истины вне и внутри нас <...>³.

В процессе исследования мы пришли к заключению, что характер литературного материала, определяющий состав беллетристической сферы творчества, постулирует и применение особенных теоретических и литературных дефиниций, требует оформления скорректированного категориального аппарата, с учетом специфики беллетристического творческого метода и отвечающей ему поэтики. Наличие такого аппарата позволит уточнить бытующие представления о беллетристике как составляющей в пределах "всей литературы", поможет выработать наиболее точное определение ее значения и места в системе общественных и литературных ценностей. К данному выводу подводит нас и то, что в литературно-теоретическом и критическом сознании 1830-х - 1840-х годов, по-видимому, существовали две концепции творческого процесса, ориентированные на высшие ("классические") и усредненные ("беллетристические") уровни. Взаимодействуя друг с другом, эти концепции все-таки различались в оценках и критериях, о чем свидетельствуют, в частности, труды историков и теоретиков словесности.

В процессе изучения нами жанрово-стилевой структуры беллетристики "переходного" времени сложилось и определение данной области творчества периода ее расцвета. Основной чертой беллетристического типа творчества является ее **м а р г и н а л ь н о с т ь**, ведущая к ряду парадоксальных сочленений характерологического свойства. Предлагаемое в книге определение беллетристики сводится к следующему.

БЕЛЛЕТРИСТИКА — особый тип литературного творчества со своей специфической структурой, которым определя-

ется пограничная в развитии словесной культуры область. Отличительная черта беллетристики — ее маргинальность, проявляющаяся в соположении тенденций к “классической” художественности и внехудожественным структурам, принадлежащим риторике, этике, философии, с одной стороны; дубку, бытовой эмпирии, истории — с другой. Составными компонентами беллетристической поэтики на жанрово-стилевом уровне выступают общестилевые парадигмы (“эстетическое” начало) и жанр как стереотипная форма общественного поведения и способ “живого” общения с читателем. Беллетристика ищет объемную формулу действительности, стремясь в эклектичном единстве найти и отобразить органическое родство “идеальных” и “реальных”, культурных и бытовых ее начал, что проявляется, например, в оппозиции “идиллия-анекдот”.

Мы стремились отметить те продуктивные задатки (в пределах риторического типа творчества, которому подлежит беллетристика), чье проявление способствовало формированию тенденций к индивидуальному стилю писателей с беллетристическим дарованием, то есть с таким дарованием, которое продуцировало художественные открытия, но не всегда на деле воплощало их (А. А. Бестужев-Марлинский, Антоний Погорельский, О. М. Сомов, М. П. Погодин, Н. А. Полевой, Е. А. Ган, Н. А. Некрасов, В. А. Сологуб, М. В. Авдеев и др.). Параллельно с беллетристической практикой складывалось и теоретическое понятие своего слога (стиля), если судить по учебникам конца XVIII — первой половины XIX вв. Приведем некоторые из наиболее замечательных определений.

И. Рижский: “Как же витии называют сей особливый образ красноречия, как бы принадлежащего в особенности какому-нибудь или роду сочинений, или сочинителю? Сие есть ничто иное, как слог”⁴.

И. Борн: “Слог <...> есть образ выражения мыслей посредством слов”⁵.

“Опыт краткой риторики”: “<...> эстетические совершенства мыслей и языка <...> вместе и составляют то, что обыкновенно называют с л о г о м”⁶.

К. Фойгт: “И что же такое слог, как не способ так или иначе выразить свои мысли и чувствования?”⁷.

Жанрово-стилевая структура беллетристики 1830-х 1840-х годов запечатлела интенсивность процессов "заката" традиционализма (который, однако, нашел для себя опору в беллетристической поэтике) и обновления традиционных форм путем приобщения их к "сырой" существенности в ее перво-зданных жанрах, возводимых к известным стилевым парадигмам. Синтезы, полученные беллетристикой, на уровне полухудожественной-полуриторической организации текста, означали движение литературы - в ее широком массиве - к новым возможностям познания действительности, к новому обоснованию творчества, преобразующему в диалектике искусства как начала самого искусства, так и не претворенные в него факторы, почерпнутые из необъятной жизненной эмпирии.

ВВЕДЕНИЕ

¹Общий нафрос выстувлений литературоведов с целью реабилитации “культуры второстепенного” характеризуют, например, суждения Ал. В. Михайлова: “Далеко не все стороны литературного процесса ясно предстают на уровне поэтических шедевров, напротив, многое только им проявляется на уровне “микрологическом”: что именно типично для литературы, для литературного сознания эпохи, на чем возрастает исключительность и неповторимость шедевра, далее — как расслоено литературное сознание эпохи, как оно дифференцировано по странам и областям.

Легко представить себе, что всякое литературное творчество, не достигающее известного уровня, — это еще не искусство, это еще не родившееся, а только рождавшееся поэтическое слово. Обращение к такому, т. е. к слову, которому не суждено было обрести завершенность в себе, для литературоведа, однако, поучительно как не посредственное брожение жизни, еще не способной подняться над собою, как должная метаморфоза жизни в слово, но при этом, косвенно и по частям, как анатомия всякой творческой метаморфозы” (Михайлов Ал. В. Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С.68–69).

Приведем краткий перечень работ, где проблема беллетристики входит в число методологически определяющих: Виноградов В. В. Школа сентиментального натурализма: Роман Достоевского “Бедные люди” на фоне литературной эволюции 10-х годов // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. — М.: Наука, 1976, (первое изд. — 1929). — С. 141–187; Гуковский Григорий. Незданные повести Некрасова в истории русской прозы сороковых годов // Жизнь и похождения Тихона Тростникова. Новонайденная рукопись Некрасова / Под ред. В. Евгеньева Максимова и К. Чуковского. — М.: Л.: ГИХЛ, 1931. — С. 347–381; Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы. — Л.: Наука, 1978 (первое изд. — 1924); Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки (гл. “Русская беллетристика 30-х годов: Проблема организации литературного языка и повествовательной формы”) // Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. — М.: Сов. писатель, 1987 (первое изд. — 1924). — С. 254–263.

См. также: Белецкий А. И. Тургенев и русские писательницы 30–60-х годов // Творческий путь Тургенева / Под ред. Н. Л. Броде-

кого. - Пг.: Сятедь, 1923. - С.135-166; Гурвич И. Русская беллетристика: эволюция, поэтика, функции // Вопросы литературы. - 1990. - №5. - С. 113-142; Гурвич И. А. Русская классика XIX в. как литературное явление: Учебное пособие. - М.: Изд-во Российского открытого ун-та, 1991; Гурвич И. А. Беллетристика в русской литературе XIX века: Учебное пособие. - М.: Изд-во Российского открытого ун-та, 1991; Евгеньев-Максимов В. Е., Березина В. Г. Николай Алексеевич Полевой: Очерк жизни и деятельности. 1816-1946. - ОГИЗ: Иркутское обл. изд-во, 1947; Каверин В. А. Барон Брамбеус: История Осипа Сенковского, журналиста, редактора "Библиотеки для чтения". - М.: Наука, 1966; Лотман Ю. Массовая литература как историко-культурная проблема // Радуга. - Таллин. - 1991. - №9. - С. 41-51; Мани Ю. Человек и среда: Заметки о "натуральной школе" // Вопросы литературы. - 1968. - № 9. - С. 115-134; Мани Ю. В. Философия и поэтика "натуральной школы" // Проблемы типологии русского реализма. - М.: Наука, 1969. - С. 241-305; Мани Ю. У истоков русского романа // Вопросы литературы. - 1983. - № 5. - С. 151-170; Маркович В. М. К вопросу о различении понятий "классика" и "беллетристика" // Классика и современность. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1991. - С. 53-66; Маркович В. М. Вопросы о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века // Известия РАН. - Сер. литературы и языка. - Т. 52. - № 3. - 1993. - С. 26-32; Mejszutowicz Bocheńska Zofia. Tadeusz Bułharyn w życiu literackim Rosji pierwszej połowy w XIX* // Polacy w życiu kulturalnym Rosji - Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Zółź: Wy dawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1986. - S. 41-50; Переверзев В. У истоков русского реалистического романа. - М.: Худож. лит., 1965 (первое изд. - 1937); Сахаров В. И. Страницы русского романтизма: Книга статей. - М.: Сов. Россия, 1988; Сидяков Л. С. Пушкин и развитие русской повести в начале 30-х годов XIX века // Пушкин. Исследования и материалы. - Т. 3. - М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. - С.193-217; Сидяков Л. С. Русская критика 20-30 годов XIX века о жанре повести // Ученые записки Латвийского гос. ун-та: Вопросы истории литературы. - Т. 46. - Рига, 1963. - С. 393-414; Степанов Н. Поэты и прозаики. - М.: Худож. лит., 1966; Сурков Е. А. Русская повесть первой трети XIX века: Генезис и поэтика жанра. - Кемерово: Кузбассвузиздат, 1991; Турбин Владимир. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. - М.: Просвещение, 1978; Piwowarska Danuta. Twórczość Józefa Sekowskiego. Zapomni

* "Фаддей Булгарин в литературной жизни России первой половины XIX века"

ana karta z dziejów Rosyjskiej prozy XIX – wiecznej** // *Polacy w życiu kulturalnym Rosji*. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk. – Żółź: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1986. – S. 51–66; Покровский В. А. Проблема возникновения русского “правдиво-сатирического” романа: О генезисе “Ивана Выжигина”. – Л.: Изд. во АН СССР, 1933; Чернец Л. В. О поэтике правописательных жанров // *Филологические науки*. – 1976. – № 3. – С. 19–28.

² *Литературный энциклопедический словарь* / Под общей редакцией В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 47.

³ *Краткая литературная энциклопедия*. – Т. I. – М.: Сов. энциклопедия, 1962. – С. 511.

⁴ *Литературный энциклопедический словарь*. – С. 47.

⁵ По мысли В. В. Кожина, если стиль есть “конкретное и непосредственное воспринимаемое соотношение” элементов формы (“ритм, слово, композиция, сюжет, образность”), то структуре оной “быть может, уместно назвать <...> запрытанное внутри соотношение” тех же элементов (Кожин В. В. Введение // *Смена литературных стилей: На материале русской литературы XIX–XX веков*. – М.: Наука, 1974. – С. 5).

⁶ На данном аспекте изучения феномена беллетристики особо останавливается И. А. Гурвич, приходя к убедительным выводам. См.: Гурвич И. А. *Беллетристика в русской литературе XIX века*. – С. 17–20.

“Сколько скороспелых классиков теряют свой престиж или читателя ими лишь краткий срок, – не без лукавства писал Ш. Сент-Бев. Глянешь поутру и удивляешься, что они больше не стоят за тобой. От них, говаривала шуточно г-жа Севинье, всего и осталось то, что полинная тринца. Что касается классиков, то самые неожиданные из них оказываются в лучшими, и самыми великими” (Сент-Бев Ш. *Литературные портреты: Критические очерки*. Пер. с франц. – М.: Худож. лит., 1970. – С. 320).

См. также: Розанов И. Н. *Канонизация классиков* // Розанов И. *Литературные репутации*. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 89–108 (первое изд. – 1928).

⁷ Тынянов Ю. Н. *О литературной эволюции* // Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. – М.: Наука, 1977. – С. 271 (первое изд. – 1927).

⁸ Там же. – С. 272, 270.

** “Творчество Юзефа Сенковского. Забытая страница из истории русской прозы XIX века”.

⁹ Степанов Н. Указ. соч. - С. 66-67.

¹⁰ См. об этом в нашей статье: Вершинина Н. Л. Особенности развития реализма в литературе 30-х - начала 40-х годов XIX века и Пушкин // Проблемы современного пушкиноведения: Межвузовский сборник научных трудов. - Псков: Изд-во ПГПИ, 1991. - С. 118-129.

¹¹ Термин "беллетристика" стал широко употребляться В. Г. Беллиским с 1840 года. О концепции беллетристической литературы, сложившейся у критика в сороковые годы, см.: Основат А. Л. От "примирения" к "действию" // Беллиский В. Г. Собр. соч. в 9 тт. - М.: Худож. лит., 1976-1982; Т.3. - С. 525-530. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

См. также: Сорокин Ю. Годы перелома. Литература и социальный прогресс // Беллиский В. Г., VII, 638-639; Парсенева В. А. В. Г. Беллиский о беллетристике и ее общественно-эстетической сущности // Русская литература 30-40-х годов XIX века: Республиканский сб. - Рязань: Рязанский нед. ин-т, 1976. - С. 83-89; Виноградов В. В. Очерки из истории русского литературного языка XVIII-XIX веков. Изд. 3-е. - М.: Высшая школа, 1982. - С. 365; Сорокин Ю. С. Язык и стиль карамзинской прозы в оценке современников и последующих поколений: 180 лет с начала споров вокруг "нового слога" // Очерки по стилистике русских литературно-художественных и научных произведений XVIII - начала XIX в. - СПб.: Наука, 1994. - С. 26-36.

¹² Маймин Е. А., Слущина Э. В. Теория и практика литературного анализа: Пособие для студентов университетов. - М.: Просвещение, 1984. - С. 6,8.

ГЛАВА I

¹ Гинзбург Л. Беллиский в борьбе с романтическим идеализмом // Литературное наследство. - Т.55 (1). - М.: Изд-во АН СССР, 1948. - С. 186.

² Шевырев С. Три повести Н. Павлова // Московский наблюдатель. - 1835. - Ч.1. - С. 120-130. Разрядка С. П. Шевырева.

³ Майков В. Н. Литературная критика: Статьи и рецензии // Составление, подготовка текста, вступит. статья и примечания Ю. С. Сорокина. - Л.: Худож. лит., 1985. - С. 178.

⁴ Там же. - С. 180.

⁵ Заслуживает внимания суждение Г. А. Гуковского о "своем" и "чужом" в стиле молодого Н. А. Некрасова, автора беллетристичес-

ких сочинений: "Другие писатели дали материал. Пути его обработки были свои, хотя это были пути целого ряда современников Некрасова, потому что он не опередил своего времени" (Гуковский Г. А. Указ. соч. - С. 375). Глубоким представляется и наблюдение Л. Я. Гинзбург о первостепенном значении не "вливания", а их личностного восприятия в степени глубины их преломления: например, в стихах Н. В. Станкевича "«...» встречаем и тему поэта-пророка «...», и тему слияния с абсолютным и бесконечным «...». И столь характерное для романтического дуализма противопоставление любви "земной" и любви "небесной" «...». Сам Станкевич и поэты его кружка творят "в гуще традиционных образов", изъясняются "среднепоэтическим стилем". Но при этом для них не существует понятия "романтический штамп": "«...» для участников кружка Станкевича за подобной формулой стояло лично и мучительно пережитое противоречие и между "земной" и "небесной" любовью, между "конечным" и "бесконечным"..." (Гинзбург Лидия. О лирике. Изд. 2-е, доп. Л.: Сов. писатель, 1974. - С. 142 - 144). О том, что именно такова специфика беллетристического способа мышления в его лучших проявлениях, отмеченных причастностью к "всеобщему", свидетельствуют и другие наблюдения, ведущие к аналогичным выводам. Так, "унылая элегия" ("характерный ее образец, пастиль") в устах Ленецкого "становится средством характеристики" его душевного мира. С точки зрения В. Э. Вацура, "абсолютная ценность этой литературы велика, относительная - гораздо выше, ибо она - может стать условной формой выражения истинного чувства" (Вацура В. Э. Французская элегия XVIII-XIX веков и русская лирика пушкинской поры // Французская элегия XVIII-XIX вв. в переводах поэтов пушкинской поры: Сборник/Сост. В. Э. Вацура. - М.: Радуга, 1989. - С. 41).

Виноградов В. В. Очерки из истории русского литературного языка XVII - XIX веков. - С. 365.

Н. В. Палшевский приводит прощальную характеристику Э. Золя, данную "новым своим братьям по перу": "Эти романисты усваивают стиль, витающий в воздухе. Они подхватывают готовые фразы, летающие вокруг них. «...» Я не говорю, что они плагиатируют у того или другого, - что они воруют у своих братьев готовые страницы. Напротив, они так распылены и поверхностны, что у них не найти ни одного сильного впечатления, хотя бы даже написанного великим художником". Исследователь тем самым иллюстрирует свою мысль об "угрожающих признаках стандартизации", появившихся на рубеже XIX-XX веков (Палшевский Н. В. Постановка проблемы стиля // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. - В 3-х книгах. - Кн. 3. Стиль. Проза

ведение. Литературное развитие. М.: Наука, 1965. С. 12). Однако справедливый — как подтверждение мысли ученого — этот пример не вполне может быть приложен к русским писателям не классикам 30-х — 40-х годов XIX века, что закрепляет правомерность “литературно-эволюционного” методологического принципа при изучении литературного процесса в значении, предложенном Ю. Н. Тыняновым.

⁸ Покровский В. А. Указ. соч. — С. 27. Разрядка моя — Н. В. О “книгах типа Жюль-Веза” в литературе для “массового чтения” первой трети XIX века см.: Гуковский Гр. Указ. соч. — С. 363–365.

⁹ Бестужев Марлинский А. А. Сочинения в 2-х тт. — М.: Худож. лит., 1981, Т. 2. — С. 514. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

¹⁰ Козьми Н. К. Очерки из истории русского романтизма: Н. А. Полевой, как выразитель современной ему эпохи. — СПб., 1903. — С. 159, 164.

¹¹ Баранов С. Ю. Популярная проза XVIII века // Повести разумные и замысловатые: Популярная бытовая проза XVIII века / Составитель, автор вступит. статьи и примечаний С. Ю. Баранов. М.: Современник, 1989. — С. 13.

¹² Плакент Василий. Краткий курс словесности, приспособленный к прозаическим сочинениям Василия Плакента. Изд. 2-е, испр. — СПб., 1835. — С. 106.

¹³ Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. — М.: Искусство, 1986. — С. 388–389.

¹⁴ Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — С. 229.

¹⁵ Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература // Лихачев Д. С. Избранные работы в 3-х тт. — Т. 3. — Л.: Худож. лит., 1987. — С. 224.

¹⁶ Опыт литературного словаря. Соч. Д. М. — М., 1831. — С. 114–115.

¹⁷ Греч Николай. Учебная книга русской словесности, или Избранные места из русских писателей в прозе и стихах с присовокуплением правил риторики и шиктики, и обозрения русской литературы. Изд. 3-е, испр. и пополненное. Ч. 3. — СПб., 1844. — С. 386.

¹⁸ Опыт литературного словаря. Соч. Д. М. — С. 115.

¹⁹ Записки по чтению Общей словесности, или литературы. — ВМ. От руки написано: “Студента Ив. Приклонского, 1843”. “Записки” Ив. Приклонского носят компилятивный характер и отражают средний общетеоретический уровень представлений своей эпохи.

²⁰ Булгарин Фаддей. Памятные записки титулярного советника Чухина, или Простая история обыкновенной жизни. В 2-х частях. СПб., 1835. — Ч. I. — С. IV–V.

²¹ Покровский В. А. Указ. соч. - С. 35.

²² Ястребов Н. М. Что такое роман // Отечественные записки. 1839. Т. 5. № 9. Отд. "Науки". - С. 76-77.

²³ Глубокие замечания, предвосхищающие теоретическое обоснование "свободной" художественной формы, оставил Н. М. Ястребов: "Нет, может быть, такого рода сочинений, который был бы совершенно чист по своей форме, который был бы, так сказать, однопороден; все роды более или менее смешиваются. <...> Смесь различных родов литературных произведений происходит не всегда от бездарности сочинителей; есть сочетание родов позволительное и законное" (Ястребов Н. М. Указ. соч. - С. 82-83).

²⁴ Маркович В. М. О трансформациях "натуральной" новеллы и двух "реализмах" в русской литературе XIX века // Русская новелла: Проблемы теории и истории. Сб. статей - СПб.: Изд-во С.-Пб. ун-та, 1993. - С. 129-131.

²⁵ Маркович В. М. "Повести Белкина" в литературный контекст // Пушкин. Исследования и материалы: Сборник научных трудов. - Т. 13. - Л.: Наука, 1989. - С. 63.

²⁶ В последнее время активизировался интерес к проблеме типологизации литературного мышления, причем проблеме постепенно придает априори негативный и обретает историко-литературный характер, учитывающий сложность того или иного, конкретного этапа художественного развития. См.: Маркович В. М. К вопросу о различии повести "классика" и "беллетристика". - С. 56; Бернштейн А. Л. Сентиментально-бытовой сериальности и его отражение в стиле пушкинской прозы // Болдинские чтения. - Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского гос. ун-та, 1994. - С. 18-59; Nofosok Zofia. Literatura i stereotypy. - Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdansk: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1974. Piesn niepodległa: Model poczty konspiracyjnej 1935-1945. - Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982. Andrzej Kępiński. Lach i Moskal: Z dziejów stereotypu // Warszawa. - Kraków: Państwowe wydawnictwo Naukowe, 1990.

²⁷ Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. - М.: Языки русской культуры, 1996. - С. 151.

²⁸ Возможно, отсутствие четкой жанровой системы в литературе для "легкого чтения" 1830-х - 1840-х годов, как бы заново рождающейся в экспериментах швейцера-беллетриста, и наличие в ней же довольно устойчивого спектра стилевых "классов", имеющих опорное структурирующее значение, свидетельствует о типологической общности беллетристических принципов творчества и поэтики литератур разных общественных формаций. "Самое позднее, приведенное после

того, как двери теоретико-литературной рефлексии закрылись, оказывалось в соседстве с самым древним, с тем, что предшествовало великой рефлексии и не вошло в ее двери". — пишет С. С. Аверинцев, имея в виду состояние жанровой системы, возникшее с "концом античности" и регламентированных ею поэтики и риторики (Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — С. 211—212). В этой же связи интересно замечание П. А. Грицера: "Отношение к категории жанра в китайской и индийской поэтике ставит под сомнение распространенное представление о доминировании жанрового принципа в древних и средневековых литературах. Хотя Д. Лихачев и разделяет это представление, в своей "Поэтике древнерусской литературы" он тем не менее наглядно указывает, что в древнерусской литературе жанры выделяются по внелитературным критериям — различаются по своим обрядовым, юридическим и прочим функциям — и не складываются в собственно литературную систему; что они неустойчивы в пределах одного произведения могут сменяться несколько жанров; что словесная форма и стиль древнерусского памятника лишь в последнюю очередь зависят от его жанра. Сходную картину можно наблюдать и в других древних и средневековых литературах, причем особенно нам хочется подчеркнуть, что в соотношении категорий слова (языка) и жанра первая, как правило, выступает основной, исходной, а вторая — произвольной, дополняющей" — Грицер П. Поэтика слова // Вопросы литературы. — 1984. — № 1. — С. 144.

²⁹ Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — С. 213.

³⁰ Примечательно в этом отношении замечание Н. Козляревского о двузначности произведений А. А. Бестужева-Марлинского: "<...> все, что он писал, было непосредственным, быстрым отзвуком, либо самой жизни, либо того поэтического представления, какое он имел о ней" (Козляревский Н. Декабристы. Кн. А. И. Одоевский и А. А. Бестужев-Марлинский. Их жизнь и литературная деятельность. — СПб., 1907. — С. 215).

³¹ Шайтанов Игорь. Жанровая поэтика // Вопросы литературы. — 1996. — № 3. — С. 19.

³² Северная пчела. — 1832. — № 257.

³³ Северная пчела. — 1834. — № 162. Аналогичным образом высказывалась об этом романе и "Библиотека для чтения" (1834. — Т. 3. — Ч. 2. — №5. — Отд. "Литературная летопись". — С. 28).

³⁴ Северная пчела. — 1834. — № 281.

³⁵ Северные цветы. Альманах на 1830 год. — СПб., 1829. — С. 87.

³⁶ Там же. — С. 117.

³⁷ Децинда. Альманах на 1830 год. — М., 1830. — С. 274.

³⁸ Полевой Николай. Мечты и жизнь: Были и Повести, сочиненные Николаем Полевым. — В 4 х частях. — М., 1834.

³⁹ Северная пчела. — 1834. — № 281.

⁴⁰ Децинда. Альманах на 1831 год. — М., 1831. — С. 73.

⁴¹ Телескоп. — 1831. — № 4. — С. 544.

⁴² Библиотека для чтения. — 1834. — Т. 3. — Ч. 2. — № 5. — Отд. "Критика". — С. 29. Представляется вероятным, что "Потерянная для света повесть" О. И. Сенковского пародировала не только "как бы отсутствие сюжета и незначительность содержания в "Повестях Белкина" (Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина: Очерки. — М.: Наука. — С. 151). Как справедливо замечает Н. И. Михайлова, "объектом пародии Сенковского явился не только Пушкин", поскольку "анекдотическая" основа вообще характерна для русской бытовой повести 30 х годов 19 века..." (Михайлова Н. И. Болдинские повести Пушкина и пародии Сенковского // Болдинские чтения. — Горький: Волго-Вятское книжн. изд-во, 1977. — С. 145). Идея сочинения О. И. Сенковского, выраженная в его заключении и состоящая в том, что "почти все повести", которые ищутся "для нашей Словесности", повторяют "без всяких усилий своего воображения первый слышанный где-нибудь анекдотик" (Библиотека для чтения. — 1835. — Т. 10. — Отд. "Русская словесность (Проза)". — С. 150. Подп. "А. Белкин") — совпадает с общим пафосом литературно-критической концепции писателя.

⁴³ М. М. Бахтин подчеркивает разницу между "вторичными" возникающими "в условиях более сложного и относительно высоко развитого и организованного культурного общения" — жанровыми образованиями и "первичными" жанрами как "событиями <...> бытовой жизни": "Вторичные (сложные) речевые жанры — романы, драмы, научные исследования всякого рода, большие публицистические жанры и т. п. <...> вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения" (Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2 е. — С. 252).

⁴⁴ Подгаецкая И. Ю. Границы индивидуального стиля // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. — М.: Наука, 1982. — С. 53.

⁴⁵ Баранов С. Ю. Указ. соч. — С. 4.

⁴⁶ Там же. — С. 11.

⁴⁷ Там же. — С. 5, 11.

⁴⁸ Marek Eliza. "Неполезное чтение" в России XVII—XVIII веков. —

⁴⁰ Там же. - С. 56-60.

⁴¹ Развитие элементов занимательного, "легкого чтения" наблюдается уже в произведенных древнерусской литературы. Во "Введении" к коллективному исследованию "Истоки русской беллетристики" Я. С. Дурье мотивирует выбор заглавия принципами принципиального характера: "Мы не назвали эту книгу "Истоками русской художественной прозы" потому, что хотели подчеркнуть, что речь в ней идет не обо всех памятниках древнерусской литературы, написанных прозой и обладающих художественными достоинствами ("Повесть временных лет", переводы Грозного с Курбским и т. п.), а в первую очередь именно о зарождавшемся определенным жанром сюжетного повествования" (Истоки русской беллетристики: Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. - М.: Наука, 1970. - С. 7. Вырядка моя - Н. В.).

⁴² Фойт К. Мысли об истинном значении и содержании риторики // Журнал министерства народного просвещения. - 1856. - Ч. 89. - № 3. - Отд. II. - С. 252, 246.

⁴³ Библиотека для чтения. - 1834. - Т. 3. - Ч. 1. - № 4. - Отд. "Русская словесность (Проза)". - С. 36.

⁴⁴ Цит. по кн.: Фойт К. Указ. соч. - С. 246.

⁴⁵ Пузылин А. С. Поэтич. собр. соч. в 10 тт. Изд. 4-е. - М.: Наука, 1977-1979. - Т. VII. - С. 13. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

⁴⁶ Примечательно, что в тристовке современной исследовательницы Ф. Эмиш предстает именно как "беллетрист" по отношению к "классику" Ж. Ж. Руссо (Андрюхович Т. Е. Ф. Эмиш читает Ж. Ж. Руссо...: Сентиментализм сквозь призму риторической культуры // Младшеязычные сураинейские литературы: Проблемы творческих метадач XIX-XX ст. ст. - Гродна: Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт, 1994. - С. 3-10).

⁴⁷ Набранные места из русских сочинений и переводов в прозе. Собрания Николаем Гречем... - СПб., 1812. - С. 1-Н.

⁴⁸ Белинский не раз писал, что не признаваемая им вполне художественной "рефлексированная" поэзия наиболее доступна публике и потому имеет равное с другими видами литературы право в области "язычной словесности". Однако отношение Белинского к разным литературным уровням менялось в зависимости от эволюции его воззрений на искусство. Если вплоть до второй половины 1840-х годов он исходил в критических оценках преимущественно из идеи абсолютного художественного творчества ("Способность творчества есть великий дар природы; акт творчества, в душе творящей, есть великое таинство; минута твор-

чества есть минута священнодействия: творчество бесцельно с целью, бессознательно с сознанием, свободно с зависимость” (Т. 1, С. 163) и потому критиковал, например, произведения Н. А. Полеваго за “большое участие в них ума”, то впоследствии, не отменяя этого критерия, Белинский находил возможным применять к литературе и иные ценностные точки отсчета.

Так, способность привести в литературу “свой”, оригинальный, по узко понимаемой “роде” в глазах Белинского 1830-х годов была серьезным недостатком — о чем свидетельствует его отзыв о повестях М. П. Погодина (“О русской повести и повестях Гоголя”), но уже в высказываниях о даровании А. Я. Кульчицкого (письмо В. И. Боткину от 30 декабря 1840 — 22 января 1841, Т. 9, С. 441), А. И. Герцена (письмо А. И. Герцену от 6 апреля 1846, Т. 9, С. 592), Н. С. Тургенева (письмо Н. С. Тургеневу от 19 февраля (3 марта) 1847, Т. 9, С. 619) и ряда других писателей, имеющих, хотя и строгий, но “свой” род таланта, критик подходит к данному фактору как к явлению до некоторой степени художественного свойства.

⁵⁸ Общепринятая трактовка понятий “гениальности”, “гения”, “гениального” произведения сводится, в основном, к следующему: “<...> творения гения, показывая в себе соединенье существующего с возможным, вещественного с идеальным, временного с вечным, может называться по превосходству творением. <...> Ни новое равно возможное творения, которое зависит только от воображения, ни изобретение, открывающее новый путь искусству и показывающее самостоятельность творческого духа, не показывают еще в гении первоначально нового. В гении должно быть все новое, новое в изобретении, новое в расположении, в мыслях, в чувствовании, в слоге, в словах, и даже в погрешностях. Он творит не сообразуясь ни с веком, ни с образами, ни с правилами, вообще ни с чем тем, что не есть непосредственно сама природа, — творит самостоятельно — оригинально” (Опыт теории словесных наук, почерпнутый из лучших ее источников. — СПб., 1832, — С. 104, 108).

⁵⁹ Северная пчела. — 1831. — № 255.

⁶⁰ Северная пчела. — 1834. — № 192.

⁶¹ Об оценке Белинским “Повестей Белкина” пишет А. В. Лужановский (Лужановский А. В. Выделение жанра рассказа в русской литературе: Посobie по спецкурсу. — Вильнюс: Изд-во Вильнюсского гос. ун-та, 1988, — С. 67-68; Лужановский А. В. Рассказ в русской литературе 1820-1850-х годов: Становление жанра. — Иваново: Изд-во Ивановского гос. ун-та, 1996, — С. 75). Примечательно, что в период “примирения с действительностью” Белинский вообще был склонен рассматривать дарование Пушкина-прозаика как, по преимуществу, беллетристическое: “<...> я вполне сознал, что слово

художественный и великое слово и что с ним надо обращаться осторожно и вежливо даже в приложениях к Пушкину и Гоголем и в их творениях отличать поэтическое от художественного и даже беллетристического. Например, "Капитанская дочка" Пушкина, по моему, есть не больше, как беллетристическое произведение, в котором много поэзии и только местами пробивается художественный элемент. Прочие повести его — решительная беллетристика" (Письмо к В. И. Боткину от 16-21 апр. 1840 г.) — Белешский В. Г., IX, 364.

⁹² Георгиевский Петр. Руководство к изучению русской словесности, содержащее общие понятия об Изящных Искусствах, теорию Красноречия, Письма и краткую Историю Литературы, составленное Петром Георгиевским. В 4-х частях, СПб., 1836. — С. 70.

⁹³ Сенковский О. И. Собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбеуса). — Т. 9. — СПб., 1859. — С. 103-106.

⁹⁴ Там же. — Т. 8. — СПб., 1859. — С. 47-48.

⁹⁵ Денинда. Альманах на 1831 год. — С. XXII.

⁹⁶ Имеются в виду романы Ф. В. Булгарина, В. А. Ушкова, Н. Т. Калашикова, Д. Н. Бегичева.

⁹⁷ Современник. — 1854. — Т. XLV. — Отд. "Библиография". — С. 52. Разрядка моя — Н. В.

⁹⁸ "В жанрах (литературных и речевых), — пишет М. М. Бахтин, — на протяжении веков из жизни накаплиются формы видения и осмысления определенных сторон мира. Для писателя ремесленника жанр служит внешним шаблоном, большой же художник пробуждает заложенные в нем смысловые возможности" (Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. — С. 351).

⁹⁹ Об этом свидетельствуют ценные наблюдения в работах: Вадуро В. Э. "Повести Белкина" // Пушкин А. С. Повести Белкина. 1830/1831. — М.: Книга, 1981. — С. 25-28, 59; Михайлов Ал. В. Роман и стиль // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. — М.: Наука, 1982. — С. 188-190; Лузановский А. В. Выделение жанра рассказа в русской литературе. — С. 57-70.

¹⁰⁰ Московский телеграф. — 1829. — Ч. 28. № 13. — С. 65-79.

¹⁰¹ Сенковский О. И. Собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбеуса). — Т. 8. — С. 29, 33, 52. Небезынтересно сравнить наши выводы с мнением о литературной программе О. И. Сенковского новейшего исследователя: "<...> полнок по национальности (а польская литература XVIII века в гораздо большей степени, чем русская, еще на просветительской основе была пронизана веяниями зрелого сентиментализма, предромантизма и романтизма), он не усматривал разительного противостояния двух стадий в развитии словесности. И просветительские, и романтические (а для него

как ориенталиста — и аработоркские) литературные формы были лишь особенными языками для выражения одних и тех же человеческих понятий, представлений, страстей” (Пайков Н. Н. Ранняя проза Н. А. Некрасова в русской литературной традиции: Дисс. <...> канд. филол. наук. — Л.: ЛПИИ им. А. И. Герцена, 1986. — С. 93. Разрядка Н. Н. Пайкова). Мы могли бы только заметить, что нивелирование литературных форм и направлений в сознании О. И. Сенковского было не столько следствием его индивидуальных обстоятельств и особенной позиции, сколько одним из проявлений “беллетристической” концепции литературного процесса, которая, в силу ряда причин, именно в нем нашла пронагадиста и практического “выразителя”.

⁷² Библиотека для чтения. — 1834. — Т. 3. Ч. 1. — № 4. — Отд. “Русская Словесность (Проза)”. — С. 35–37. В заметке “Отчего в России мало авторских талантов?” (1802) Н. М. Карамзин писал о том, что в условиях России тот, кто хочет стать писателем, “к а н д и д а т а в т о р с т в а, недовольный книгами, должен закрыть их и слушать вокруг себя разговоры, чтобы совершеннее узнать язык”. Именно так поступают литераторы во Франции: “Все французские писатели, служащие образцом тонкости и приятности в слоге, п е р е н я в л я л и, так сказать, школьную свою ретику в свете, наблюдая, что ему нравится и почему”. С другой стороны, “уединенные” занятия и беседы также формируют профессионального литератора: “Надобно заглядывать в общество — непременно, <...> — но жить в кабинете” (Карамзин Н. М. Сочинения в 2-х тт. Т. 2. Л.: Худож. лит., 1984. — С. 124–125. Разрядка Н. М. Карамзина).

⁷³ Манн Ю. Факультеты Надеждина // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика / Вступит. статья, составление и комментарии Ю. В. Манна. — М.: Худож. лит., 1972. — С. 24.

⁷⁴ Атеней. — 1829. — Ч. 2. — № 5. — Отд. “Критика и библиография”. — С. 303–304, 312–314. Разрядка Н. И. Надеждина.

⁷⁵ Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. — С. 92. Разрядка Н. И. Надеждина.

⁷⁶ Опыт краткой риторики // Собрание образцовых русских сочинений и переводов в прозе, изданное Обществом любителей Отечественной Словесности. Изд. 2-е. Ч. 5. — СПб., 1824. — С. CXXX–CXXXIII.

⁷⁷ Калышиков И. Изгнанники. Повесть. — СПб., 1834. — С. VII–VIII. Разрядка моя. — Н. В.

⁷⁸ В “Частной Риторике” Н. Кошанского жанр повести охарактеризован следующим образом: “П о в е с т ь заключает в себе рассказ о каком ни есть происшествии, занимательном для ума и сердца. — Содержание ее одно какое-либо происшествие, событие

историческое, истинное или вымышленное. — Цель ея: удовлетворить любопытство ума, чувствительность сердца и оставить нравственное впечатление” (Кошанский Н. Частная Риторика Н. Кошанского. Изд. 5-е. — СПб., 1840. — С. 68).

⁷⁹ Кожин В. В. Роман — эпоэ нового времени // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. — Кн. 2. Роды и жанры литературы. — М.: Наука, 1964. — С. 128.

⁸⁰ Северные цветы на 1830 год. — СПб., 1829. — Отд. “Проза”. — С. 87—94.

⁸¹ Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. Изд. 3-е. — С. 365.

И. А. Гурвич распространяет основные положения этого определения на “беллетристику” вообще, на “беллетристику” как термин логическое понятие: “<...> мы под “беллетристической” будем понимать не только книги для “легкого чтения”, для “развлечения”, а весь книжный массив, лежащий за чертой высокого искусства, — все, что создано второстепенными авторами и к чему при всем том приложим критерий качества (“ниже” этого — литературный ширпотреб)” — Гурвич И. Русская беллетристика: эволюция, поэтика, функции // Вопросы литературы. — 1990. — № 5. — С. 114.

⁸² Анненков П. В. Литературные воспоминания. — М.: Правда, 1989. — С. 257—258.

⁸³ Библиотека для чтения. — 1843. — Т. 60. — Ч. 2. — Отд. “Литературная летопись”. — С. 21.

⁸⁴ Сравним с рассуждением И. В. Киреевского об “отрицательных” достоинствах “Ивана Выжигина” Ф. В. Булгарина: “Пустота, безвкусице, бездушность; нравственные сентенции, выбранные из детских прописей, неверность описаний, приторность шуток, вот качества сего сочинения, качества — которые составляют его достоинство, ибо они делают его по плечу простому народу, и той части нашей публики, которая от азбуки и катихизиса, приступает к новостям и путешествиям” (Деница. Альманах на 1830 год. — С. LXXIII—LXXIV).

⁸⁵ Плаксин Василий. Руководство к познанию истории литературы, составленное Василием Плаксиным. — С. 323.

⁸⁶ Майков В. Н. Стихотворения Кольцова. Ст. 1 // Майков В. Н. Литературная критика: Статьи. Рецензии. — Л.: Худож. лит., 1985. — С. 74—75.

⁸⁷ Котляревский Н. Указ. соч. — С. 216—218.

⁸⁸ Северная пчела. — 1832. — № 302.

⁸⁹ Калашников И. Изгнанники. Повесть. — С. III—VII.

ГЛАВА 2

¹ По замечанию С. С. Аверинцева, “эмпирический факт сам по

себе еще не несет эстетического содержания, а лишь пустую возможность последнего, которую может реализовать и наполнить не "человеческая природа", а лишь культура в строго определенный момент своего развития" (Аверинцев С. С. Проблема индивидуального стиля в риторической теории // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — С. 222).

² Шиллер Фридрих. Собр. соч. в 8 тт. — Т. 6. — М.; Л.: Гослитиздат, 1950. — С. 151. Мысль о буквальном копировании писателем "натуры" вызывает у критиков еще большее возмущение, чем обращение к "чужому" слову — литературным образцам. Критика видит в тенденции копировать действительность не только урон для непосредственно-человеческого чувства, но и прямое отрицание законов искусства, связующих автора с читателем: "<...> художник, обнимавший думою своей изящное, должен был чувствовать, что нагая простота этого мира действительно противоречит сама в себе назначению искусства, что копировать ее верно и близко, значит нарушать призвание художника" (Шевырев С. Сочинения Александра Пушкина. Томы IX, X и XI. СПб., 1841 // Москвитянин. — 1841. — Ч. 5. — № 9. — Отд. "Критика". — С. 261).

"Для искусства, — писал в 1846 году В. Н. Майков, — существуют одни бездушные формы жизни: между им и предметом, который он дагерротипирует, нет той тесной, органической связи, которая не позволяла бы ему оставаться к нему равнодушным и не побуждала бы его к изображениям, исполненным любви и негодования. <...> Сколько существует в разных литературах описаний Рима, а что они все вместе перед одним изумительным эскизом, набросанным рукой Гоголя! Отчего это происходит? Оттого, что в большей части этих описаний видно одно желание — во что бы то ни стало написать картину, какое-то внешнее побуждение, навешенное чужими трудами; а у Гоголя каждая черта одушевлена участием к предмету, любовью и негодованием" (Майков В. Н. Литературная критика: Статьи и рецензии. — С. 107–108. Разрядка моя — Н. В.).

³ Необходимо отметить, что в антропологической философской концепции В. Н. Майкова "человеческий элемент", именно в своем буквальном выражении, объявляется основой всей области художественного творчества. В духе эпохи 1830-х — 1840-х годов беллетристическое понимание "человечности" унифицируется критиком в качестве неотъемлемного свойства подлинной "художественности". Именно с этой тенденцией, по мнению В. Н. Майкова, связан грядущий "переворот" в эстетике: появление новой эстетической теории, где нет места "схоластике", зато представлено исключительное господство эстетической свободы. Исходя из того, что "художественная мысль

— не что иное, как чувство тождества, чувство общения какой бы то ни было действительности с человеком”, В. Н. Майков уравнивает “классику”, “дидактику” и “беллетристику” в значении: “Современная теория <...> не называет беллетриста художником, но отводит ему такое же почетное место в литературе, как художнику и ученому. <...> Таким образом, литература перестает быть каким-то мрачным святилищем, недоступным такому числу избранных деятелей, выдержавших мучительно-педагогический искусе, и условия ее вполне сходятся с условиями живой речи. <...> Если у вас есть какой-нибудь талант — дидактический, художественный или беллетристический, пишите о чем, сколько угодно и как угодно; только не выходите из пределов своей способности, не думайте, что один род таланта выше другого рода, не подделывайтесь под дарование, не свойственное вашей натуре, иными словами — пишите без претензий и без рецента: современная критика признает вас талантливым писателем” (Майков В. Н. Литературная критика: Статьи и рецензии. — С. 105, 197).

⁴ Одаренный американский беллетрист С. Вайн-Дайн как бы изнутри вскрывает характер такого рода литературы в монологах своего героя, юриста-интеллектуала: “<...> каждое настоящее произведение искусства содержит в себе элемент ценности, называемый критиками *elan*, а именно: энтузиазм и спонтанность. Копия или имитация уже не обладает этими характерными чертами — она слишком совершенна, слишком старательно выполнена, слишком точна. <...> Подражатель работает с полным сознанием и мелочной точностью, как и художник в муках творческой работы никогда не проявляет. И в этом суть. Нет способа подражания этому энтузиазму и запалу, этому *elan*, которые характеризуют подлинную картину. Даже если бы копия была очень похожа на оригинал, между ними всегда будет огромная психологическая разница” (Вайн-Дайн С. Убийство Маргарет Одель. — М.: ИИЦ “Раритет политика”: МИИФ “Мир и культура”, 1993. — С. 90).

⁵ Современник. — 1854. — Т. XLIII. — Отд. IV “Библиография”. — С. 43, 45. Разрядка моя — Н. В.

⁶ Афанасьев В. “Без романтических затей...”: Русская стихотворная повесть первой половины XIX в. // Русская стихотворная повесть первой половины XIX в.: Антология. — М.: Сов. Россия, 1986. — С. 17.

⁷ На данном явлении специально останавливается Ю. Н. Чумаков (см.: Чумаков Ю. Н. “Евгений Онегин” и стихотворная беллетристика 1830-х годов // Болдинские чтения. — Горький: Волго-Вятское книжн. изд-во, 1985. — С. 113).

⁸ Стройский Виктор. Мечтатель. Повесть // Цефей. Альманах на 1829 год. — М., 1829. — С. 48-49.

⁹ Яхонтов А. Н. Горькая ошибка: Случай / Вступит. статья, подготовка текста и примечания Н. Л. Вершининой // Пеков. – 1995. – № 3. – С. 151. См. также: Пеков. – 1996. – № 4. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера журнала и страницы в скобках.

¹⁰ См. об этом приеме, например: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина “Евгений Онегин”. Комментарий: Пособие для учителя. – Л.: Просвещение, 1980. – С. 371; Пушкин А. С. Евгений Онегин / Вступит. статья и комментарий А. Тархова. – М.: Худож. лит., 1978. – С. 16.

¹¹ Ср. с полным названием повести А. Д. Галахова: “Ошибка (Случай, или Пролог повести)” // Отечественные записки. – 1846. – Т. 48. – № 9. – Отд. “Смесь”. – С. 14–31.

¹² Толстой Л. П. Собр. соч. в 22 тт. – Т. 14. – М.: Худож. лит., 1983. – С. 7.

¹³ Ср. рассуждение “от автора” в повести Н. А. Полевого “Живонисец” (подзаголовок “Быль”; подл.: “Н. П.”): “Наш век кажется веком бессильных страстей внутри, без резких отличий извне. Он весь одет однообразно, причесан, подвязан, ходит и говорит однообразно. <...> Но тем глубже и пестрее внутреннее образование нашего века. Никогда не являлся человек столь знающим, столь страстным, столь высоким, как является он ныне” (Московский телеграф. – 1833. – Ч. 51. – № 9. – С. 110–111).

¹⁴ Отечественные записки. – 1847. – Т. 51. – № 3. – Отд. “Словесность”. – С. 23.

¹⁵ Вишукор Г. Биография и культура: Труды гос. академии худож. наук. Философское отделение. – Вып. II. – М., 1927. – С. 11, 21, 38.

¹⁶ Игнатов С. Указ. соч. – С. 272.

¹⁷ Веселовский А. Н. Жуковский В. А.: Поэзия чувства и “сердечного воображения”. – СПб., 1904. – С. 20.

¹⁸ Игнатов С. Указ. соч. – С. 259.

¹⁹ Веселовский А. Н. Указ. соч. – С. 46.

²⁰ Не касаясь того значения термина “риторика”, которое вводит Беллинский и которое было наиболее актуальным для эпохи 1830-х – 1840-х годов, новейший исследователь предлагает различать в риторике “несколько взаимосвязанных уровней: 1) риторика как “украшение” речи <...>; 2) риторика как ораторское искусство; 3) риторика как искусство прозаической речи; 4) риторика как искусство речи любого рода” (Михайлов Ал. В. Роман и стиль // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. – С. 145.). На взгляд другого современного литературоведа, “эти и другие значения термина риторика так или иначе связаны с представлением об

убеждающей речи и с представлением об украшенной речи, то есть искусственно организованной речи по законам, которые вообще языку не присущи, сознательно противопоставляющей себя простой, имплицитно организованной речи” (Лучников М. Ю. Литературное произведение как высказывание. — Кемерово: Изд-во Кемеровского гос. ун-та, 1989. — С. 22–23).

В целом же, по мнению Ал. В. Михайлова, “риторический тип творчества — риторический в широком смысле слова — означает, что художник или поэт никогда не имеет дела с самой непосредственной действительностью, но всегда с действительностью, упорядоченной согласно известным правилам и превращающейся в слово искусства благодаря известным типизированным слово-образам, которые впитывают в себя реальность, но сразу же налагают на нее известную схему понимания, уразумения” (Михайлов Ал. В. Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII–XIX вв. // Контекст, 1983. Литературно-теоретические исследования / Отв. ред. П. В. Палиевский. — М.: Наука, 1984. — С. 142). Данное обобщающее определение классической риторики опирается на выводы В. В. Виноградова, Г. А. Гуковского, С. С. Авринцева, М. А. Полякова и др.

Неориторика не только не отменила то значение термина, которое, отрицательно трактуя его, выдвинул Белинский (“понятия чуждой жизни, выдаваемые за понятия своей жизни”), но и, углубив, унифицировала его: “<...> оно (“инородное включение в текст” — Н. В.) не выпадает из общей структуры контекста, а вступает с ним в игровые отношения, одновременно и принадлежа, и не принадлежа контекстовой структуре. <...> Риторическая организация возникает в поле семантического напряжения между “органической” и “чуждой” структурами, причем элементы ее поддаются двойной интерпретации в этой связи” (Лотман Ю. М. Риторика // Структура и семиотика художественного текста: Труды по знаковым системам. XII. Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 515. Тарту, 1981. С. 24–25).

²¹ Игнатов С. Указ. соч. — С. 259.

²² Современник. 1849. Ч. XVII. — Отд. “Смесь”. — С. 173. Курсив мой — Н. В.

²³ Аристотель уводил неорганические стилевые формы “подмешанным винам”. Им введено понятие “холодности (psychra) стиля”, которая происходит от “излишеств”, допускаемых автором в определении своего “предмета” (особенно в прозе) и “затемнении” тем самым его главной смысловой сущности. В частности, если “в поэзии, например, вполне возможно называть молоко белым, в прозе же [подобные эпитеты] совершенно неуместны; если их слишком

много, они обнаруживают [риторическую искусственность] и доказывают, что раз нужно ими пользоваться, это есть уже поэзия, так как употребление их изменяет обязательный характер речи и сообщает стило оттенок чего-то чужого". По Аристотелю, стиль "должен подходить [к предмету речи]": "ведь даже авторы трагедий уже <...> отбросили все выражения, которые не подходят к разговорному языку, но которыми первоначально они украшали свои произведения <...>" (Аристотель. Риторика. Пер. Н. Платоновой // Античные риторики / Собр. текстов, статьи, комментарии и общая редакция проф. А. А. Тахо-Годи. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. - С. 128-133.

²⁴ Михайлов Ал. В. Роман и стиль // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. - С. 156-157.

²⁵ Дружинин А. В. Повести. Дневник. / Издание подготовили Б. Ф. Егоров, В. А. Жданов. - М.: Наука, 1986. - С. 412.

²⁶ Белинский, даже возглавив движение против эдуктивной риторики, не раз пользовался ее излюбленными "фигурами" и "тропами", безусловно, не усматривая в них тенденции к "фальшивой идеализации действительности". Иронизируя в статье "Сочинения Зеневиды Р-вой" над выражениями, в которых О. И. Сенковский давал оценку таланта Е. А. Гал (в частности, в рецензии на повести рано умершей писательницы О. И. Сенковский писал о том, что ее "надлежало оставить в литературе тем, что она была в самом деле, в свое время: блестящим, воздушным, мгновенным явлением, которому ослепленный зритель должен удивляться, не следуя его до горизонта и не разгадывая" - Библиотека для чтения. - 1843. - Т. 60. - Ч. 2. - Отд. "Литературная летопись. - С. 23), Белинский и сам мог употреблять похожие "риторические" фразы. Так, в рецензии "Второе полное собрание сочинений Марлинского" (1843) критик писал: "Он пролетел в литературе ярким метеором, который на минуту ослепил все глаза и - исчез без следа..." (Белинский В. Г. Указ. соч. - Т. VIII. - С. 591).

²⁷ Русский вестник. - 1859. - Т. 22. - Отд. "Современная летопись". - С. 25. Разрядка моя - Н. В.

²⁸ Григорьев Ал. Воспоминания / Издание подготовил Б. Ф. Егоров. - М.: Наука, 1988. - С. 69.

²⁹ См., например, "энциклопедическую" пародию на стили эпохи: "План новейшего романа: Барбатон и Аврора" (Благонамеренный. - 1826. - Ч. 34. - № 9. Отд. "Проза". С. 142-150); сочинения О. М. Сомова "Матушка и сынок" (1833), Н. А. Некрасова "Без вести пропавший пшита" (1840), А. И. Кульчицкого "Необыкновенный поединок" (1845), и т. п.

³⁰ Погорельский Антоний. Двойник, или Мои вечера в Малороссии. Сочинение Антония Погорельского. Ч. 1-2. - СПб., 1828; Ч. 1. - С. 168.

³¹ Игнатов С. Указ. соч. – С. 271.

³² См.: Вершинина Н. Л. “Романтическая прозя” в ранней прозе Некрасова // Вершинина Н. Л., Мостовская Н. Н. “Из подземных литературных сфер...”. Очерки о прозе Некрасова. Вопросы стиля: Учебное пособие по спецкурсу. – Пеков: Изд. во ПГПИ, 1992. – С. 21–38.

³³ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. в шесем. – Т.7. – Л.: Наука, 1983. – С.114. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

³⁴ Берковский Н. Я. Э. Т. А. Гофман // Гофман Э. Т. А. Новеллы и повести. – Л.: ГИХЛ, 1936. – С. 73.

³⁵ Фойгт К. Указ. соч. – С.265. Курень мой – Н. В.

³⁶ Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. – С. 294.

³⁷ Палиевский П. В. Русские классики: Опыт общей характеристики. – М.: Худож. лит., 1987. – С. 42.

³⁸ По единодушному мнению исследователей “многослойность” повествовательной структуры является характерной приметой эпохи реализма. См. об этом, например: Одинцов В. В. Стилистика текста. – М.: Наука, 1980. – С. 219.

³⁹ Мави Ю. Человек и среда: Заметки о “натуральной школе”. – С. 127.

⁴⁰ Поскольку беллетрист пользуется, в основном, риторическим типом слова, “иррациональность”, вносимая им в изображение явления, скорее типологически, нежели генологически приближается к “художественности”. А. Ф. Лосев подробно рассматривает те стороны аристотелева учения о риторике, где на первый план выдвигается “логическая область, которая не основана на четком разуме и абсолютной достоверности, но которая основана как раз на <...> бытийно-нейтральной области искусства. <...> И это – та подлинная логика, которой пользуются и художники и все, кто воспринимает и переживает их художественные произведения. Этой логикой и пользуется риторика вообще, то есть искусство кого-нибудь в чем-нибудь убедить. Искусство, построенное на <...> логике бытийно-нейтральной, и есть риторика” (Лосев А. Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, С. 531.)

⁴¹ Сомов О. Юродивый: Малороссийская быль // Северные цветы. Альманах на 1827 год. – СПб., 1827. Подп.: “Порфирий Байский”. – С. 159. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках. Разрядка моя – Н. В.

⁴² Корнилович А. О. Андрей Безыменный. – СПб., 1832. Б. н. С. 1. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

⁴⁵ Отечественные записки. 1839. Т. 5. № 8. Отд. "Сле-
бесность". С. 619. В дальнейшем все ссылки на это издание даются
в тексте с указанием страницы в скобках.

⁴⁶ Мани Ю. Человек и среда: Заметки о "натуральной школе". -
С. 125.

⁴⁷ Гоголь Н. В. Избр. произведения в 2 х тт. - Т. 2. Л.: Лениз-
дат, 1965. С. 337-338.

⁴⁸ Неполная цитата из Евангелия. См. об этом: Русская истори-
ческая повесть первой половины XIX века / Составление, вступит.
статья и примечания доктора филол. наук В. И. Коровина. - М.:
Сов. Россия, 1989. - С. 360.

⁴⁹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования
разных лет. - М.: Худож. лит., 1975. - С. 232.

⁵⁰ Нарушение единей стилиевой тональности в изображении ге-
роя, тем более героя-чужака, символически, поскольку свиде-
тельствует об отходе от "крайностей" в оценках, в частности, "край-
ностей" романтического толка. Ср. в "Близкостне безумия" Н. А.
Полевой: "Я искал души в этих прозябающих телах, - говорил Анти-
ох, - Часто увлекался в добродушном отпое, простотой матерей и
взрослым младенчеством детей. Но грубые формы их
вскоре отталкивали меня..." (Полевой Н. А.
Близкостне безумия // Московский телеграф - М. 1833. Ч. XIX.
№ 1. С. 70. Разрядка моя. - Н. В.)

⁵¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4 е. М.:
Сов. Россия, 1979. - С. 219.

⁵² См., например: Лотман Ю. М. Структура художественного
текста. - М.: Искусство, 1970. - С. 332-333; Бочаров С. Г. Поэтика
Пушкина. - С. 66-68.

⁵³ Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. - С. 66.

⁵⁴ Современник. - 1854. - Т. XLIII. - Отд. "Библиография". - С.
11-12.

⁵⁵ Якушин Н. И. Русская повесть в "Отечественных Записках"
1840-х годов. Автореф. <...> канд. филол. наук. - М., 1955. - С. 3.

⁵⁶ Мани Ю. Человек и среда: Заметки о "натуральной школе". -
С. 125.

⁵⁷ Григорьев Ан. Литературная критика. - М.: Худож. лит.,
1967. - С. 53.

⁵⁸ Москвитин. - 1841. Ч. 5. - № 9. Отд. "Критика". - С.
260. М. М. Бахтин соединял "поэтическую и риторическую двуголо-
вость" по признаку "оторванности" обеих "от процесса языкового
расслоения": "внутренняя раздвоенность (двуголовость) слова", до-
веден в этом случае "одному и одному языку и монологически выдер-
жанному стилю, никогда не может быть существенной <...>" (Бах-
тин М. М. Вопросы литературы и эстетики. - С. 138-139).

В историко-культурном аспекте близость "поэтических" и "риторических" способов словесного выражения связана с характером творческого мышления "традиционалистской" эпохи, достигшим наиболее полной реализации в литературе XVII—XVIII веков. Именно здесь, как полагает Ал. В. Михайлов, "все поэтическое про и за и о риторическим": "Цели поэзии и риторики сближаются: поэзия убеждает, доставляет пользу и улаживает, риторика учит, доказывает, улаживает, убеждает" (Михайлов Ал. В. Роман и стиль // Твория литературных стилей: Современные аспекты изучения. — С. 145—146.).

⁵⁷ Гинзбург Л. Я. О традиционном и нетрадиционном словоупотреблении в лирике // Проблемы сравнительной филологии: Сб. статей к 70-летию члена-корреспондента АН СССР В. М. Жирмунского. — М.; Л.: Наука, 1964. — С. 471, 473.

⁵⁸ Нам представляется, в общем, верной мысль В. В. Виноградова о том, что "любопытнее в смысле распознавания общей атмосферы" литературного процесса рассматривать сочинения не слишком выдающиеся из общего ряда — в целях наиболее удобного "методологического расчленения" их (Виноградов В. В. Школа сентиментального натурализма. — С. 156, 149).

⁵⁹ Лутковский Н. П. Любовь моего соседа. Роман. Сочинение Николая Лутковского. В 2-х частях. — СПб., 1834. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера части и страницы в скобках.

⁶⁰ Сошлемся в данном случае на пояснения Ю. М. Лотмана: "Понятие "художественной точки зрения" раскрывается как отношение системы к своему субъекту <...>". Под "субъектом системы" <...> подразумеваем сознание, способное породить подобную структуру и, следовательно, реконструируемое при восприятии текста" (Лотман Ю. М. Художественная структура "Евгения Онегина" // Труды по русской и славянской филологии. — Ученые записки. — Вып. 184. — Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1966. — С. 7).

⁶¹ Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков. Изд. 3-е. — С. 344—346.

⁶² Опираясь на учения Квинтилиана и Цицерона, на шгудии Г. Блэра, Я. Толмачев настойчиво советовал в своем учебнике риторики "никогда не мешать в одном составе речи буквального смысла с переносным", дабы не нарушать "ясности" мысли: "Сия безобразная смесь речи, развлекая или лучшиераздвоая воображение между смыслом буквальным и переносным, затрудняет и замешивает оное" (Толмачев Яков. Правила словесности, руководствующие от первых начал до вышних совершенств красноречия. Сочинение Якова Толмачева. В 4-х частях. — Ч. 2. — СПб., 1815. — С. 213—214).

⁶³ Библиотека для чтения. — 1834. — Т. 3. — Ч. 2. — № 5. — Отд. "Литературная летопись". — С. 28.

⁶⁴ Северная пчела. — 1834. — № 162. Подп. "Песочный житель".

⁶⁵ Современник. — 1837. — Т. 6. — Отд. "Проза". Подп. "С. В." В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

⁶⁶ Гришцер П. Поэтика слова // Вопросы литературы. — 1984. — № 1. — С. 148.

⁶⁷ Нольман М.Л. О некоторых аспектах теории реализма // Филологические науки. — 1986. — № 4. (151). — С. 9, 11.

⁶⁸ Представление об искусстве риторического типа как об искусстве, которое "воспринимает мир под углом зрения интеллектуальной культуры": "через книги, через предание, через стиль", "не верит в безотносительную реальность протекающего перед его глазами существования человечества и природы", но "верит в проходящую, эстетическую реальность культурных и художественных типов, стилей" (Гуковский Г. А. Указ. соч. — С. 375–376), довольно устойчиво в литературной науке, так же, как и представление о том, что оно в своих сущностных основах противоположно "непосредственному", лишённому "миражей истории и искусства" реалистическому творчеству. Однако в работах последних лет убедительно представлены идеи, утверждающие, что вопрос о реалистическом искусстве не сводим к простому и легкому решению проблемы "слова" — как литературно-необработанного, "сырого", достоверного, правдивого и т. п. Данное решение вопроса, как пишет М. Ю. Лучников, предполагает изображение жизни "такой, какая она есть, в соответствии с ее закономерностями и без всяких накладываемых извне ограничений, а красоту слова видит в его правдивости". Однако "если бы мы приняли эту точку зрения до конца, — справедливо замечает исследователь, — то вынуждены были бы прийти к парадоксальному выводу: у искусства Нового времени нет поэтики как таковой. Наличие доказывать, что это не так, хотя поэтика словесного произведения Нового времени в принципе иная, нежели нормативная поэтика риторической эпохи" (Лучников М. Ю. Указ. соч. — С. 27).

⁶⁹ По определению В. Н. Турбина, "жанр — тип социального поведения человека, всегда видящего себя на фоне многообразной и пестрой общественной жизни" (Турбин Владимир. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. — М.: Просвещение, 1978. — С. 9).

⁷⁰ Михайлов Ал. В. Диалектика литературной эпохи. Переход от романтизма к реализму в литературах Европы: Дисс. <...> докт. филол. наук. — М., 1989. — С. 271.

⁷¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — С. 97.

⁷² См. об этом: Мани Ю. Факультеты Надеждина // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. — С. 23–25.

⁷³ Надеждин Н. И. Современное направление просвещения. - С. 37.

⁷⁴ Берковский Н. Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы // Западный сб. Кн. I / Под ред. В. М. Жирмунского. - М.: Л.: Изд-во АН СССР, 1937. - С. 73.

⁷⁵ Гачев Г. Д., Кожин В. В. Содержательность литературных форм // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. - Кн. 2. Роды и жанры литературы. - С. 18, 24. Куревин мой - Н. В.

⁷⁶ См. об этом типе "взвешенный, посвященный, дедикаций, предисловий": Варда Анна. Антидедигация как форма литературной полемики: На материале русской демократической прозы второй пол. XVIII века // Proza rosyjska epoki Oświecenia (nowe odkrycia i interpretacje): Tezy referatów Między narodowej Konferencji Naukowej. Łódź: Uniwersytet Łódzki, 1995. - S. 38-40.

⁷⁷ В специальном исследовании прямо указывается, что "жанр фиксирует устойчивое сочетание ряда относительно автономных признаков" (Чернец Л. В. Литературные жанры: Проблемы типологии и поэтики. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. - С. 18). Очевидно, данное суждение не может относиться к беллетристике с ее гибкими, "колеблющимися", коммуникативными структурами, потому что в ней сама специфика литературного мышления предполагает под "жанром" не совсем то или не столько то, что имеет в виду теория литературы, опирающаяся, в основном, на классический канон.

⁷⁸ Д. С. Лихачев особо отмечает продуктивность "эклектических" стадий в развитии литературного процесса: "Оставаясь эстетически невольными, эклектизм, тем не менее, в аспекте историческом может развивать в себе элементы будущего развития искусств, сохранять старое для нового; в нем, как в некоей жизненно многообразной и неустойчивой среде, могут зарождаться новые направления и новые стили" (Лихачев Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств // Лихачев Д. С. Избранные работы. В 3-х тт. - Т. 3. - Л.: Худож. лит., 1987. - С. 448).

⁷⁹ Авдеев М. Ясные дни. Идиллия. // Современник. - 1850. - Т. XXIII. - Отд. "Словесность". В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

⁸⁰ Н. Г. Чернышевский, изучивший поэтологический кодекс беллетристической области творчества, отметил, с одной стороны, закономерность выбора беллетристом готовых "литературных условий" (как следствие его установки на "литературное описание", "литературное понимание", "литературную передачу всякого явления вообще"); с другой стороны - встречаемую в отдельных случаях неправомочность, ошибочность этого выбора, когда он обуслов-

лен не объективными причинами, но "доброй частью книжных истин". Исходя из первого обстоятельства, "нельзя забыть <...>, что в арсенале беллетристического произведения есть всегда множество пояснений, развязок и окончательных соображений, готовых к услугам писателя, который должен только владеть талантом правильного выбора"; учитывая второе, "они, случается иногда, не составляют ни малейшего пояснения, никакой развязки делу в глазах человека, знакомого с ними настоящим образом" (Современник. 1854. Т. XLIII. Отд. "Критика". С. 55).

⁸¹ По тому же поводу Н. Г. Чернышевский саркастически замечал об авторе: "<...> он слишком хитро идеализирует" (Современник. — 1854. Т. XLIII. — Отд. "Библиография". — С. 19).

⁸² Манн Ю. У истоков русского романа // Вопросы литературы. — 1983. — № 5. — С. 166.

⁸³ Гумбольдт фоя В. Язык и философия культуры. — М.: Прогресс, 1985. — С. 244—245. Разрядка В. фон Гумбольдта.

⁸⁴ Современник. — 1854. — Т. XLIII. — Отд. "Критика". — С. 67.

ГЛАВА 3

¹ Галич А. Теория красноречия для всех видов прозаических сочинений, извлеченная из немецкой библиотеки словесных наук А. Галичем. — СПб., 1830. — С. 1.

² Там же.

³ Плюшар А. Энциклопедический лексикон. Т. 2. — СПб., 1835. С. 303.

⁴ Там же.

⁵ См. Степанов В. П. Элементы жанра в беллетристике XVIII века // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. С. 47; Степанов В. П. Неизвестная публикация главы "Клип" ("Путешествие из Петербурга в Москву") в "Анекдотах русских" (1809) // XVIII век. — Сб. 4. — М.; Л.: Наука, 1959. — С. 426—432.

⁶ Повести Михаила Погодина. Три части. М., 1832. // Северная пчела. — 1832. — № 301. Подп.: "Я. Турунов".

⁷ Там же.

⁸ Северная пчела. — 1831. — № 3.

⁹ Прибавление к Северной пчеле. — 1834. — № 2. — 2 дек. С. 32.

¹⁰ Новые Мармонтеллы повести, изданные Н. Карамзиним. Перевод с французского. Ч. 2. — М., 1798. — С. 67.

¹¹ Библиотека повестей и анекдотов, изданная М. Каченовским. — Ч. 2. — М., 1816. — С. 136.

¹² Е. А. Сурков убедительно доказал, что "Евгений и Юлия" по жанру не сентиментальная повесть, а типичная идиллия / Сурков Е. А. Указ. соч. — С. 18—24).

¹³ Сакулин П. Н. Русская литература. - Ч. 2. - М.: ГАНН, 1929. - С. 295.

¹⁴ Вопрос об "идиллической основе" повести "Бедная Лиза" и структурообразующем значении идиллии в становлении жанра сентиментальной повести ставился в ряде работ: Скинния К.А. Чувствительная повесть // Русская проза. Сб. статей / Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. - Л.: Academia, 1926. - С. 13-41; Кросс А. Разновидности идиллии в творчестве Карамзина // Державин и Карамзин в литературном движении XVIII - начала XIX века. - Л.: Наука, 1969. - С. 210-228 (XVIII век. Сб.8); Ковалевская Е. Г. Анализ текста повести Н. М. Карамзина "Бедная Лиза" // Язык русских писателей XVIII века. Сб. статей. - Л.: Наука, 1981. - С. 176-193; Кочеткова Н. Д. Утверждение жанра в литературе сентиментализма и переход к новым поискам // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. - Л.: Наука, 1973. - С. 53-76; Сурков Е. А. Указ. соч. - С. 24-29; см. также в нашей статье "К вопросу об "идиллической основе" повести Н. М. Карамзина "Бедная Лиза" // Карамзинский сборник: Творчество Н. М. Карамзина и историко-литературный процесс. Сб. статей. - Ульяновск: Ульяновский гос. ун-т, 1996. - С. 15-24.

¹⁵ Карамзин Н. М. Сочинения в 2-х тт. Т. I. - С. 518-519. Тематически близкое "Бедной Лизе" и родственное ей своим сентиментальным нафосом сочинение В. А. Жуковского имеет, например, заглавие, связанное уже не с именем героини (что больше соответствовало бы жанру "повести"), а с указанием на реальность факта, "случая", к несчастью, происшедшего с "бедной" крепостной девушкой: "Печальное происшествие, случившееся в начале 1809 года" (Вестник Европы. - 1809. - Ч. XLV. - № 9).

¹⁶ Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа. - Т. I. - Вып. 2 (XVIII век). - СПб., 1910. - С. 735.

¹⁷ Московский журнал. - М., 1791. - Ч. III. - Кн. I. - С. 36.

¹⁸ Сиповский В. В. Указ. соч. - С. 736.

¹⁹ Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. Изд. 2-е. - М., 1869. - С. 70.

²⁰ Степанов В. П. Повесть Карамзина "Фрол Силин" // XVIII век. Сб.8. - Л.: Наука. - С. 229-230. См. также: Федоров В. И. История русской литературы XVIII века: Учебник для студентов педвузов. - М.: Просвещение, 1982. - С. 301.

²¹ Орлов П. А. Русский сентиментализм. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977. - С. 217.

²² Новые Мармонтеллевы повести... Ч. 2. - С. 156. Разрядка моя - Н. В.

²³ Современник. - 1836. - Т. III. - С. 202-203.

- ²⁴ Михайлов Ал. В. Роман и стиль // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. — С. 189.
- ²⁵ Вацуро В. Э. "Повести Белкина". — С. 59.
- ²⁶ Попова Т. В. Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. — С. 99.
- ²⁷ Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности. В 2-х частях. Издано Проф. А. Мерзляковым. — М., 1822. — С. 122.
- ²⁸ Мерзляков А. Ф. Нечто об эклоге // Эклоги П. Виргилия Марона, переведенные А. Мерзляковым. — М., 1807. — С. XVII. Разрядка моя — Н. В.
- ²⁹ Библиотека для чтения. — 1834. — Т. 3. — Ч. 1. — № 4. — Отд. "Русская словесность (Проза)" — С. 52–53.
- ³⁰ Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. — С. 321.
- ³¹ Михайлов Ал. В. Роман и стиль // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. — С. 189.
- ³² "Но необходимо, конечно, чтобы в анекдоте двойко понималось именно одно слово, одно понятие" (Брюсов В. К теории анекдотов // Ежемесячные сочинения. 1901. — Ч. IV. № 4. С. 285).
- ³³ Лужановский А. В. Начало выделения жанра рассказа в русской литературе // *Studia Slavica Hung.* ^{35/3} — 1989. — *Academiai Kiado.* — Budapest. — S. 322.
- ³⁴ Булгарин Ф. В. Полное собрание сочинений Фаддея Булгарина. — Т. 5. — СПб., 1843. — С. 91.
- ³⁵ Там же. — С. 101.
- ³⁶ Альманах анекдотов и остроумных изречений: Подарок охотникам посмеяться. — М., 1839. — С. 31.
- ³⁷ Воскресные посиделки. Книжка для доброго народа русского. — Четвертый пяток. — СПб., 1844. — С. 13–26. Подп.: "Иван Штыков".
- ³⁸ Там же. — Первый пяток. — СПб., 1844. — С. 13, 6.
- ³⁹ Приятное и полезное препровождение времени. — 1798. — Ч. XIX. — С. 403–404, 406. Разрядка моя — Н. В.
- ⁴⁰ Благонамеренный. — 1826. — Ч. 34. — № 10. — Отд. "Нравы". — С. 229.
- ⁴¹ Воскресные посиделки. — Первый пяток. — С. 97–102. Подп.: "Иван Бывалин".
- ⁴² Булгарин Ф. В. Очерки русских нравов, или Лицевая сторона и изнанка рода человеческого. — СПб., 1843. — С. 17–22.
- ⁴³ Погодин М. П. Повести Михаила Погодина. В 3-х частях. М., 1832. — Ч. I. — С. 183–189.

⁴⁴ Московский телеграф. - 1829. - Т. 27. - С. 182-219, 306-351. Подзаголовок: "Русская быль", подп.: "Н. П."

⁴⁵ Северная пчела. - 1834. - № 281. Подп.: "Р. М."

⁴⁶ Э. и Е. Стихотворения Н. Некрасова. 3 части. СПб., 1863. Статья I. // Библиотека для чтения. - СПб., 1864. - Сентябрь. - С. 2; аналогичный отзыв: С. Петербургские ведомости. - 1855. - № 106. - С. 537.

⁴⁷ Вряд ли можно вполне принять точку зрения М.М. Гина и особенно А. М. Гаркави, воспринимаящих это стихотворение Н. А. Некрасова только как полемическое в идеологическом плане и стоящее поэтому особняком (Гаркави А. М. Новые материалы о Н. А. Некрасове // Ученые записки Калининградского гос. пед. ин-та. Вып. I. - Калининград: Калининградская правда, 1955. - С. 65; Гин М. М. Из истории борьбы Некрасова с ложной народностью // Некрасовский сборник. - Вып. III. - М.; Л.: АН СССР, 1960. - С. 279).

⁴⁸ Северная пчела. - 1832. - № 126. Далее разрядка моя. Н. В.

⁴⁹ Утренняя заря. Альманах на 1839 год, изданный В. Владиславлевым. - СПб., 1839. - С. 204-248. Подзаголовок: "Быль".

⁵⁰ Литературная газета. - 1841, 29 июля, № 84. - С. 333-335; 31 июля, № 85. - С. 337-340; 2 авг., № 86. - С. 341-344; 5 авг., № 87. - С. 345-348. Подзаголовок: "Соч. Н. Перенельского".

⁵¹ Сто русских литераторов. - СПб., 1839. - Т. I. - С. 151-152.

⁵² Бахтия М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. - С. 382.

⁵³ Там же. - С. 392.

⁵⁴ Северная пчела. - 1831. - № 78. Отд. "Нравы".

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Северная пчела. - 1831. - № 79. - Отд. "Нравы".

⁵⁷ Северные цветы на 1831 год. - СПб., 1830. - С. 257-259.

⁵⁸ Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. - С. 321, 325, 343.

⁵⁹ Москвитин. - 1846. - Ч. 2. - № 3. - Отд. "Критика". - С. 182.

⁶⁰ См., например, работы: Гудяев В. Г. К вопросу об источниках "Капитанской дочки" // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. - Вып. 4-5. - М.; Л.: АН СССР, 1939. - С. 198-211; Яковлев Н. В. К литературной истории "Капитанской дочки". - Там же. - С. 187-188. Однако не менее показательный и не привлеченный пока наукой литературный анекдот, переведенный и опубликованный В. А. Жуковским под заголовком "Петишное происшествие". Суть анекдота в том, что несправедливо обошедший наградами "заслуженный воин" Обишь приезжает по делам семьи в Париж. Здесь он

случайно высказывает свои обиды незнакомой женщине, вместе с ним ожидающей пробуждения любимицы королевы графини Б. в ее апартаментах. Но при этом не подлежат сомнению любовь Обинье к монархам и его верноподданнические чувства. На следующий день героя ведут к военному министру, где от имени короля жалуют чином и заслуженной пенсией. Затем графиня Б. приглашает Обинье во дворец. Там он встречается с королевой и узнает в ней даму, с которой разговаривал накануне. "Кто опишет его удивление! Это та самая незнакомка, которой давал он такие поучительные уроки в кабинете графини Б.". Вторая встреча Обинье с Марией-Антуанеттой происходит незадолго до ее казни — и он опять говорит о преданности королеве, рискуя жизнью, но не продавая свою честь. Рассказчик начинает и заканчивает анекдот суждением о главном персонаже как о замечательном лице — "оригинале, каких немного" (Переводы в прозе В. Жуковского. — Ч. 1. Повести. — М., 1816. — С. 136, 139).

⁶¹ Северная пчела. — 1832. — № 224. Подп.: "Н. Ю.". Разрядка моя — Н. В.

⁶² "Свет" и "тьма" в а н а в н о й древней идиллии не встречаются в драматическом контрасте, но просто сменяют друг друга, как меняются времена года, день и ночь, потому что таков порядок вещей (например, смерть Дафниса и торжество жизни в I идиллии Феокрита). В Новое время осознание неизбежности такого контраста вызывает элегические lamentации, как в "Бедной Лизе" Н. М. Карамзина: "Ах, Лиза! Кто бы захотел умереть, если бы иногда не было нам горя?.. Видно, так надобно. Может быть, мы забыли бы душу свою, если бы из глаз наших иногда слезы не капали" (Карамзин Н. М. Сочинения в 2-х тт. — Т. I. — С. 513). Не случайно в близком по духу "Бедной Лизе" карамзинском переводе "Аркадского памятника" Х. Вейсе звучит фраза: "Ведь для света тень нужна" (Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. — М.; Л.: Сов. писатель, 1966. — С. 21). В произведениях типа "Андрея Безыменного" идиллическая закономерность чередования "света" и "тени" трансформируется в закономерность реалистически объективного характера.

⁶³ Давыдов Иван. Чтения о словесности. Курс третий. — С. 154.

⁶⁴ Там же. — С. 155.

⁶⁵ Толмачев Я. В. Правила словесности... — Ч. III. — С. 125.

⁶⁶ См.: Лотман Ю. М. Истоки "толстовского направления" в русской литературе 1830-х годов // Труды по русской и славянской филологии. — Ученые записки. Вып. 119. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1962. — С. 3—76.

⁶⁷ Там же. — С. 21.

⁶⁸ Полевой Н. Сохатый: Сибирское предание // Девница. Аль-

манах на 1830 год. - М., 1830. - С. 195. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в скобках.

⁶⁹ Полные сочинения г. Леонарда, собранные и издаваемые Винцентом Кампеноном. В 3-х тт. Париж, 1798 (Из Spectateur du Nord) // Иппокрена, или Утехи любославия на 1799 г. - Ч. IV. - С. 84.

⁷⁰ Толмачев Я. В. Правила словесности... - Ч. III. - С. 125-126. Разрядка Я. В. Толмачева.

⁷¹ Михайлов Ал. В. Роман и стиль // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. - С. 189.

⁷² Мерзляков А. Ф. Краткая риторика... Изд. 4-е. - М., 1828. - С. 71.

⁷³ Приклонский Иван. Записки по чтению Общей словесности, или литературы. - С. 13.

⁷⁴ Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности... - С. 236.

⁷⁵ Мерзляков А. Ф. Краткая риторика. - С. 59.

⁷⁶ Плаксин В. Т. Краткий курс словесности, приспособленный к прозаическим сочинениям... Изд. 2-е, непер. - С. 108.

⁷⁷ Говариц разумной и замысловатой, или Собрание хороших слов, разумных замыслов, скорых ответов, учтивых насмешек и приятных приключений знатных Мужей древняго и нынешняго веков / Переведенной с французского и умноженной из разных Латинских в сей же материи принадлежащих писателей как для пользы, так и для увеселения общества Петром Семеновым. Изд. 3-е. М., 1787. - С. 7. Разрядка моя - Н. В.

⁷⁸ Греч Николай. Учебная книга русской словесности... - С. 386.

⁷⁹ Плюшар А. Энциклопедический лексикон. - Т. 2. - С. 303.

⁸⁰ Георгиевский Петр. Указ. соч. - С. 68.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

¹ Сиповский В. В. Очерки из истории русского романа. - Т. I. - Вып. I (XVIII век). - С. 494.

² См.: Винокур Г. О. Указ. соч.: Booth W. The Rhetoric of Fiction. - The University of Chicago Press. Chicago-London, 1961. - P. 396; Sengle Friedrich Biedermeierzeit. Deutsche literatur im spannungsfeld zwischen restauration und revolution 1815-1848. - Band II. - Stuttgart, 1972. - S. 747.

³ Арнаудов Михаил. Психология литературного творчества. Пер. с болгарского Д. Д. Николаева. - М.: Прогресс. - С. 20.

⁴ Рижский Иван. Опыт риторики, сочиненный и преподавае-

мый в Санкт-Петербургском Горном училище. — СПб., 1796. — С. 286.

⁵ Бори Иван. Краткое руководство к российской словесности. — СПб., 1808. — С. 83.

⁶ Опыт краткой риторики // Собрание образцовых русских сочинений и переводов в прозе. — С. I—II.

⁷ Фойгт К. Указ. соч. — С. 273.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Беллетристика 1830-х – 1840-х годов как историко-литературная и эстетическая проблема	7
Глава 2. “Человеческий элемент” и его роль в формировании жанрово-стилевых структур “переходной” эпохи	49
Глава 3. На пути к повести и роману: модификации идиллии и анекдота в беллетристических структурах 1830-х – 1840-х годов	118
Заключение	143
Примечания	149

Изд. лицензия ЛР 020029.
Дата выдачи 16.10.1996 года.

Сдано в набор 05.01. 97 г. Подписано в печать 11. 03. 97 г.
Формат 60×84¹/₁₆. Печать офсетная. Гарнитура Bodoni STG.
Объем 11,25 печ. л. Заказ 3. Тираж 150 экз.

Псковский государственный педагогический институт имени С. М. Кирова,
180760, г. Псков, пл. В. И. Ленина, 2.

ГП “Невельская типография”
182510 г. Невель, Псковской обл., ул. Луначарского, 11.