

Нарративная стратегия притчи в литературной традиции

Притча как протолитературный нарратив

Притча — наряду со сказанием, сказкой, анекдотом — представляет собой протолитературный нарратив. Протолитературные нарративы «формируются в момент перехода социокультуры от цикличности к линейной истории»¹. Из всякого нарративного высказывания можно извлечь некий урок, однако существует класс протолитературных нарративов, для которых учительство, назидание является определяющей коммуникативной целью. Такова притча — один из важнейших истоков литературной традиции.

В новейшее время притчевая нарративная стратегия далеко не утратила своего значения и даже, напротив, к XX в. заметно актуализировалась. Сошлемся хотя бы на М.М. Пришвина, записывающего в дневнике за 1952 г.: «Говорили о восточном происхождении моей „мелкой“ по внешности и глубокой по содержанию формы. Еще говорили о моей самобытности, а сам я думал о Розанове, о Шопенгауэре, о Льве Толстом, о народных притчах, об Евангелии и что эту форму, ближе к правде, надо бы назвать притчами. И что это притча, и чем она отличается от басни и сказки. Об этом надо подумать»².

Притчевое начало в творчестве Пришвина (и не только его) действительно существенно. Однако обычно оно выступает инвариантным ядром иных, сугубо литературных жанровых образований. О такой притчевости можно сказать словами Бахтина: «Жанр, становящийся элементом другого жанра, в этом своем качестве уже не является жанром»³. Порой мы имеем дело с авторской литературной притчей, чья жанровая природа, как и литературной сказки, уже существенно изменилась.

Изначально притча представляла собой словесную зарисовку, общепонятный наглядный пример событийного характера — повествовательную иллюстрацию к устному изложению наставительной мудрости, носившей по преимуществу сакральный характер. Помимо *назидательности* столь же существенной характеристикой данного речевого жанра является его *иносказательность*, что очевидным образом свидетельствует о стадийно более позднем происхождении

¹ Смирнов И.П. Олитературное время. (Гипо)теория литературных жанров. СПб., 2008. С. 78.

² Пришвин о Розанове // Контекст-1990. М., 1990. С. 210.

³ Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 40.

притчи сравнительно со сказанием и сказкой. Здесь между повествуемым событием и «событием рассказывания» обнаруживается не количественная дистанция — временная (сказание) или пространственная (сказка), но качественная, ментальная, побуждающая к более активному (интерпретирующему) восприятию. Такая дистанция не абсолютна, поскольку мысленно преодолима.

В науке о литературе имеет место излишне расширительное использование термина «притча». В частности, Е.К. Ромодановская указывала на некорректность смешения притчи с некоторыми разновидностями сказания или анекдота⁴. Вненарративная структура текстов Физиолога (переводного памятника древнерусской литературы) также не позволяет причислять их к притчам⁵. То же самое следует сказать о Книге Притчей Соломоновых в составе Ветхого Завета. Использование слова «притча» в каноническом переводе заглавия этой книги нельзя признать удачным. Составляющие ее высказывания, именуемые в начальной фразе «изречениями разума» (Притч. 1: 2), по своей дискурсивной модальности являются медитативными: не рассказами о событиях, но размышлениями о долженствованиях. Они по праву должны быть отнесены к жанру афоризма. В них иногда обозначается некоторая гипотетическая ситуация («если будут склонять тебя грешники, не соглашайся» (Притч. 1: 10) и т.п.), но отсутствует изложение гипотетического события (случая). Между тем слово «притча», по свидетельству В. Даля, происходит от «притечь, приточиться» и «приток» в значении: «случиться» и «случай». При отсутствии поучительного случая как предметно-тематического содержания события рассказывания (а не только поучения) дискурс не является притчевым. К тому же поучения Соломона лишены не только нарративности, но также иносказательности: наличие многочисленных сравнений, параллелей, антитез отнюдь не создает второго смыслового плана, оно лишь риторически усиливает прямой смысл.

Притча в строгом значении термина располагается между двумя пределами, намеченными Ю.И. Левиным как «малая» и «большая» притчи⁶ (в действительности слишком малая и слишком большая). С одной стороны, это афористическая сентенция — то ли извлеченная из редуцированного притчeveго текста, то ли не нуждающаяся для своего подтверждения в нарративном компоненте. С другой — это сюжетно и

⁴ Ромодановская Е.К. Русская литература на пороге нового времени. Новосибирск, 1994. С. 98–99.

⁵ Там же. С. 100–101.

⁶ Левин Ю.И. Структура евангельской притчи // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.

композиционно усложненный, развернуто детализированный и притом письменный притчевый текст, переросший в аполог, в повесть, какова, например, древнерусская «Повесть о царе Аггее»⁷.

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

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

Такие притчи иллюстрируют некое универсальное положение вероучения сугубо частными, конкретными, произвольно привлекаемыми примерами. В Евангелии от Луки для подтверждения мысли о том, что «на небесах более радости будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии» (Лк. 15: 7), Иисус рассказывает три разные притчи: о заблудшей овце, о потерянной драхме и о блудном сыне. Тематическое несходство событий здесь снимается единством их иносказательного смысла — единством коммуникативного события учительства («Сказываю вам, что так на небесах...»). Рассказанное событие является условным, вымышленным (как в сказке), но одновременно претендующим на абсолютную достоверность (как в сказании).

Притчевая достоверность достигается не установлением ценностной дистанции героического сказания, а напротив — ее устранением: для лаконичной детализации рассказываемого привлекаются легко узнаваемые частности из повседневного опыта слушателей («кто из вас, имея сто овец и потеряв одну из них...» (Лк. 15: 4)). Когда отец блудного сына говорит слугам: «принесите лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень на руку его» (Лк. 15: 22), слушателям ближневосточного культурного ареала понятно, что отец назначает растратчика

⁷ См.: Ромодановская Е.К. Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII–XIX веков. Новосибирск, 1985.

своим наследником⁸. Это как будто бы противоречит сложившейся семейной ситуации, но зато соответствует ближневосточному социально-бытовому укладу: обычаю минората (передачи наследства младшему из сыновей как наиболее жизнеспособному). Долитературная притча неотъемлемо принадлежит ситуации живого общения, тогда как в книге афоризмов царя Соломона такая ситуация лишь формально обозначается обращениями к сыну в начальных фразах глав.

Жанровая картина мира в притче — *императивная*. Здесь персонажем в акте выбора осуществляется (или преступается) не predetermined судьбы, а некий *нравственный закон*, собственно и составляющий морализаторскую «премудрость» притчевого назидания. Притча осваивает «те непреложные начала, на которых зиждется спокойное внутреннее счастье человека»⁹, иначе говоря — универсальные, архетипические ситуации общечеловеческой жизни, в которых герой со своей нравственной позицией оказывается лицом к лицу с ценностным абсолютом.

Жанровая форма героя притчи представляет собой некий нрав: не индивидуальный характер, а тип жизненной позиции, *этос* (что отчетливо демонстрируется, например, Иисусовой притчей о сеятеле). Субъект нрава (безымянный «человек некий») оказывается в ситуации «выбора между альтернативами» (Ю.И. Левин), а не в ситуации осуществления predetermined ему судьбы. Альтернативное жизненное поведение двух сыновей в притче о блудном сыне — инвариантный принцип данного жанра. Здесь действующие лица, по рассуждению С.С. Аверинцева, «не имеют не только внешних черт, но и „характера“ в смысле замкнутой комбинации душевных свойств: они предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора»¹⁰. Моральная ответственность *выбора* и ценностного отношения к этому выбору со стороны рассказчика и слушателей составляет семантическое ядро притчи, которое может быть сведено к сентенции. Но в случае такой редукции нарративная жанровая форма, со временем развившаяся в повесть, разрушается.

Другой литературный жанр, произрастающий из притчевого «жанрового зародыша», — басня. Однако герои басни наделены жестко очерченными, условно-типовыми характерами (поэтому чаще всего

⁸ Ср.: Фараон «надевает на палец Иосифа перстень со своего пальца (овеществление магии власти)» (Аверинцев С.С. Иосиф Прекрасный // Мифы народов мира: Энцикл. Т. 1. М., 1994. С. 556).

⁹ Глинка Ф.Н. Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и в прозе. М., 2009. С. 12.

¹⁰ Аверинцев С.С. Притча // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 305.

выступают в эмблематических обликах животных). Их поведение также мыслится в категориях этической, а порой и социально-политической оценки, но оно определяется не моральным выбором героя, а его характером как «объектом художественного наблюдения» (эстетического отношения). Притча же, пришедшая в книжность ближневосточного типа, но сохранившая свою жанровую природу, принадлежит к внехудожественной системе словесности, в рамках которой «христианский писатель средних веков хотел внушить своему христианскому читателю самое непосредственное ощущение личной сопричастности к мировому добру и личной совинности в мировом зле... Такой „сверхзадаче“ объективно-созерцательная „психология характера“ явно не соответствует»¹¹. Притчевый «человек некий» — фигура не только вымышленная, но одновременно и эквивалентная действительному человеку, воспринимающему наставление в контексте собственного частного опыта.

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

Речевая маска субъекта притчевого дискурса — регламентарная риторика ценностно-определенного *монологизированного* слова. «В слове, — писал Бахтин, — может ощущаться завершенная и строго отграниченная система смыслов; оно стремится к однозначности и прежде всего к ценностной однозначности... В нем звучит один голос... <...> Оно живет в готовом, стабильно дифференцированном и оцененном мире»¹². Хоровое слово сказания — еще не таково, за ним система значений, проникнутых единым героическим смыслом; инициативное слово анекдота — уже не таково. Слово же притчи — слово не подыскиваемое, а, по выражению Бахтина, «готовое»: авторитетное, назидательное, безапелляционное в своей монологической императивности.

Притча разъединяет участников коммуникативного события на поучающего и поучаемого. Это разделение иерархично, оно не предполагает хоровой (ситуация сказания) или диалогической (ситуация

¹¹ *Аверинцев С.С.* Греческая литература и ближневосточная «словесность» // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971. С. 257.

¹² *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 513.

анекдота) равнодостоинства сознаний, встречающихся в дискурсе. Речевой акт притчевого типа есть монолог в чистом виде, целенаправленно устремленный от одного сознания к другому. Что касается ментальной и речевой деятельности персонажа, то она здесь присутствует, как правило, лишь в стиливых формах косвенной речи (хотя композиционно может оформляться и как прямая).

Компетентность восприятия со стороны адресата притчи может быть определена как *регулятивная*. Отношение слушателя к содержанию не предполагается здесь ни столь свободным, как в анекдоте, ни столь пассивным, как в сказании. Это позиция активного приятия. Не удовлетворяясь репродуктивной рецепцией, притча с ее иносказательностью требует истолкования, а также извлечения адресатом некоего ценностного урока — лично для себя. Первое может быть проделано и рассказывающим притчу, хотя нередко возлагается на самого реципиента (Иисус не спешил истолковывать свои притчи, делая это, в основном, по просьбе учеников). Однако нормативное приложение запечатленного в притче универсального опыта к индивидуальной жизненной практике может быть осуществлено только самим слушателем.

Принципиальная для притчи иносказательность является своего рода механизмом активизации воспринимающего сознания: за повествовательно развернутой совокупностью значений требуется разглядеть ее неявный смысл, в чем и состоит нарративная интрига данного жанра. Но внутренняя активность адресата при этом остается регламентированной, притчевый дискурс не предполагает внутренне свободного, произвольного отношения к сообщаемому. Сомнение в правильности поведения отца из притчи о блудном сыне немедленно разрушило бы коммуникативную ситуацию учительного слова.

Коммуникативная стратегия притчи оказалась весьма продуктивной в историко-литературном отношении. Отмеченные базовые особенности обнаруживаются в основе житийного жанра средневековой книжности, а также ряда жанров художественной словесности. Регулятивная речевая практика с охарактеризованной инвариантной жанровой структурой явилась культурной почвой для становления повести, понимаемой как одно из канонических жанровых образований эпики, а позднее и неканонического жанра рассказа; она же сыграла существенную роль в формировании канонических жанров драматургии: трагедии и, в особенности, комедии¹³. Наиболее очевидным обра-

¹³ Не случайно заглавия многих комедий А.Н. Островского служили паремии (поговорочные сентенции), а «Комедия притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого послужила начальным текстом русской драматургии.

зом притча выявляется в основании басни — одного из канонических жанров лирического дискурса.

От притчи к басне

На примере басни мы можем увидеть, как протолитературные нарративы приобретают то или иное новое (литературное) качество, в данном случае лирического дискурса, вследствие чего радикально преобразуются в жанровом отношении, составляя тем не менее мощный фонд «генетической памяти» литературного процесса.

Границы басни и притчи в литературоведческом обиходе предстают весьма зыбкими и расплывчатыми. Имеется устойчивая традиция именовать баснями античные притчи, приписываемые Эзопу, где животные персонажи узнаваемо отсылают к той или иной нравственной позиции в человеческом мире, но еще не превратились в жесткие, разработанные и закрепленные риторическими упражнениями басенные ампулы. М.Л. Гаспаров переводит одним общим словом «басня» не только латинский термин *fabula*, но и весьма разнородные древнегреческие термины *aînos*, *mythos u lógos*¹⁴, чрезмерно расширяя область басенного творчества. Между тем имеется возможность теоретически четкого и достаточно определенного разграничения названных жанров: притча в собственном значении этого слова представляет собой высказывание пралитературное (устное), прахудожественное (моралистическое) и прозаическое, тогда как басня — жанр литературно-художественный, предполагающий демонстрацию авторского мастерства, и лирико-поэтический. Последнее указывает не только на стиховую организацию текста, но и на особенности иносказания.

Жанр басни, опираясь на древнегреческую эзоповскую традицию, создают в начале нашей эры римские поэты Федр и Бабрий. Первый определил свою авторскую роль следующими словами: «Нелепы ль эти басни, хороши ль они, / Придумал их Эзоп, а написал их — я». Второй видел свою заслугу в том, что нравоучительные истории безымянных древних сирийцев и «мудреца Эзопа» он «взнуздal блестящей золотой уздой ямба / И, словно гордого коня, подвел к музе». Собственно притча в качестве речевого жанра не знает авторских самоопределений подобного рода, в которых субъект текста отказывается от роли нарратора, претендуя на лавры перформатора. Окончательно жанровый канон басни формируется в творчестве французского классициста Ж. де Лафонтена, где рефлектирующий по поводу типо-

¹⁴ См.: Гаспаров М.Л. Античная литературная басня. М., 1971.

вой истории субъект вполне уже может квалифицироваться как лирический герой, занимающий *метаповествовательную* позицию.

Сохраняя в основе своей охарактеризованную выше коммуникативную стратегию притчи, возникающий литературный жанр отличается от своего прямого предшественника — помимо стиховой организации текста — интенсивной актуализацией фактора личного авторства, с одной стороны, и существенным ослаблением нарративности — с другой: «Мораль начинает вытеснять повествование. Следуя своей тенденции к сокращению и упрощению сюжета, Федр сводит действие басни до минимума, зато мораль расширяется и приобретает неожиданную живость и страстность», лапидарная история «завершается пространным патетическим монологом от автора»¹⁵. Строго говоря, личностная «живость и страстность» этих монологов вполне позволяет видеть в речевом субъекте басни *лирического героя*, оставляя авторской инстанции стиховую упорядоченность текста.

Сочинение басни, культивировавшееся в школьном образовании поздней античности, становится своего рода литературным упражнением, не претендующим на сюжетную новизну и изобретательность. Автор проявляет себя не в организации сюжета и системы персонажей, но в мастерстве стихосложения, а также в нетривиальности, глубине и эмоциональности осмысления общеизвестной сюжетной ситуации. На переднем плане в басне отнюдь не «рассказываемое событие» сугубо условного сюжета, а само «событие рассказывания». Основным становится ментальное событие внутренней жизни, смыслооткровения, углубления эмоциональной рефлексии *истолкователя*, вникающего в типовую ситуацию, обдумывающего закономерности бытия, а не рассказчика — свидетеля внешних событий.

Манифестируемая текстом басни я-позиция рассказчика оказывается по сути своей перформативной позицией лирического субъекта, что сближает басенное письмо с оформившимися на то время каноническими жанрами лирики. Конструктивную жанрообразующую роль здесь начинают играть такие фрагменты текста, которые позднее (в романную эпоху) будут именоваться «лирическими отступлениями» повествователя.

Регулятивная интенция притчи в басне сохраняется, однако прямой назидательности это художественное высказывание, как правило, избегает, концентрируя внимание на проникновении во внутреннюю, нравственно-психологическую подоплеку жизненных ситуаций и поступков. Так, в басне И.А. Крылова «Муравей» вместо сюжетной си-

¹⁵ Там же. С. 122.

туации этического выбора между должным и недолжным возникает ментальная ситуация альтернативного отношения к славе:

Я лишние хвалы считаю за отраву;
Но этот муравей был не такого нраву¹⁶.

Незатейливый минисюжет о выдающемся муравье, вознамерившемся «силой повеличаться», но так и не замеченном никем на городском базаре и пережившем вследствие этого «для гордости удар», расцвечен избыточными для притчи художественными деталями, ориентированными на сотворческую активность читательского воображения («ячменных два зерна», «в червяка впивался», «хаживал один на паука», «то, взяв листок, потянет, / То припадет он, то привстанет» и т.п.). Текст пронизан авторской иронией: «На самый крупный с сеном воз / Он к мужику спесиво вполз / И въехал в город очень пышно» (обратим внимание на неявные оксюмороны: «спесиво вполз», «пышный» выезд в город на «возу с сеном»). Каноническая жанровая концовка — так называемая мораль басни — является в данном случае, как и во множестве аналогичных, не прямым уроком должествования, но углублением воззрения на закономерности жизненных обстоятельств, смыслооткровением нормального течения жизни:

Так думает иной
Затейник,
Что он в подсолнечной гремит.
А он — дивит
Свой только муравейник.

Однако, несмотря на очевидное ослабление авторитарного дидактизма лиризмом и личностной иронией, басенная поэтика остается поэтикой императивного «готового» слова в императивном «готовом» (ценностно завершенном) мире.

Поэтическая креативность, отличающая новый литературный жанр от его прямого источника, проявляется не только в наличии стиховой организации текста и особенностях ритма, но и в принципиальной *аллегоричности* басни. Аллегория, учил Квинтилиан, «словами показывает одно, а смыслом — нечто другое» («О воспитании оратора»). Для притчи такая формулировка непригодна, тогда как суть басенного дискурса передает вполне адекватно.

Иносказание притчи символично: прямое значение текстовых единиц высказывания не снимается их переносным смыслом, а расширя-

¹⁶ Крылов И.А. Сочинения: В 2 т. М., 1969. Т. 1. С. 170. Далее цитаты из басни приводятся по этому изданию.

ется до емкого обобщения. Притчевые обобщения можно отнести к явлениям «прозаического иносказания», при котором, согласно характеристике выдвинувшего данное понятие М.М. Бахтина, «дело идет об иносказательном бытии всего человека вплоть до его мировоззрения, отнюдь не совпадающем с игрой роли актером (хотя и есть точка соприкосновения)»¹⁷.

В басне же сугубо условные персонажи выступают как раз своего рода актерами, не проживающими предложенную им ситуацию для себя, а разыгрывающими ее для нас. Знаменательным примером может служить «Стрекоза и муравей» Крылова, где стрекоза (безголосый хищник в мире насекомых) призвана играть роль неведомой русскому читателю сладкоголосой лафонтеновской цикады. Но энтомологическая абсурдность излагаемой Крыловым истории отнюдь не дискредитирует его басни, поскольку здесь прямой смысл рассказываемого, как и вся нарративная сторона произведения, ослабляется и снимается медитативностью повествующего субъекта. Басня прибегает не к символизму прозаических иносказаний, а к аллегории — иносказанию принципиально поэтическому, обнаруживающему в своей основе метафорический перенос по сходству (а не метонимическое расширение по смежности).

Притчевая наррация в басне под давлением лирической медитации редуцируется, но не исчезает вовсе, открывая перспективу нарративной лирики, которая впоследствии реализуется и некоторыми другими жанрами (особенно балладой). В постнормативную эпоху «романизации» литературы канонический жанр басни практически отмирает. Жанровую нишу нарративной лирики занимают инновационные неканонические образования, формирующиеся в процессе «прозаизации» лирического рода: рассказ в стихах и стихотворение в прозе.

Заметная активизация басенного жанра, наблюдавшаяся в русской литературе советского периода, закономерно связана с концептуально значимым обращением соцреализма к традициям нормативной поэтики.

Притчевый фактор «Повестей Белкина»

В.Н. Турбиным уже отмечалось, что «притча о блудном сыне занимает в художественном мире Пушкина место исключительное»¹⁸. В особенности это верно по отношению к периоду 1829–1830 гг. Помимо общеизвестных биографических обстоятельств, связанных с выно-

¹⁷ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 315.

¹⁸ Турбин В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М., 1978. С. 66.

шенным намерением жениться и обрести свой Дом¹⁹, напомним стихотворение «Воспоминания в Царском Селе» 1829 г. и работу в этом же году над переводом «Гимна Пенатам» Р. Саути, стихотворения болдинской осени «В начале жизни школу помню я...» и «Отрок» (мотив ухода), «Когда порой воспоминанье...» (мотив возвращения), «Два чувства дивно близки нам...», не говоря уже о «Путешествии Онегина». Наконец, напомним, что описание немецких «картинок» в готовом виде перенесено в текст «Станционного зрителя» из начатых в 1829 г., но незавершенных «Записок молодого человека».

В «Записках» притча о блудном сыне задавала ключ к последующему сюжетному развитию и его осмыслению. «Давно ли я был еще кадетом? ... Теперь я прапорщик, имею в сумке 475 р., делаю что хочу и скачу на перекладных в местечко В. <...> где уже никогда не молвлю ни единого немецкого слова»²⁰ (зубрежка немецких «вокабул» — одно из самых неприятных воспоминаний героя о своей кадетской жизни).

Здесь явственно обнаруживается очевидная параллель между будущим участником восстания Черниговского полка в «местечко В.» (Васильков) и притчевым «беспокойным юношей, который поспешно принимает благословение и мешок с деньгами». Тем более что уже на первой почтовой станции, рассматривая в ожидании лошадей «картинки», герой делает свой самый первый, внутренний и бессознательный, жест возвращения (пока — к привычным занятиям немецким языком, еще недавно казавшимся столь ненавистными): «Под картинками напечатаны немецкие стихи. Я прочел их с удовольствием и списал, чтобы на досуге перевести». План «Записок» оканчивается словом «Родина».

Если говорить о пушкинских текстах, символическая связь между отчим домом, вотчиной и отчизной, родиной, между отцом и государем не требует, как нам кажется, особых доказательств²¹. Но она-то и

¹⁹ «История проходит через Дом человека, через его частную жизнь. <...> Дом, родное гнездо получает для Пушкина особенно глубокий смысл» (*Лотман Ю.М.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Л., 1982. С. 177).

²⁰ Произведения Пушкина цитируются по изданию: *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1977–1979. Т. 6. Л., 1978.

²¹ В «Воспоминаниях в Царском Селе» 1929 г. хозяйкой «родимой обители», куда лирический герой входит с «поникшей головой», как «отрок библии, безумный расточитель», выступает «великая жена» — Екатерина II.

приводит исследователей в замешательство²², вынуждая предполагать, что Пушкин мог иметь намерение написать повесть о «блудном» декабристе²³.

Недоумение рассеивается, как нам кажется, при обращении к тексту Библии. Ведь евангельская притча о блудном сыне, строго говоря, является притчей о двух сыновьях (начинается она словами: «У некоего человека было два сына»), причем более трети всего объема текста (8 заключительных стихов из 22) отведено спору с отцом старшего, «никогда не преступавшего» сына о правах младшего на столь праздничную встречу. Этот спор, не берущийся во внимание весьма распространенным «филистерским» истолкованием притчи (запечатленным и немецкими картинками) существенно смещает акценты. Мудрость библейского отца не в том, что он якобы предвидел раскаяние сына (таков печальный отец у Рембрандта, тогда как у евангелиста Луки ликующий отец обрадован неожиданным возвращением: «станем есть и веселиться! ибо этот сын мой был мертв и ожил, пропадал и нашелся»), а в том, что он не препятствовал уходу сына. Человеческая ценность того, кто пришел в отчий дом самостоятельно избранной дорогой искушений и испытаний, оказывается выше в сравнении с тем, кто этого дома никогда не покидал, догматически соблюдая верность устоявшемуся укладу жизни.

Возможность подобного прочтения истории блудного сына в контексте пушкинского творчества²⁴ не только не противоречит каноническому ее истолкованию²⁵ и согласуется с целым рядом пушкинских поэтических (и прозаических) раздумий²⁶, но и обосновывается реконструкцией архаичного ритуально-мифологического подтекста притчи. Дело в том, что пересказанная лишь в одном Евангелии от Луки, но литературно наиболее продуктивная из всех евангельских притч, она

²² «В повести о прапорщике, по всей очевидности, никакого применения для картинок не предполагалось» (*Берковский Н.Я.* Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 229).

²³ Ср. полемику Н.Н. Петруниной с автором этих строк (*Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина: Пути эволюции. Л., 1987).

²⁴ См.: *Тюна В.И.* Сюжет «блудного сына» в лирике Пушкина // *Болдинские чтения.* Горький, 1984. С. 89–97.

²⁵ Ср.: «Сказываю вам, что так на небесах более радости будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяноста девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии» (Лк. 15: 7).

²⁶ Болдинской осенью поэт видел «залог величия» человека не в «любви к родному пепелищу» (очагу) и «отеческим гробам», а в его «самостоянье», однако последнее основано именно на любви к родному пределу, к родному живому и родному мертвому.

является прозрачной парафразой обряда инициации (выделение индивида из общины и возвращение в нее в новом качестве, осмысляемое как смерть и новое рождение — преображение).

В притче о блудном сыне нашли свое отражение — в соответствующей последовательности — такие важные мотивы инициации, как отправление в «дальнюю сторону» и пребывание в чужой («немецкой») стране, приравненное мифологизированным мышлением к прохождению через царство мертвых²⁷; повышенный эротизм героя (ср.: «расточил имение свое, живя распутно»); встреча с чудовищем или тотемным животным, нередко проглатывающим героя (свиньи в библейском тексте поедают рожки, которые могли бы спасти блудного сына от голодной смерти); одевание в новую одежду и пиршество с закланием жертвенного животного (ср.: «приведите откормленного теленка и заколите»). При этом иницируемый герой мифологического предания — в противоположность герою преданий религиозных (святому) — не должен уклоняться от искушений, а должен, напротив, пройти через искусы; он не аскет, а «скиталец» (восходит к индоевропейскому корню «спешить, убежать») — будущий инициативный «плут» романной традиции.

Четырьмя немецкими «картинками» из «обители» Самсона Вырина Пушкин четко артикулировал все четыре фазы универсальной парадигмы сюжетосложения — своего рода археосюжета²⁸, сформированного «множеством преданий о царских детях, покидающих свою родину, чтобы воцариться в чужой стране»²⁹. Этот выработанный волшебной сказкой «мировой сюжет» (по аналогии с «мировым деревом» мифологического сознания) составляет фабульный субстрат многочисленных литературных сюжетов старого и нового времени и восходит к обряду инициации³⁰.

Первая картинка, где «почтенный старик в колпаке и шляфорке отпускает беспокойного юношу, который поспешно принимает его бла-

²⁷ Оппозиция русского и чужеземного существенна для всех без исключения белкинских «историй», но кульминацию этой темы представляет пассаж из «Метели» о возвращении победителей, «ушедших в поход почти троками».

²⁸ Подробнее см.: *Тюна В.И.* Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 16–23.

²⁹ *Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь. М., 1980. С. 180.

³⁰ Ссылаясь на исследования В.Я. Проппа, а также его французского предшественника П. Сентива, Мирча Элиаде писал: «Совершенно очевидно, что структура сказок имеет характер инициаций» (*Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 1995. С. 192–193).

гословение и мешок с деньгами», соответствует фазе *обособления*. Помимо внешнего, пространственного ухода (в частности, поиска, побега, погони) или, напротив, затворничества эта первоначальная фаза сюжетного движения может быть представлена избранничеством (или самозванством), а в литературе новейшего времени — также уходом «в себя», томлением, разочарованием, ожесточением, мечтательностью, вообще жизненной позицией, предполагающей разрыв или существенное ослабление прежних жизненных связей.

Вторая картинка, в которой «яркими чертами изображено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами», соответствует фазе (нового) *партнерства*, в частности, обретения героем помощников и/или вредителей. Эта ступень парадигмальной сюжетной конструкции часто оказывается фазой *искушения* («блуда») — как в смысле обращения к радостям нерегламентированной жизни и прегрешения, так и в смысле приобретения жизненного опыта, искушенности. Нередко здесь имеют место ошибочные пробы жизненного поведения (в частности, ложное партнерство), предваряющие истинное или должное поведение героя в последующих фазах.

Третья картинка отсылает к тому повороту евангельской притчи, которую в соответствии с принятой в этнографии терминологией А. ван Геннепа и В. Тэрнера³¹ следует обозначить как *лиминальную* (пороговую) фазу испытания смертью. Она может выступать в архаичных формах ритуально-символического умирания героя, может заостряться до смертельного риска (в частности, поединка или тяжелой болезни), а может редуцироваться до простого повреждения или встречи со смертью в той или иной форме. В рассказанной Иисусом притче лиминальная фаза редуцирована до встречи с голодной смертью: когда «настал великий голод в той стране», блудный сын, сделавшись свинопасом, «рад был наполнить чрево свое рожками, которые ели свиньи, но никто не давал ему»; далее наступает очевидное оживление после голодного обморока: «придя же в себя... встал и пошел к отцу своему», говорящему о сыне: «был мертв и ожил».

Наконец, четвертая картинка при учете соответствующего места из притчи прозрачно соотносима с фазой *преображения*. В этой фазе многих литературных сюжетов, как и на заключительной стадии инициации, имеет место перемена внешнего (социального) или, особенно в новейшее время, внутреннего (психологического) статуса персонажа. Весьма часто символическое «второе рождение» такого рода сопровождается возвращением героя к месту своих прежних, ранее рас-

³¹ См.: Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983 (гл. 3).

торгнутых или ослабленных связей, на фоне которых акцентируется его новое жизненное качество. Знаменательно, что возвращение в притче не только интерпретируется как воскресение из мертвых, но и наделяется символикой обретения наследной власти сыном-пришельцем вместо старшего сына-наследника: «Отец сказал рабам своим: принесите лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень³² на руку его и обувь на ноги».

Поэтика пушкинского сюжетосложения, как правило, органично воспроизводит (актуализирует) эту кратко эксплицированную нами парадигмальную матрицу «мирового» сюжета³³. Так, сюжетная динамика «Гробовщика» начинается переселением (фаза обособления), продолжается знакомством и пированьем с немцами-ремесленниками (фаза новых партнерств), а далее мнимой смертью купчихи Трюхиной и пришествием мертвецов (лиминальная фаза). Завершается повесть, как и следовало ожидать, преобразованием: «угрюмый и задумчивый», склонный к «печальным размышлениям» и, по обыкновению своему, бранящий дочерей гробовщик вдруг — при известии о здравии купчихи Трюхиной — «обрадованный» призывает дочерей.

Подобная организация сюжета у Пушкина не редкость. Поразительно, однако, что и последовательность составляющих цикл повестей соответствует все той же четырехфазной модели, явленной «картинками». В общем макросюжете цикла «Выстрел», несомненно, осуществляет конструктивную функцию фазы обособления: именно обособленностью и склонностью к уединению характеризуются жизненные обстоятельства и жизненные позиции как центрального героя Сильвио, так и самого рассказчика. Мотивы искушения, блуждания, ложного и неложного партнерства (в любовных и дружеских отношениях) организуют сюжет «Метели». «Гробовщик», реализующий своего рода общий «модуль» сюжетности в его, можно сказать, чистом виде, занимает центральное место в цикле, осуществляя при этом роль интермедии — перед лиминальной фазой макросюжета, представленной «Станционным смотрителем» с его кладбищенским финалом на «уничтоженной» станции. Лиминальная функция этой части цикла вполне мотивирует доминирующую здесь элегическую тональность, столь чуждую остальным повестям Белкина. Наконец, «Барышня-крестьянка» многими своими преобразованиями (переодеваниями и

³² См. прим. 8.

³³ См.: *Тюна В.И.* Парадигмальный археосюжет в текстах Пушкина // *Ars interpretandi: Сб. ст. к 75-летию проф. Ю.Н. Чумакова.* Новосибирск, 1997. С. 108–119.

переменами статуса или жизненной позиции), несомненно, принимает на себя конструктивную функцию заключительной сюжетной фазы.

Можно отметить и ту особенность организации цикла, что каждая из повестей наделена своего рода мотивными «мостиками», ведущими к последующим и предыдущим частям (центральный «Гробовщик» в этом смысле равномерно связан со всеми остальными повестями). Так, новые партнерства, устанавливающиеся между Сильвио и рассказчиком в первой части «Выстрела», между рассказчиком и графом Б. во второй части, являются здесь не доминирующими, а всего лишь служебными сюжетными моментами; однако в то же время они как бы готовят ключевую роль этих моментов в «Метели».

Побег (неудавшийся, что не позволяет ему стать доминирующим сюжетным мотивом) и последующее обособление Владимира («Он объявлял им, что нога его не будет никогда в их доме, и просил забыть...») связывают «Метель» с предыдущей макросюжетной фазой (обособления), а смерть Владимира — с последующей (лиминальной). Разного рода искусительные партнерства (включая увоз невесты) связывают «Станционного зрителя» с «Метелью», тогда как преобразование «бедной Дуни» в «прекрасную барыню» прокладывает путь к «Барышне-крестьянке». В этой последней повести (помимо отсылающего к «Станционному зрителю» желания Алексея Берестова пойти дорогой Минского и жениться на простой поселянке) встречается также немало лиминальных мотивов — своего рода отзвуков предыдущей фазы (достаточно напомнить «черное кольцо с изображением мертвой головы»).

Притча о блудном сыне не только задает единую сюжетную парадигму новаторского своей интегративностью эпического цикла, но и формирует его мифопоэтический подтекст как комплекс мотивов, цементирующий художественное целое, при всей рассредоточенности и трансформированности этих мотивов³⁴. Напомним, что во втором примечании издателя, перечисляющем «информантов» Белкина, «Станционный зритель» назван первым (хотя титулярный советник и ниже подполковника на целых два класса), что могло бы навести «любопытных изыскателей», кому предназначено это предисловие, на мысль о ключевом значении этой повести.

Проиллюстрируем сказанное на примере все того же эпицентра цикла — «Гробовщика», где связь с текстом притчи и немецкими «картинками» обнаруживается лишь самая поверхностная (одинокий

³⁴ См.: *Краснов Г.В.* Мотив в структуре прозаического произведения: К постановке вопроса // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1980. С. 69–81.

отец тоже двух, правда, не сыновей, а дочерей; застолье с ложными, как полагает оскорбившийся Адриан, друзьями; треугольная шляпа и рубище с немецкой картинкой — в одеянии мертвецов; расточительность молодого наследника Трюхиной и т.п.). Все основные компоненты ритуально-мифологического комплекса мотивов инициации представлены здесь достаточно отчетливо и даже троекратно. Имеются три *ухода* (переезд на Никитскую; выход в гости; отправление на Разгуляй — значимый в данном контексте топоним — к покойнице); три *возвращения* (из гостей, то есть от немцев, чужеземцев; от покойницы Трюхиной — во сне; из «загробного мира» сна — пробуждение); три *пира* (включая чаепития; приглашение к третьему пированью-чаепитию — финальная реплика повести); три *искушения*, которым Прохоров легко поддается (покупка «за порядочную сумму» — намерен мотив расточительности — домика, «соблазнявшего» воображение; приглашение на серебряную свадьбу, где Адриан «пил с усердием»; предложение выпить за здоровье своих мертвецов, провоцирующее приглашение мертвых на новоселье); три *испытания* (чести — «чем ремесло мое нечестнее прочих»; совести — наследник купчихи «во всем полагается на его совесть»; наконец, любви и доброжелательности к «мертвецам православным»).

Итак, Адриан Прохоров — персонаж, претерпевающий помимо своей воли процесс инициации. Здесь и следует искать ответ на давнишний вопрос: происходит ли с героем нечто или читательское ожидание каламбурно, как полагал Б.М. Эйхенбаум, «разрешается в ничто»³⁵. Содержательная глубина мифопоэтического подтекста повести отвечает на этот вопрос утвердительно. В глазах Белкина, сверхзадача которого в придании жизненному материалу «приличной» литературности (ср.: «Под каждой картинкой прочел я приличные немецкие стихи»), развеселившийся в финале гробовщик приобщается к авторитетному ряду персонажей Шекспира и В. Скотта. В глазах же подлинного автора герой приобщается к живой радости жизни, размыкая «сумрачно замкнутый круг уединенной мысли» (М. Столяров), ибо «светит солнце и герой ощущает радость, которой он не чувствовал в начале повествования, при переселении в новый домик», он «звет дочерей, вероятно, не для того, чтобы их, как обычно, бранить, и даже так и не кончившееся умирание Трюхиной сейчас оказывается положительным фактом»³⁶.

Обряд инициации был в значительной степени предуготовлением иницируемого к брачному обряду: возвращающийся к жизни после

³⁵ Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 346.

³⁶ Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 68.

символической смерти юноша приобретает статус мужчины — воина, охотника и жениха. Мифопоэтическое значение инициации для всего белкинского цикла проявляется, в частности, повсеместным присутствием свадебного мотива. Сюжетообразующая роль этого мотива в первой, второй и заключительной повестях очевидна. Однако и в сюжете «Гробовщика» ключевая роль принадлежит опьянению Адрияна на немецкой «серебряной свадьбе»; к тому же во сне он задается вопросом: «Не ходят ли любовники к моим дурам?» Наконец, финал «Станционного смотрителя» недвусмысленно говорит о замужестве Авдотьи Выриной — во исполнение обещания Минского: «...не думай, чтоб я Дуню мог покинуть: она будет счастлива, даю тебе честное слово». А появление Минского «зимним вечером» и, судя по его одеянию, в метель («Сняв мокрую, косматую шапку, отпутав шаль³⁷ и сдернув шинель...») прозрачно соотносится с появлением Бурмина на венчании вместо Владимира.

От А.С. Долинина (Искоза) идет продолженная В.С. Узиным, М. Столяровым, А.З. Лежневым и др. традиция обнаружения в «Повестях Белкина» антитезы героев «моцартианского» и «сальерианского» типов. Рассмотрение этой проблемы под углом зрения актуализируемого притчевыми картинками сюжета инициации многое проясняет и уточняет. Путь к счастью (для молодых героев «Барышни-крестьянки», для Минского и Дуни, для Бурмина и Марьи Гавриловны, для графа Б.) — это путь инициации, предполагающей открытую позицию по отношению к миру (но без разрыва с родным, отеческим); это приобщение к жизни на пути искушений, испытаний, блужданий. Все эти герои характеризуются самобытностью, моцартовским «самостояньем».

Гибнущие персонажи «Повестей Белкина» (Сильвио, Владимир, Самсон Вырин), напротив, остаются вне законченного сюжета инициации. Так, Владимир идет по этому пути, но не свободно, а расчетливо; он не выдерживает тех испытаний метелью, а затем войной (эквивалент царству мертвых), которые благополучно проходит Бурмин; он уклоняется от искушения соединиться с Машей, когда получает неожиданное согласие ее родителей. Сама гибель всех этих персонажей говорит, что им (творческой волей подлинного автора) не дано пройти инициацию смертью как испытание их жизненной позиции. Все они, разумеется, далеко не «отрицательные» герои, но и «положительно-

³⁷ Для Пушкина «шаль» — принадлежность семантического комплекса «женильбы». Ср.: «Жениться! Легко сказать — большая часть людей видит в женильбе шали, взятые в долг...» (Из наброска «Участь моя решена. Я женюсь...»).

ми» их, вопреки стараниям мнимого автора Белкина, признать невозможно. «Сальерианская» жизненная позиция Сильвио, Владимира и даже Самсона Вырина эквивалентна позиции второго сына из притчи — завистника, обоснованно, как ему представляется, претендующего на превосходство или предпочтение. Не вина, а беда этих персонажей состоит в их отгороженности от искушающего течения жизни, в их фанатической приверженности готовому укладу, плану или идее, в конечном счете в *авторитарности* их мышления.

Второй выстрел графа был жестом поистине антиавторитарным, поскольку противоречил правилам дуэли и чести. Однако он ускорял течение дуэли, за этой поспешностью — беспокойство не за себя, а за любимого человека: «Я считал секунды... я думал о ней...» «Поспешность» и «беспокойство» — пушкинские характеристики блудного сына лубочных картинок, что в общем контексте цикла художественно как бы снимает с графа даже столь явное пятно бесчестья. Это парадоксально, но не более, чем парадоксальна сама Иисусова притча.

В сущности говоря, белкинский цикл разворачивает перед нами противостояние всего двух основных характеров или жизненных позиций, пронизывающее едва ли не каждую клеточку повествования. Так, когда Минский прибыл на станцию, «смотритель разлинеивал новую книгу, а дочь его за перегородкой шила себе платье». Вырин готовится к продолжению размеренного, спланированного, бессобытийного существования, тогда как Дуня — к обновлению своего облика и фактически к побегу: с этим самым «шитьем» она просидит три дня возле Минского, после чего отправится с ним к воскресной обедне (можно быть уверенными, что в новом платье).

Дуэльное противостояние Сильвио и графа в первой повести цикла сменяется неявным, скрытым от них самих соперничеством Владимира и Бурмина. Например, высказывание последнего: «Непонятная, непростительная ветреность... я стал подле нее перед налоем», — столь напоминает одну из фраз графа («Не понимаю, что со мною было и каким образом мог он меня к тому принудить... но — я выстрелил»), будто они произнесены одним человеком. Кстати, оба они женаты на Маше. Что касается Владимира, чья смерть столь же «исторична», как смерть Сильвио, то обратим внимание на обеспеченность его свадебного предприятия аж тремя свидетелями — подобно тому как Сильвио является на поединок в компании трех секундантов (графа же сопровождает всего один секундант, как и Бурмина — один слуга).

В «Станционном смотрителе» Минский, несомненно, продолжает линию Бурмина. Тайный увоз невесты из родительского дома — та же в сущности «преступная проказа», что и венчанье Бурмина с чужой

невестой. А Самсон Вырин, подобно Владимиру, утрачивает женщину, которую с полной уверенностью считал своею; оба с опозданием добираются до церкви в надежде найти эту женщину там; оба, сложенные невероятным происшествием, решительно «отстают» от дальнейшей борьбы и т.д.

После лиминального кризиса четвертой повести в «Барышне-крестьянке» аналогичное противостояние редуцируется до ссоры двух помещиков, заочно обменивающихся колкостями, подобно Сильвио и графу Б. Из этих двоих бывший гвардеец Берестов (полный тезка самого Белкина) с его «гордостью», планмерностью и «ненавистью к нововведениям» явственно продолжает линию Сильвио — Владимир — «старый солдат» Вырин; а Муромский, «промотав в Москве большую часть имения своего» и продолжая «проказничать» (на заграничный манер), несомненно, принадлежит к линии блудных Минского — Бурмина — графа Б. Однако, нечаянно очутившись «в состоянии пистолетного выстрела» друг от друга, антиподы не вступают в поединок, а напротив, мирятся; на смену притчевому их противостоянию приходит анекдотическое единение («старики вспоминали прежнее время и анекдоты своей службы»). Зато облики Алексея и Лизы здесь определенно раздвоены («жеманная», «блестящая», «набеленная по уши» барышня и смуглая, сметливая крестьянка; байронический сердцеед и «добрый и пылкий малый» с «чистым сердцем»), на два имени (Бетси и Акулина), на две жизненные позиции («мрачный и разочарованный» и «бешеный баловник»).

Интермедия цикла («Гробовщик»), вероятно, могла бы обойтись и без занимающего нас сквозного противостояния. Однако и здесь Адриан Прохоров, своей угрюмостью и приверженностью к «самому строгому порядку» напоминающий Сильвио и отчасти Вырина (которому автор передал первоначальное имя гробовщика), явственно противопоставлен как веселым гробокопателям Шекспира и В. Скотта, так и веселящимся немецким ремесленникам, в частности Готлибу Шульцу с его «веселым видом» и «открытым нравом». Но, пожалуй, еще существеннее для этого зародыша цикла (как известно, «Гробовщик» возник прежде остальных его частей), что состояние героя после пробуждения входит в противоречие с его обычной жизненной позицией, создавая легкий эффект раздвоения, который будет столь существенно развит в заключительной повести.

Эпицентром развертывания коллизии двух разнонаправленных способов присутствия человеческой личности в мире следует признать лиминальную фазу цикла — «Станционного зрителя».

Я. ван дер Энг был, кажется, первым, кто заметил, что Самсон Вырин размышляет и ведет себя не столько как отец, сколько как влюб-

ленный или, точнее, как соперник возлюбленного своей дочери³⁸. Развивая этот тезис, В. Шмид весьма убедительно, на наш взгляд, доказывает, что горе зрителя составляет «не несчастье, угрожающее любимой дочери, а ее счастье, свидетелем которого он становится»³⁹; что в глубине души это «ревнивец» и завистник, безуспешно противостоящий Минскому в борьбе за обладание Дуней (любопытно, кстати, что имя Авдотья этимологически означает: рабыня). В самом деле, вслушаемся в эти слова: «Уж я ли не любил моей Дуни... уж ей ли не было житье?» — тогда как Минский утверждает: «Она меня любит; она отвыкла от прежнего своего состояния». При этом он спрашивает зрителя: «Зачем тебе ее?» Известно зачем: «Бывало барин, какой бы сердитый ни был, *при ней* утихает и милостиво *со мною* разговаривает».

По прошествии трех лет зритель уже не ожидает возвращения кающейся блудной дочери (что было бы наиболее естественным после слов о «голи кабацкой»), а желает ей «могилы»; он притворяется, что не слышит вопроса о ее замужестве (по-видимому, предполагая вероятность именно такого исхода). Иными словами, притчевым эквивалентом Вырина оказывается не «почтенный старик в колпаке и шляпке», ожидающий праздничного воссоединения, а «старший брат», вопрошающий слуг «о причине таковой радости». Не случайно на выринских «картинках» евангельский текст притчи оказывается усеченным — без картины негодования старшего сына, утрачивающего свою потенциальную власть над отцовским наследством.

Тщательно проведенное В. Шмидом «сопоставление зрителя с его библейскими прототипами показывает: Вырин не является ни бескорыстным, великодушным отцом из притчи о блудном сыне, ни добрым пастырем (из Евангелия от Иоанна. — *В.Т.*). Дуня не нуждается в спасении от Минского, а Вырин не тот человек, который мог бы дать ей счастье. <...> За покровом устанавливаемых им ложных эквивалентностей он раскрывается как слепой ревнивец»⁴⁰. Выявляя ключевой для данного текста мотив ослепления («зритель не понимал... как нашло на него *ослепление*»), В. Шмид вслед за В.Н. Турбиным⁴¹ предлагает «каламбурный оксюморон „слепой зритель“, смысл которого недоступен Вырину и не входил в намерение рассказчика»,

³⁸ См.: *Eng J., van der. Les recits de Belkin: Analogie des procedes de construction // Eng J., van der, Holk A.G.F., van, Meijer J.M. The of Belkin by A.S. Puskin. The Hague, 1968. P. 9–60.*

³⁹ *Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 99.*

⁴⁰ Там же. С. 132.

⁴¹ См.: *Турбин В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. С. 65–66, 75–76.*

однако открыт истинному автору и его пронизательному читателю, поскольку «эта семантическая фигура... развернутая в повествовании... указывает на общий смысл действий Вырина в целом сюжете»⁴².

Прибавим к этому, что мотив ослепления пронизывает всю линию обездоленных «старших» претендентов на счастье и благополучие. Владимир, застигнутый метелью, «ничего не взвидел». Прохорову не удается «порядочно разглядеть» своего недавно похороненного гостя, да и прочих мертвецов с их «мутными, полужакрытыми глазами» он во сне не узнает; однако после слов «наконец открыл он глаза» мы имеем дело уже, как говорилось выше, с преобразившимся гробовщиком. Поразительную слепоту демонстрирует и Алексей Берестов, не различая своей Акулины под маской «смешной и блестящей барышни»: «Что касается до белил и до сурьмы, то в простоте своего сердца, признаться, он их с первого взгляда не заметил, да и после не подозревал».

Но «ослепление» такого рода постигает не того Алексея, который «самым бешеным слогом» Акулине «предлагал свою руку», а того, который и сам одевает маску «холодной рассеянности» и «гордой небрежности».

Сильвио в этом ряду отличает, напротив, физическая сверхзоркость стрелка, оборачивающаяся, однако, той же самой слепотой в переносном смысле. Он не видит, что единого выстрела ради, хотя бы и предельно меткого, губит свою жизнь и даже честь («честь его была замарана и не омыта по его собственной вине»). Желая помешать жизни другого человека, Сильвио лишает полноценной жизни себя самого (все его «пожитки» умещаются в одном из двух чемоданов, второй заполнен пистолетами).

Замысел чьей-нибудь смерти также объединяет всех героев сальерианского типа. Не только Вырин желает «могилы» своей дочери; Сильвио ежедневно готовится к убийству графа; Прохоров мечтает о смерти купчихи Трюхиной; молодой Берестов до знакомства с Лизой-Акулиной намеревался вступить в военную службу (что, между прочим, также означает убивать), да еще и носил «черное кольцо с изображением мертвой головы»; наконец, для отправляющегося в армию Владимира «смерть остается единою надеждою» (правда, своя собственная). Никто из альтернативных им персонажей, напротив, не помышляет о смерти — ни своей, ни кого-либо другого. На языке притчи это весьма значимо: вспомним негативную реакцию старшего брата на провозглашаемое отцом «воскресение» младшего.

⁴² Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 100.

Всем «неблудным» персонажам свойственно ощущать себя в жизни «праведниками, не имеющими нужды в покаянии», чем питается их гипертрофированное самолюбие. «С видом довольного самолюбия» говорит о дочери Самсон Вырин. В «Гробовщике» после шуточного тоста «все захотали, но гробовщик почел себя обиженным и нахмурился»; уязвленным самолюбием героя мотивировано и само его сновидение. Оплошавший Владимир в ответ на приглашение ненарадковских помещиков «объявлял им, что нога его не будет никогда в их доме». Сюжетное движение «Выстрела» питается гордостью самолюбивого Сильвио, поскольку первопричина всех событий повести состоит лишь в том, что, по выражению самого героя, «первенство мое заколебалось».

А вот «добрый и пылкий малый» Алексей Берестов со своим «чистым сердцем» способен лишь на внешние проявления «гордой небрежности» (ср.: «Алексей продолжал играть роль рассеянного и задумчивого»). В этом отношении он выступает подражателем, имитатором, хотя «мрачность и разочарованность», «утраченные радости увядшей юности» и кольцо с мертвой головой — «все это было чрезвычайно ново в той губернии». Другое дело, когда он заговорил с Лизой «языком истинной страсти и в эту минуту был точно влюблен» — в ответ на поразившие его «мысли и чувства, необыкновенные в простой девушке».

Подобно старшему сыну из притчи, который не отступал в своем поведении от нормы принятого образца, все белкинские персонажи этого ряда являются подражателями. Наиболее знаменателен открывающий линию имитаторов Сильвио, который, как показывает анализ В. Шмида, не является подлинным романтиком, «в своем прозаическом существовании он только инсценирует черты романтического поведения», поскольку, «подобно другим неудачникам повестей Белкина, Сильвио тоже читатель»; «Сильвио-читатель буквально воплощает литературу в свою жизнь вплоть до горького финала»⁴³, имитирующего гибель Байрона — добровольного борца за независимость Греции.

Читателем с не менее «романическим воображением», чем у Марьи Гавриловны (берегущей «книги, им некогда прочитанные... и стихи, переписанные для нее»), предстает Владимир, не случайно мыслящий сплошными стереотипами: «...умолял ее предаться ему, венчаться тайно, скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей, которые конечно будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников, и скажут им непременно: Дети!

⁴³ Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 176, 184.

Придите в наши объятия». Как видим, мысль о подлинном уходе, «пришедшая в голову» Алексею Берестову, здесь начисто отсутствует; Владимир намеревается расчетливо имитировать «блудный» путь.

Вырин, судя по его речи, также читатель, но не романов, а Библии да нравоучительных историй; в особенности же его характеризует истовое доверие к «нравственным поговоркам» (притчевым сентенциям), о которых в «Метели» сказано, что они «бывают удивительно полезны в тех случаях, когда мы от себя мало что можем выдумать себе в оправдание». Отсюда и несамостоятельность жизненного поведения героя. При разрешении своих конфликтов с господами проезжающими он укрывается за обаянием дочери, которая «вся в покойницу мать», вероятно ранее выполнявшую аналогичную функцию в жизни зрителя, а после исчезновения Дуни, как показывает В. Шмид, «Вырин имитирует три центральных действия своего соперника»⁴⁴.

Гробовщика Прохорова к числу читателей причислить невозможно; не случайно подчеркивается и его несходство с литературными «гробокопателями». В сущности, не является читательской фигурой и Алексей Берестов, для которого «воспитание в университете» оказалось безрезультатным, ибо он рвется «вступить в военную службу»; к «Наталье, боярской дочери» он обращается только лишь для обучения Акулины чтению. Не в свободе ли от литературных стереотипов кроется способность этих двух героев менять свою жизненную позицию?

Каково же место самого Ивана Петровича Белкина в этом размежевании героев на самостоятельно «блудных» и подражательно «праведных»? Во-первых, он «покойник», как демонстративно объявлено уже в заглавии цикла. Во-вторых, он, как можно судить по тексту «Выстрела», является страстным читателем, а в качестве сочинителя — подражателем прочитанному. Таким образом, Белкин — фигура, эквивалентная неблудному сыну притчи.

Положение, однако, усложняется тем, что у литературного отца Белкина (подлинного автора цикла) нет альтернативного ему сына. На Ивана Петровича возложена двойная миссия. Если сознание Белкина-сочинителя занимает проблема превращения житейской «истории» в литературу, то интерес Пушкина привлекает преобразование бытовой личности в творческую индивидуальность — на пути приобщения к литературе как национальной культуре слова. Это и побуждает его, как пишет Н.К. Гей, «ввести в повествование определенную интригу, но не сюжетно-событийного плана... а именно самое повествование сделать предметом интригующего самораскрытия, в ходе которого

⁴⁴ Там же. С. 106.

обнаруживаются новые измерения и смыслы»⁴⁵. Однако сам Белкин с этой стороны подобен гробовщику Прохорову: его инициация происходит неявно для него самого⁴⁶; по воле действительного автора он идет, не ведая того, верным путем литературного «блудного сына».

«Уходу» соответствует устремленность рассказчика «Выстрела» с его «от природы романическим воображением» от бессобытийной повседневности быта (вспомним первые абзацы обеих частей повести) к бурным романтическим страстям и таинственным историям. «Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола» — эта немислимая в устах самого Пушкина фраза есть поистине стилевой «блуд» простодушного сочинителя. Вслушаемся в напыщенную искусственность ремарки: «Граф указывал пальцем на простреленную картину; лицо его горело как огонь; графиня была бледнее своего платка: я не мог воздержаться от восклицания». Это, говоря словами самого Пушкина, «смешно, как мелодрама». Высшая точка литературного «блуда» Белкина — наивно-хитроумная финальная фраза, подверстывающая Сильвио к судьбе Байрона, тоже павшего в борьбе за независимость Греции. Если эпиграф был взят Белкиным из повести Марлинского «Вечер на бивуаке», если Сильвио подозрительно похож на «венгерского дворянина» из «Вечера на Кавказских водах в 1824 году» того же автора, то фраза о его героической гибели закономерно связывается с гибелью Владова во «Втором вечере на бивуаке». Здесь Белкин и Пушкин (явившийся в свое время с черешнями на дуэль с Zubовым) расходятся максимально.

В «Метели» Белкин, вдохновившись вычитанным в старом журнале («Благонамеренный» за 1818 г.) анонимным «истинным происшествием» под названием «Кто бы это предвидел?», поддается вполне «искушению» литературщиной и вступает в новые для него «партнерские» отношения с широким кругом «истинных сочинителей» подобных повестей. Эклектичность подражания здесь поистине «расточительна», как поведение блудного сына, проматывающего отцовское наследие. Сочинитель контаминирует расхожие у сентименталистов и романтиков фольклорные сюжеты увоза невесты (Карамзин, Бестужев-Марлинский), мертвого жениха (Бюргер, Жуковский, Ирвинг), подмены жениха («Отеческое наказание» В.И. Панаева, «Суженого конем не объедешь» Н. Хмельницкого), неузнанных супругов (слез-

⁴⁵ Гей Н.К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. М., 1989. С. 70.

⁴⁶ О неявности для Адрияна приходящего к нему откровения см.: Бочаров С.Г. О смысле «Гробовщика» // Контекст-1973. М., 1974. С. 196–230.

ные комедии де Лашоссе, де Мервиля)⁴⁷; вставляет в сновидение героини ситуацию карамзинского «Острова Борнгольм»; цитирует Грибоедова, Петрарку, Руссо; блистает эрудицией (Артемиза, ирония по поводу французских романов и т.п.). В итоге «из многочисленных условных мотивов Пушкин (лучше было бы сказать: Белкин по воле Пушкина. — В.Т.) составил сюжет, который своей неправдоподобностью выходит далеко за рамки всех своих претекстов»⁴⁸.

«Гробовщик» в общей композиции цикла, естественно, занимает место ритуального путешествия в литературный «загробный мир»⁴⁹. И дело здесь не только в могильной теме и сне с «мертвецами православными». Повествователь, столь активный в начале этого текста, в конце его символически «умирает», умолкнув (единственный раз во всех финалах «Повестей») и отдав концовку диалогу персонажей. При этом он отступает от своей первой попытки противостоять литературным авторитетам (Шекспира и Вальтера Скотта), следуя «истине» «мрачного ремесла»: повествование оказывается «веселым и шутивным».

В «Станционном смотрителе» Белкин совершает гораздо более серьезную попытку «возвращения» из литературы в повседневную жизнь. В связь с этим можно поставить не только полемическое (по отношению к Вяземскому, Булгарину, Карлгофу — «сочинителям», присвоив им «станционных смотрителях») внимание к неразрешимым противоречиям реальной действительности, не только отход от благополучного финала «Лоретты» Мармонтеля⁵⁰, как и от несчастной любовной истории карамзинской «Бедной Лизы», но и возврат рассказчика к статусу действующего лица (параллель «Выстрелу» — «уходу»), и саму открыто заявленную тему блудного сына, и повторные посещения повествователем своего героя. Впрочем, полного освобождения от литературщины здесь отнюдь еще не наступает (о чем речь пойдет позднее). Белкину здесь, как и возвращающемуся сыну притчи, пока еще неведома милость его литературного «отца», кото-

⁴⁷ См.: *Вольперт Л.И.* Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980.

⁴⁸ *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении. С. 225.

⁴⁹ Заслуживает внимания версия Э. Нерре, усматривающей в «Гробовщике» пародийное воспроизведение франкмасонской повести и лежащего в ее основе ритуала масонской инициации (см.: *Nerre E.* Puskins «Grobvovscik» als Parodie auf das Freimaurertum // *Winer Slawistischer Almanach.* Wien, 1985. Bd 17).

⁵⁰ См.: *Шарыпкин Д.М.* Пушкин и «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля // Пушкин: Исследования и материалы. Т. VIII. Л., 1978. С. 107–136.

рая будет явлена в заключительной повести. Стиль «Станционного зрителя» крайне неровен, клочковат, соткан из противоречий: имитаторское позерство и подражательность здесь соседствуют с подлинной наблюдательностью и простодушной откровенностью.

До сих пор главными героями повествований выступали персонажи белкинского ряда: Сильвио, Владимир, Прохоров, Вырин. Как нам известно из биографии сочинителя, «Иван Петрович вел жизнь самую умеренную, избегал всякого рода излишеств». Это делает объяснимой его явную, хотя и не всегда однозначную симпатию к перечисленным героям. Только в заключительной повести цикла Белкин переносит свое внимание на таких персонажей, чье мироощущение, самоопределение и, так сказать, предрасположенность к счастливому жребию далеки от его собственных жизненных установок и обстоятельств, но близки А.П. (не случайно упоминание о Скотинине незадолго до окончания «Повестей Белкина» возвращает нас к общему, открыто авторскому эпиграфу цикла в целом).

«Барышня-крестьянка» — полноправный композиционный эквивалент веселому «пиру» воссоединения, не нашедшему места на лубочных картинках (характерна параллельность во многих отношениях этой второй «женской» повести «Метели», функционально реализующей ситуацию первого, «искусительного» застолья). Здесь Белкин, по простодушию своему сумевший не отгородиться от жизни литературностью, получает в дар подлинную художественность: истинный автор приводит своего вымышленного собрата по ремеслу к апологии самобытности (которой не грозит опасность растворения в чужом или традиционном), делится с ним щедро своим собственным стилем, собственным остроумием и даже... онегинским финалом: герой застаёт героиню одетой по-домашнему за чтением письма от него, после чего следует появление отца (в романе — мужа, годящегося в отцы), на чем автор и прощается с читателями (отмечено М.С. Альтманом).

«Двуголосое» слово двойного авторства здесь из «контрапунктирующего» слова-спора преобразуется в сплывающее слово-согласие, осуществляющее подлинную *конвергенцию* жизненных и творческих позиций обоих авторов, аналогичную примирению враждовавших помещиков.

Сколь бы мало уместны ни были жан-полевские рассуждения Белкина о «человеческом величии» в применении к «уездным барышням», они по сути своей конвергентны напряженно обдумываемой в Болдине пушкинской идее «самостоянья» человека как залога его «величия». Поскольку условием такой самобытности человеческого «я» для Пушкина являются «два чувства» любви к родному живому («пепелищу», то есть очагу) и родному мертвому («отеческим гробам»),

постольку притча о блудном сыне как нельзя лучше отвечает авторской интенции ухода («самостоянья»), предполагающего неразрывность духовных корней и любовное возвращение к отеческим истокам бытия.

Именно такова непостижимая для Белкина жизненная позиция «вечных любимцев счастья» графа Б., Бурмина, Минского и Берестова-младшего. Все четверо начинают свой жизненный путь «гуляками праздными» (Сальери о Моцарте), однако все эти четверо обретают семейное благополучие, становятся основателями собственного дома, будущими отцами. Как и сам биографический автор, болдинский помещик А.П. — сочинитель Белкина.

Как мы могли убедиться, Иисусова притча о блудном сыне — в ее каноническом, отнюдь не модернизированном понимании — подлинный ключ к истолкованию «Повестей Белкина» в качестве художественного целого. Она явилась своего рода парадигмой сотворения текста. Именно вследствие этого «выдумка и шутка, попадая из круга забавы в сферу этических категорий и ценностей, становится категорическим императивом Промысла»⁵¹.

*Роль притчи в становлении
рассказа как построманного жанра*

В специальном, терминологически строгом словоупотреблении «рассказ» означает не любую малую нарративную форму художественного письма, но форму, вполне определенную по своей жанровой стратегии (иногда не столь уж и краткую). Вопреки устойчивому представлению, от повести⁵² рассказ отличается не объемом, а своей «романизированной», неканонической поэтикой, определяемой не внешними нормами организации текста, а «внутренней мерой» (Н.Д. Тамарченко) прозаического рассказывания как художественного целого.

Это жанр относительно позднего происхождения⁵³, возникший в результате радикальной перестройки всей жанровой системы литера-

⁵¹ Гаврилова Ю.Ю. Непрерывность повествования // Пушкин А.С. Повести Белкина. М., 1999. С. 568.

⁵² См.: Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра). М.: Intrada, 2007.

⁵³ Термин «рассказ» появляется в рецензии К. Полевого «Черная немочь, повесть М. Погодина» (Московский телеграф. 1829. Ч. 28. № 15), впервые выстроившего расхожую парадигму количественных жанровых различий литературной прозы (роман — повесть — рассказ), впоследст-

туры, осуществленной романом. От романа как явления принципиально письменной культуры рассказ отличается не только объемом, но, прежде всего, ориентированностью на изустное (непосредственное) общение, чем первоначально и было мотивировано его жанровое обозначение. Перепечатывая свой «анекдот» 1826 г. «Странный поединок» в 1830 г. как «рассказ», О. Сомов вводит в прежний текст фигуру рассказчика и ситуацию рассказывания.

Изустность такого рассказа — в отличие от анекдота — является литературной условностью жанра, «особой тональностью повествования»⁵⁴, которая сближает его с каноническим жанром новеллы в период ее становления. Данная условность проявляется не столько в сказовой речевой манере изложения, сколько в особой нарративной стратегии, роднящей рассказ с рассмотренными выше долитературными нарративами — притчей и анекдотом, объединяемыми при всей их жанровой противоположности принципиальной устностью своего происхождения и бытования.

Стратегия литературного рассказа как вторичного речевого жанра характеризуется, с одной стороны, концентрацией внимания преимущественно на «одном лице»⁵⁵, с другой — поистине романной тематической широтой, восходящей к традициям жизнеописания и позволяющей сделать предметом художественного внимания практически любую сторону индивидуальной человеческой жизни. В том числе и причастность отдельной личности к широкомасштабным общественно-историческим событиям, как это представлено, например, в цикле рассказов И. Бабеля «Конармия». Жанру рассказа — вследствие его моноцентричности и одновременно потенциальной широты «фона» — вообще присуще внутреннее тяготение к циклизации («Записки юного врача» М. Булгакова, «Донские рассказы» М. Шолохова, «Сельские жители» В. Шукшина и мн. др.).

вии закрепившуюся благодаря статье В.Г. Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года».

⁵⁴ См.: Локс К. Рассказ // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 1. М.; Л., 1925. Стб. 693–695.

⁵⁵ Ср. авторскую рефлексия А.П. Чехова: «Делая рассказ, хлопчешь прежде всего о рамках: из массы героев и полугероев берешь только одно лицо... кладешь это лицо на фон и рисуешь только его, его и подчеркиваешь, а остальных разбрасываешь по фону, как мелкую монету, и получается нечто вроде небесного свода: одна большая луна и вокруг нее масса очень маленьких звезд» (Письмо А.С. Суворину от 27.10.1888 // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1983. Письма: Т. 3. М., 1975. С. 98).

При всех романских особенностях тематики рассказ сохраняет свойственную сказке, притче, анекдоту установку на адресата-слушателя, а не читателя. Конечно, как и всякое произведение нововременной жанровой системы, рассказ обладает письменным текстом и может быть прочитан не менее внимательно, чем роман. И все же жанровая стратегия изустности формирует «интенсивный тип организации художественного времени и пространства, предполагающий... центростремительную концентрированность сюжетно-композиционного единства»⁵⁶. Центростремительностью системы персонажей и композиционного строя текста (а не крайне неопределенной мерой количества событий или слов) и определяется относительная краткость рассказа.

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

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

Вследствие взаимодополнительности такого рода между автором и читателем складывается коммуникативное отношение, предполагающее «открытую ситуацию читательского выбора между „анекдотиче-

⁵⁶ Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. С. 59. Прочитанное определение автор справедливо распространяет на рассказ и новеллу, однако принимаемое им отождествление этих жанров, как уже говорилось и будет показано далее, не соответствует литературным реалиям.

ским“ истолкованием всего рассказанного как странного, парадоксального случая и притчевым его восприятием как примера временно-го отступления от всеобщего закона»⁵⁷. Нарративная интрига рассказа ведет адресата не к новеллистическому пуанту или моральному уроку, а к известного рода самоопределению (в меру достигнутого взаимопонимания участников коммуникативной ситуации рассказывания).

В русской литературе жанр рассказа возникает на рубеже 1820-х — 1830-х гг. Решающую роль в этом отношении сыграли «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.» (1830), обычно трактуемые одними как повести, другими — как новеллы.

Тексты, приписанные авторству Белкина, в принципе являются повестями с ясно различимой притчевой стратегией, ключом к которой служат лубочные картинки из «Станционного смотрителя». В то же время, однако, это записи устных рассказов анекдотического свойства (вроде тех, которыми обменялись примирившиеся Берестов и Муромский), что многих побуждало рассматривать их в качестве новелл. Деканонизирующая интеграция диаметрально противоположных жанровых канонов осуществляется подлинным автором — конструктором цикла, в рамках которого повести получают «двойное эстетическое завершение: Белкин пытается придать пересказанным анекдотам назидательность, однозначную серьезность... а подлинный автор стирает „указующий перст“ своего „предшественника“ лукавым юмором. Так беспрецедентно оригинальная повествовательная форма воплощает художественную концепцию цикла»⁵⁸.

«Повести Белкина» — цикл не суммативный, а интегративный, представляющий собой такое художественное целое, которое ослабляет самостоятельность своих частей, превращая их в своего рода главы. Это еще не рассказы в полном значении термина, но уже некие «проторассказы», сцепленные в интегративное целое романного типа⁵⁹. Как уже неоднократно замечалось исследователями, композиционная структура белкинской книги весьма сходна с композиционной структурой «Героя нашего времени». Грань между «уже» романом и «еще» циклом полуповестей-полуновелл оказывается не принципиальной. Знаменательно и то, что «Повести Белкина» создаются практически одновременно с завершением Пушкиным первого русского классиче-

⁵⁷ Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. С. 40.

⁵⁸ Хализев В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989. С. 42–43.

⁵⁹ См.: Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина. Новосибирск, 2001.

ского романа (почти совпадая своими финальными сценами диаметрально противоположной значимости для Онегина и Берестова).

Внутренней мерой «беспрецедентно оригинальной повествовательной формы», сотворенной Пушкиным, оказалось взаимоналожение анекдота и притчи, чьи жанровые стратегии создают уникальный контрапункт, пронизывающий поэтику данного цикла в полном его составе. Не последнюю роль в этой согласованности противоположного сыграли система персонажей и сюжет притчи о блудном сыне, оценивающей авантюрную инициативность нестандартного поведения выше, нежели догматическую ортодоксальность. Перед нами поистине двуголосый в жанровом отношении текст, предполагающий возможность одновременного его прочтения как на языке повести, так и на языке новеллы.

Для реализации такой возможности необходимо, чтобы взаимодополнительные жанровые интенции при всей своей противоположности имели некоторую жанровую общность. Общими для поэтики обоих рассмотренных выше протолитературных нарративов являются: компактность сюжета в сочетании с емкостью ситуации, лаконичная строгость композиции, неразвернутость характеристик и описаний, акцентированная роль немногочисленных и как бы укрупненных деталей, краткость и точность словесного выражения. Все это, по общему мнению, присуще стилю белкинских текстов. Например: «Скупость деталей, отсутствие развернутых описаний, закрытость характеров... недостаточность психологических мотивировок в поступках героев», а также «устная интонация»⁶⁰ — столь же свойственны притче, как и анекдоту. Их общим эффектом оказывается отмеченный Л. Толстым «интерес самых событий», вследствие которого пушкинские повести с позиций классического реализма «голы как-то»⁶¹.

В пределе своем анекдот «конденсируется» в остроту (ср. из «Выстрела»: «...знать у тебя, брат, рука не поднимается на бутылку»; или из «Барышни-крестьянки»: «Куда нам по-английски разоряться! Были бы мы по-русски хоть сыты»), а притча — в паремию, пословично-афористическую сентенцию (ср. из «Станционного смотрителя»: «...сегодня в атласе да бархате, а завтра метут улицу вместе с голью кабацкою»; или из «Барышни-крестьянки»: «Вольному воля, а дорога мирская»). Однако при этом слово притчи — слово авторитарное, назидательное, безапелляционное в своей афористичности (из «Гробовщика»: «Разве гробовщик брат палачу?»). Слово же анекдота — слово

⁶⁰ *Попова И.Л.* Смех и слезы в «Повестях Белкина» // Пушкин А.С. Повести Белкина. М., 1989. С. 503, 509.

⁶¹ *Толстой Л.Н.* О литературе. М., 1955. С. 18.

инициативное, диалогизированное, курьезное своей окказиональностью и беспрецедентностью (из «Барышни-крестьянки»: «Не твое горе — ее счастье»).

Притча осваивает универсальные, архетипические ситуации общечеловеческой жизни и творит императивную картину мира, где герой — субъект этического выбора перед лицом некоего нравственного закона. Таковы притчевые персонажи «истории о блудном сыне». Анекдот же осваивает единичные, исторически периферийные ситуации частной жизни и творит авантюрную картину мира как арены столкновения и взаимодействия субъективных волей, где герой — субъект инициативного самообнаружения в непредсказуемой игре случайностей. Таков герой анекдота Белкин (в первом примечании Издателя читаем: «Следует *анекдот*, коего мы не помещаем, полагая его излишним; впрочем, уверяем читателя, что он ничего предосудительного памяти Ивана Петровича Белкина в себе не заключает»). Белкин и блудный сын суть внесюжетные фигуры цикла. Обрамляя вымышленную реальность произведения, они остаются на границах литературного сюжета, поскольку вполне принадлежат: первый — национально-историческому быту, второй — внеисторическому и вненациональному общечеловеческому бытию.

В пределах же самого сюжета герой притчи (Владимир, развивающий план побега и покаянного возвращения по схеме «блудных детей») становится героем анекдота (диалог заблудившегося жениха с мужиком в заметенной снегом деревушке), а герой анекдота о случайном венчании (Бурмин) — героем притчи о том, что «суженого конем не объедешь». Типично притчевые герои (Сильвио или Самсон Вырин, со всей серьезностью осуществляющие некий регулятивный подход к жизни) сталкиваются лицом к лицу с типичными героями анекдота (граф Б. с его черешнями, мнимый больной Минский). Сквозь явную анекдотичность сюжетов «Гробовщика» и «Барышни-крестьянки» отчетливо проступает притчевая символика (актуализируемая эпиграфами этих повестей), а Сильвио, мыслящий себя героем притчи о муках совести («Предаю тебя твоей совести»), оказывается героем анекдота о стрелке-мухобое («Вы смеетесь, графиня? Ей-богу правда»). Очевидно анекдотичен набор свидетелей Владимира: человек мирной профессии «землемер Шмит в усах и шпорах» демонстративно дополняет этими атрибутами гусарства «отставного сорокалетнего корнета» (младший офицерский чин, приличный юноше, но не зрелому мужчине) и безмянного шестнадцатилетнего улана, — между тем как сам Владимир планирует осуществить с Машей на практике притчевую схему «блудного» возвращения.

Даже в пределах одной фразы обнаруживается порой контаминация окказионального слова остроты (редуцированный анекдот) и авторитарного слова паремии (редуцированная притча): «Живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет» и т.п. Взаимопроникновение анекдота и притчи может быть продемонстрировано и на примере такой частности, как одяние родителей Марьи Гавриловны: колпак и шлафрок, упоминаемые в «Метели» (халат Прохорова, халат и скуфья Минского эквивалентны им), совпадают с теми же деталями, повторенными дважды в описании немецких «картинок»; но они же в пушкинском сознании выступали атрибутами анекдотичности⁶².

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

В такого рода взаимодополнительности и состоит жанровая природа рассказа, осваиваемая в некоторых творческих пробах 1830-х — 1840-х гг. В тургеневской книге очерков «Записки охотника» помещено, например, «Свидание» — своего рода элегическая пародия на искрившуюся юмором «Барышню-крестьянку» (тургеневскую героиню зовут тем самым именем Акулина, какое присвоила себе Лиза, а герой оказывается тем самым «камердинером молодого барина», кем пытался представить себя Алексей). Здесь контаминация двух жанровых импульсов достигается гораздо проще, чем у Пушкина. И героиня, и герой легко узнаваемы: она — типовой персонаж повести о несчастной девушке из народа; он — типовая анекдотическая фигура недалекого слуги, в обезьяньих ужимках которого узнается прообраз барского поведения. Сюжетная ситуация рассказа создается взаимодействием двух вполне канонических, но разножанровых героев. А обрамляющие картины природы, выписанные с очерковой подробно-

⁶² Ср.: «Мы не довольствовались, — писал Пушкин в год работы над Белкиным, — видеть людей известных в колпаке и в шлафровке, мы захотели последовать за ними в их спальню и далее» (Литературная газета. 1830. № 5).

стью и узнаваемостью, не оставляют места для стандартного завершения: ни для свойственной повести, ни для свойственной новелле.

Однако представление, будто именно в «Записках охотника» рассказ окончательно сформировался как самостоятельный жанр, не отвечает истине. Соответствующий термин в это время действительно прочно входит в литературно-критический и журнально-издательский обиход, но служит он для обозначения признака краткости и отграничивает рассказ от повести, которая в условиях становления реализма насыщается подробностями и расширяется в объеме. От «физиологических» очерков тургеневские «Записки охотника» отличались по большей части не структурно, а эстетически. Именно качество художественной целостности могло побудить В.Г. Белинского именовать «рассказом» столь классический очерк, как «Хорь и Калиныч».

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

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

Ошибочно утверждая, что «русский рассказ в „Записках охотника“ достиг поры зрелости», А.В. Лужановский в другом месте своего исследования убедительно опровергает собственный вывод: «И все же большинство произведений „Записок охотника“ еще не имели образно-сюжетной структуры, способной отразить действительность объемно. Их сюжетно-образная структура была нацелена на воссоздание отдельных характеров, чем-либо примечательных с точки зрения автора. Именно поэтому и требовался в этой структуре повествователь, который своими рассуждениями и ассоциациями расширял бы горизонт повествования, переводил бы повествование в социальный и общечеловеческий планы... Отдельному рассказу цикла еще недоставало прочной несущей сюжетной конструкции, емкой сюжетной конфликтной ситуации»⁶³.

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

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

Семен же Иванович Прохарчин с его отгороженностью «от всего Божьего света», тайной накопительства и анекдотически характерной невразумительной речью обретается в собственном уединенном мире. Мир этот принципиально окказионален и непредсказуем («оно стоит,

⁶³ Лужановский А.В. Выделение жанра рассказа в русской литературе. Вильнюс, 1988. С. 124, 111.

место-то... а потом и не стоит»⁶⁴; канцелярия «сегодня нужна, завтра нужна, а вот послезавтра как-нибудь там и не нужна»). Такова же и жизненная позиция самого героя в этом мире («я смиренный, сегодня смиренный, завтра смиренный, а потом и несмиренный... вольнодумец!»). При всей своей безрадостности это мир анекдота — мир случая и своевольной инициативы.

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

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

Бессмысленное накопительство и смерть «неожиданного капиталиста» отнюдь не дискредитируют его правды. Напротив, после раскрытия тайны Прохарчина мир чиновного «братства» начинает распадаться, а завершается рассказ анекдотически нелепым словом мертвого (чей «глазок был как-то плутовски прищурен»), утверждающего в своем загробном монологе присущую его сознанию случайностную, ре-

⁶⁴ Рассказ цит. по изданию: *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 1. Л., 1972. С. 240–263.

лятивистскую картину мира: «...оно вот умер теперь; а ну как этак того, то есть оно, пожалуй, и не может так быть, а ну как этак того, и не умер — слышь ты, встану, так что будет, а?»

Однако этот монолог не выдается за действительный и не может претендовать на статус однозначно завершающего и проясняющего ситуацию.

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

Эта находка раннего Достоевского в поздних его произведениях разовьется в жанровую структуру полифонического романа, лишний раз подтверждая глубокое историческое родство романа и рассказа как неканонических жанров нового времени, чей протолитературный прообраз обнаруживается в рассмотренном ранее речевом жанре жизнеописания.

Что же касается самого рассказа как литературного жанра романной эпохи, то в качестве ведущего структурообразующего момента здесь обнаруживается момент *кризиса*: неустойчивого вероятностного состояния жизни, динамического равновесия альтернативных возможностей. Белинский в свое время этого не уловил. Упорно называя «рассказ» Достоевского (точное авторское определение жанра, встречавшееся в 1840-е гг. нечасто) «повестью», критик осудил «Господина Прохарчина» как произведение, не соответствующее канонической поэтике: он его (по-своему проницательно) охарактеризовал как нечто более похожее «на какое-нибудь истинное, но странное и запутанное происшествие, нежели на поэтическое создание. В искусстве не должно быть ничего темного и непонятного»⁶⁵. Последующее развитие литературы лишило этот тезис его безапелляционной истинности.

⁶⁵ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. СПб.; Л., 1900–1948. Т. 10. СПб., 1914. С. 420.

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

Обе жанровые традиции — анекдота и притчи — в творчестве Чехова нашли свое наиболее органичное соединение. Среди многообразия малых нарративных форм раннего чеховского письма время от времени встречались и собственно рассказы, а к переломному 1887 г. в таких произведениях, как «Счастье», «Поцелуй», «Володя», «Мальчики» и ряде других, вполне сформировался чеховский рассказ как подлинная историческая вершина данного жанра, осуществившего сформулированную Бахтиным интенцию «создать жанр, который бы не предопределял, не ограничивал, не командовал, не стеснял бы „нелепого“ (с точки зрения наличных канонов) развития жизни»⁶⁶.

Взаимодополнительность разнонаправленных интенций, представляющая собой инвариант «младшего» неканонического жанра романной эпохи, может быть наглядно продемонстрирована на примере рассказа «Счастье», где два пастуха — молодой и старый — оказываются принадлежащими двум несовместимым картинам мира. В концовке текста о них говорится, что пастухи «уже не замечали друг друга, и каждый из них жил своей собственной жизнью»⁶⁷.

Даже позы, в которых читатель застаёт героев, знаменуют диаметрально противоположные ориентации человека в окружающем его бытии. Увлеченный кладоискательством старик лежит на животе, его лицо обращено к пыльному подорожнику, к той самой земле, где схо-

⁶⁶ Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 6. М., 2002. С. 439.

⁶⁷ Рассказ цит. по изданию: Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем. Т. 6. М., 1976. С. 210–218.

ронены клады, именуемые «счастьями». Молодой же пастух Санька лежит на спине и глядит в небо. Не случайно Санька предстает субъектом надчеловеческих раздумий небожителя: «...интересовало его не само счастье, которое было ему не нужно и непонятно, а фантастичность и сказочность человеческого счастья».

Именно ему приходит в голову соломоновский вопрос о тщетности индивидуальных стремлений: «...к чему сдалось земное счастье людям, которые каждый день могут умереть?» Вопрос этот, кажется, порождается самим окружающим героев безграничным степным пейзажем, в чьей «неподвижности и беззвучии чувствовались века и полное равнодушие к человеку», а упорядочивающими ориентирами в глазах молодого пастуха выступают «могильные курганы». Во всем, что входит в рассказ с фигурой Саньки, дает себя знать притчевое по своей всеобъемлемости и универсальности видение жизни.

Иной картины мира придерживается старый пастух. Ее конструктивными центрами оказываются авантурные «места, где клады есть»: «в крепости ... под тремя камнями» или «где балка, как гусиная лапка, расходится на три балочки» и т.п. Здесь царят удача (либо неудача) и произвол: «Захочет нечистая сила, так и в камне свистеть начнет». Вот как старик начинает свой анекдот про колдуна Жменью: «Я его годов шестьдесят знаю, с той поры, как царя Александра, что французов гнал, из Таганрога на подводах в Москву везли. Мы вместе ходили покойника царя встречать, а тогда большой шлях не на Бахмут шел, а с Есауловки на Городище, и там, где теперь Ковыли, дудачьи гнезда были — что ни шаг, то гнездо дудачье».

Перечисляемые детали к рассказу о колдуне не имеют никакого отношения, но из них складывается мозаичная, казусная картина жизни, где меняется направление дорог, где богаты событиями, но превратны человеческие судьбы (то царь-покойник французов гнал до Парижа, то самого везут из Таганрога), где на каждом шагу маленькие мальчишечьи «клады» — гнезда дроф. Эта динамичная, чреватая анекдотическими ситуациями (хохочущая щука, говорящий заяц и т.п.), беспрецедентная картина мира полемически противостоит инертно закономерной, притчево стабильной, императивно (но в данном случае скептически) осмысливаемой: «Ни в ленивом полете этих долговечных птиц, ни в утре, которое повторяется аккуратно каждые сутки, ни в безграничной степи — ни в чем не было видно смысла».

Какому же из этих организующих мировидение начал отдает предпочтение автор? На первый взгляд, притчевому скепсису перед наивной фантастикой и авантюристостью кладоискательских анекдотов. Но тут же притчевое мышление находит свою пародийную параллель в образе мыслящих овец: «Их мысли, длительные, тягучие, вызываемые

представлениями только о широкой степи и небе, о днях и ночах, вероятно, поражали и угнетали их самих до бесчувствия».

Организирующим центром притчевой картины мира в рассказе выступает «далекая, похожая на облако, Саур-Могила с остроконечной верхушкой». С этой вершины «видна равнина, такая же ровная и безграничная, как небо, видны барские усадьбы, хутора немцев и молоток, деревни, а дальнорыкий калмык увидит даже город и поезда железных дорог». Всеобъемлющий взгляд с позиции возвышенного однообразия вечности на низменное многообразие человеческой жизни — своего рода кульминация притчевого мировидения. Но уже следующей фразой почти достигнутая кульминация срывается: «Только отсюда и видно, что на этом свете, кроме молчаливой степи и вековых курганов, есть другая жизнь, которой нет дела до зарытого счастья и овечьих мыслей».

Инициативно свободная идея «другой жизни» органична для анекдота и глубоко чужда притчевому мышлению.

К повести в строгом значении этого понятия Чехов обращался нечасто («Дуэль», «Палата № 6», «Черный монах», «Ионыч»). Большинство относительно протяженных чеховских текстов, привычно именуемых «повестями», представляют собой, в сущности, цепь из нескольких рассказов, спаянных единством системы персонажей, сквозных мотивов, композиционных соотношений теснее, чем это бывает в рамках цикла. Таковы, например, «Три года» или «Моя жизнь». Жанровым ключом к подобным текстам может служить «Учитель словесности», фактически состоящий из двух рассказов (первая часть под названием «Обыватели» была написана в 1889 г., а продолжение — в 1894 г.). В основе таких построений лежит глубоко знаменательное для природы рассматриваемого жанра побуждение молодого Чехова написать роман, представляющий собой серию взаимосвязанных рассказов. Замысел этот отчасти осуществился в цикле 1898 г. («Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви»).

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

История Беликова рассказывается Буркиным как анекдот, но общий контекст «Человека в футляре» придает ей притчевый характер, как она и воспринимается слушателем; история Чимши-Гималайского,

напротив, излагается как притча, но в рамках «Крыжовника» как целого приобретает очевидную анекдотичность. При этом два рассказчика-охотника своими портретными характеристиками являют традиционно комическую «карнавальную пару», сам облик которой наводит на мысль об их взаимодополнительности. Наконец, заключительный рассказ Алехина демонстрирует неделимое взаимопроникновение анекдотического и притчевого начал, предельно заостряя, но оставляя открытым вопрос, следует ли в любви рассуждать «исходя из высшего» или «не нужно рассуждать вовсе»⁶⁸. Второй ответ, будучи формулой авантюрно-инициативного, «анекдотического» поведения в окказиональном мире, в то же время неявно претендует на роль притчевого итога всеобщей значимости. Подобные инверсии глубоко органичны для данного жанра.

Знаменательно, что жанрообразующая (инвариантная для рассказа) ситуация *кризиса*, утраченной стабильности, открытого спектра вариантов жизненного поведения в вероятностном мире и Буркиным, и Иваном Ивановичем в своих историях исчерпывается, однако она тут же возобновляется в обрамляющем тексте — в обстоятельствах восприятия и обсуждения изложенного. Рассказ Алехина отличается от предыдущих неразрешенностью сюжетообразующего кризиса, составляющего сквозное единство обрамленной и обрамляющей ситуаций.

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

Иное дело — рассказ Алехина, хотя в нем повторяются ситуации и мотивы первых двух историй (в Лугановиче легко узнается женатый Беликов, а сам Алехин укладом своей жизни напоминает героя «Крыжовника»). Персонажи третьего рассказа оказались хорошо известными слушателям, чего не было в предыдущих повествованиях, а пред-

⁶⁸ Рассказы «маленькой трилогии» цит. по изданию: *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 10. М., 1977. С. 42–74.

мет разговора («Стали говорить о любви») и проблематика «тайны личного счастья» — общеинтересными. В концовке рассказа они «жалели, что этот человек с добрыми, умными глазами, который рассказывал им с таким чистосердечием, в самом деле вертелся здесь, в этом громадном имении, как белка в колесе, а не занимался наукой или чем-нибудь другим, что делало бы его жизнь более приятной; и они думали о том, какое, должно быть, скорбное лицо было у молодой дамы, когда он прощался с ней в купе и целовал ей лицо и плечи. Оба они встречали ее в городе, а Буркин был даже знаком с ней и находил ее красивой». Вследствие непроизвольно возникающей солидарности взаимодействующих сознаний содержание рассказа в этих сознаниях получает дальнейшее развитие, а их бывшее разобщение преодолевается, что подчеркнуто в финале приводящими моментами символического характера.

За развернутой Чеховым триадой коммуникативных ситуаций рассказывания проглядывает глубинная жанровая стратегия самого рассказа. Новелла и повесть не только обладают достаточно жесткими структурами текстовой организации, но и предполагают однозначно определенные позиции восприятия со стороны читателя: притчу недопустимо воспринимать как анекдот, или анекдот — как притчу, ибо это ведет к содержательному извращению высказывания и нереализованности коммуникативного события. Тогда как рассказ не навязывает определенной рецептивной стратегии; он полагается в этом отношении на встречную коммуникативную активность адресата. Однако от адресата требуется, во-первых, установка на известного рода солидарность с авторским сознанием: не подчинение, не дублирование, но именно солидарность двух равнодостоинных, не соподчиненных сознаний. Во-вторых, рассказ содержит в себе установку на принципиальную совместимость собственного личного опыта адресата с жизненным опытом героя, поскольку жанровое содержание рассказа, как и романа, разворачивается «в зоне контакта с незавершенным настоящим и, следовательно, с будущим»⁶⁹.

С данным обстоятельством непосредственно связана давно отмечаемая исследователями открытость чеховских финалов. Эту конструктивную особенность П.М. Бицилли считал главной для чеховских произведений: «нет „развязки“, „завершения“, разрешения жизненной драмы»⁷⁰. Исход художественных построений зрелого Чехова всегда «одновременно четкий и двусмысленный: четкий потому, что полнос

⁶⁹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 480.

⁷⁰ Бицилли П.М. Творчество Чехова: Опыт стилистического анализа // Бицилли П.М. Трагедия русской культуры. М., 2000. С. 205.

подлинного положительного по отношению к неподлинному (ср. «две жизни» Гурова в «Даме с собачкой». — *В.Т.*), но этико-интеллектуальное содержание и того и другого проблематично, и ни герои, ни рассказчик не в состоянии решить проблему»⁷¹. Ответственность за ее решение возлагается на читателя, собственно и формирующего своими нравственно-эстетическими предпочтениями внетекстовое ментальное пространство жизни.

Писатель искусно формирует все необходимые предпосылки для классической эстетической завершенности целого. Но заключительный акт смыслового завершения (ответ на «правильно поставленный вопрос») автор оставляет читателю, апеллируя к его коммуникативной, эстетической и моральной ответственности. В самых общих чертах это напоминает майевтику Сократа, ибо чеховская сверхзадача — «активизировать мысль человека, внушить ему интеллектуальную тревогу за необходимость решения вопроса жизни»⁷².

Не лишая читателя внутренней самостоятельности, чеховская поэтика формирует для него некоторую анфиладу вероятных смыслов, некоторый спектр допустимых, но инициативных прочтений. Инстанция читателя ответственно включается в коммуникативное событие произведения как невербальная (когнитивная) составляющая его текста. Упрощенно говоря, оптимистически настроенный читатель получает возможность наделять чеховский текст позитивным завершающим смыслом, а настроенный пессимистически — негативным. Этим создается характерный эффект чеховского письма, будто автор «с каждым читателем ведет задушевный разговор наедине»⁷³. Отсюда столь значительные порой расхождения в истолковании эмоционально-волевой тональности одного и того же текста чеховедами самой высокой квалификации.

Однако эта особенность художественного рассказывания, столь ярко проявившаяся в творческой практике Чехова, зародилась гораздо раньше — еще в «Повестях Белкина», завершенных отсылкой читателей к их собственному воображению. Открытый финал, незавершенность не художественного целого, а интриги рассказывания — это конструктивное жанровое свойство рассказа, несущее в своей неопределенности достаточно определенный смысловой потенциал. В юношеской пьесе «Безотцовщина» Чехов устами персонажа Глагольева

⁷¹ *Страда В.* Антон Чехов // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М., 1995. С. 62.

⁷² *Линков В.Я.* Художественный мир прозы А.П. Чехова. М., 1982. С. 34.

⁷³ *Страда В.* Антон Чехов. С. 49.

рассуждал о «выразителе современной неопределенности», о «русском беллетристе», который «чувствует эту неопределенность», который «не знает, на чем остановиться»⁷⁴. Зрелый Чехов не то чтобы «не знает» — он не считает для себя возможным вносить собственную определенность в жизнь, самоопределяющуюся экзистенциальным выбором каждого субъекта. Это не исключительная позиция Чехова, такова предельно реализованная им жанровая форма авторства в рассказе. В данном случае мы имеем счастливое совпадение творческой воли писателя с волей жанра — исторически сложившейся нарративной стратегией.

⁷⁴ Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем. Т. 11. М., 1978. С. 16.