

УДК 821.16

Ф. П. Федоров

«ПОВЕСТИ БЕЛКИНА» КАК СТРУКТУРА

«Повести Белкина» входят в литературный ряд, начало которого положено «Декамероном» Боккаччо, утверждается «Дон Кихотом» Сервантеса и завершается «Русскими ночами» Одоевского и «Выбранными местами из переписки с друзьями» Гоголя. «Повести Белкина» открыли пятнадцатилетний период романа боккачевского типа — роман «открытой структуры».

Ключевые слова: проза, жанр, новелла, структура, прототекст, рамка, арабески

F. P. Fyodorov

«BELKIN'S STORIES» AS A STRUCTURE

"Belkin's Stories" (Povesti Belkina) belong to a literary range drawing from Boccaccio's "Decameron", solidified by Cervantes' "Don Quixote", and completed by Odoyevsky's "Russian Nights" (Russkiye nochi) and Gogol's "Selected Correspondence with Friends" (Vybrannnye mesta iz perepiski s druziyami). "Belkin's Stories" initiated a 15-year long spell of the novel of Boccaccio type – the novel with an "open structure".

Key words: prose fiction, genre, novella, structure, proto-text, frame, arabesques

В конце VI главы «Евгения Онегина», а это 1828 год, Пушкин написал чрезвычайно важные и хорошо известные слова:

Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят,
И я — со вздохом признаюсь —
За ней ленивей волочусь. [15, с. 118–119]

Относительно «ленивей волочусь» позволительно с Александром Сергеевичем не согласиться: и в 1828, и в 1829, и в 1830 году его поэтическая продукция не только не уменьшается, но даже увеличивается. Но что бесспорно, так возникший в это время интерес к «суровой прозе». О том, что слова эти не были сказаны всуе, свидетельствуют шесть глав и начатая седьмая глава исторического романа об арапе Петра Великого, написанные в 1827 году. Но говоря о прозе Пушкина, надо иметь в виду, что значительная часть прозаических сочинений остается незавершенной. Пушкин не завершает роман об «арапе», не завершает эпистолярный роман, не завершает разбойничий роман «Дубровский» и т. д. И остается большое количество отрывков и набросков.

Но Пушкин завершает «Повести Белкина» (1831), и это означает, что «Повести Белкина», как позже «Пиковая дама» и «Капитанская дочка», соответствуют его

художественному миропониманию, во всяком случае, соответствуют в большей степени, чем энергично начатые романы, как тот же «Арап Петра Великого», как тот же «Дубровский».

«Повести Белкина» как структура не одиноки в русской литературе. Более того, пушкинско-«белкинская» модель определила пятнадцатилетний период русской прозы. И что существенно, этот пятнадцатилетний период находится в многовековом коннотационном пространстве Европы — от «Декамерона» Боккаччо (1348–1351) до «Серапионовых братьев» Гофмана (1819–1821).

А теперь обратимся к Ренессансу.

Ренессанс выдвинул ключевые произведения новой европейской прозы, в начальный период — «Декамерона» (1352), в заключительный период — «Дон Кихота» (1605, 1615).

На структурном уровне «Декамерон» утверждает, во-первых, новеллу как *жанр*; во-вторых: а) рамочную конструкцию, «рамку»; б) различные прозаические жанры или образования жанрового типа; в «Декамероне» — это новеллы. Новелла, как известно, возникла в XIII веке, но только у Боккаччо она обрела жанровую философию, основанную на безусловной «твердости» структуры. По сути дела, новелла — это *первый прозаический жанр* нового времени, подобно тому, как первым поэтическим жанром является сонет. «Твердость», т. е. жанровость, новеллы определяется не особыми принципами композиционной организации речи, принципами, основанными на урегулированном повторе тех или иных словесных сегментов, а фабульно-композиционным механизмом *новости*. За единичными исключениями система событий, движущая прозаический текст, устремляет стройный писателем мир из состояния *A* в состояние *B*. В новелле, как правило, есть *две* ситуации: *первая* разработана самым обширным образом, вплоть до последнего абзаца или последнего предложения; *вторая* представляет собой финитную декларацию. Переход от одной ситуации к другой происходит неожиданно, *вдруг*, посредством новости. Новость, т. е. алогический взрыв, — это единственный твердый признак новеллы, единственное свидетельство ее жанровости, сближающее ее с поэтическими жанрами, с поэзией в целом. Именно новость предопределяет *риторическую* структуру «Декамерона». Просторечный, даже низовой городской лексикон у Боккаччо откорректирован Цицероновским ритмическим синтаксисом.

Во-вторых, высокий уровень структурированности «Декамерона» определяется структурно-семантическим соположением новелл, степенью их разнородной внешней и внутренней контактности. В свою очередь рамка открывает и закрывает новеллистический сегментарий; сверх того рамка является пограничной структурой между всеми новеллами, и в этом межновеллистическом пространстве она имеет или сугубо информационную функцию, или развернутую аналитическую функцию. Во всяком случае рамка «прошивает» и «сшивает» новеллистику в идеологическое единство. Но одновременно она образует достаточно урегулированный ритм повествовательной структуры. Сверх того «Декамерон» разделен на десять частей по числу дней, проведенных десятью флорентийцами (семью дамами и тремя кавалерами) в загородном имении, являющемся райским миром в зачумленном пространстве. Наконец, очевидна и числовая семантика. В. Н. Топоров писал, что число три «квалифицируется как совершенное число», «не только образ абсолютного совершенства, превосходства <...>, но и основная константа мифопоэтического макрокосма и соци-

альной организации (включая и нормы стандартного поведения)». С другой стороны, в «культурно-языковых традициях существует семиричная система счисления и/или число 7 выступает вообще как наиболее употребительное число, характеризующее почти универсально все, что исчисляется в мифопоэтическом космосе...». С третьей стороны, число десять играет «основополагающую роль как в современной системе счисления, так и в мистической философии нумерологического характера» [19, с. 630–631].

Наконец, «Декамерон» начат «Вступлением» и завершен «Послесловием Автора», что и определяет его окончательно как структурную целостность. И ее не разрушает механизм уподобления-расподобления тех или иных внутренних структур и смыслов, наоборот, придает ей жизненное первоначало.

В структурном плане «Декамерон» несомненно ориентирован на «Божественную комедию», крупнейшим знатоком и первым интерпретатором которой и был Боккаччо. «Декамерон» — это прозаический аналог «Божественной комедии», естественно, не стиховой и, что прежде всего важно, не религиозный, не сверхреальный, а конкретно-исторический. Символико-мифологический континуум Данте «спущен» в реальный итальянский континуум.

Становление новой европейской прозы происходит под влиянием поэзии. Эстетический канон прозы определяют и терцины «Божественной комедии», и сонетное творчество Петрарки. Поэзия и проза, прежде всего новелла, — основные образцы словесной мысли Италии. И конечно же — риторика.

М. Л. Гаспаров в 70-страничном предисловии к «Трем трактатам об ораторском искусстве» Цицерона писал: «При с о ч е т а н и и слов обычно рассматривались, во-первых, благозвучное расположение слов, во-вторых, соразмерное построение фраз, в-третьих, ритмическое завершение фраз». «Соразмерное построение фраз сводилось к комбинациям трех типов: короткой фразы — отрезка <...>, средней фразы — члена <...> и длинной фразы — периода <...>. Члены строились из отрезков, периоды — из членов; предельным объемом периода были четыре члена, из них последний немного длиннее предыдущих <...>. <...> чрезвычайное внимание обращалось на ритм периода, особенно в заключительных частях («закруглениях»); здесь ритм должен был чувствоваться вполне отчетливо, никогда не достигая, однако, стихотворной правильности. Мерию ритма были те же стопы, что и в стихотворной метрике...».

«Цицерон любил вспоминать изречение Демосфена о том, что в красноречии первое дело — произнесение, и второе дело — произнесение, и третье — тоже произнесение. Теорию произнесения впервые ввел в риторику Феофраст, используя богатейший опыт актерского искусства, накопленный классическим театром» [6, с. 22–24].

Риторическая трилогия Цицерона, созданная в конце жизни — «Об ораторе», «Брут, или о знаменитых ораторах», «Оратор». М. Л. Гаспаров писал в связи с «Оратором»: «...из всех риторических новшеств Цицерона самым значительным <...> была ритмизация фраз, забота о благозвучии интонационных каденций» [6, с. 61].

В монографии, посвященной Боккаччо, Р. И. Хлодовский писал, что «эстетические императивы и национальные задачи» Ренессанса «наиболее четко и полно» осуществлены «на повествовательном пространстве рассказов Шестого дня. Примечательно, что в самой середине этого дня возникает Джотто. Как всегда в «Декамеро-

не», развитие сквозного сюжета Шестого дня рассчитано с почти что геометрической точностью. Пятая новелла — это его литературно-теоретический пик» [20, с. 291].

Это справедливо, но едва ли не каждая новелла Боккаччо имеет такой же «пик», как и пятая новелла Шестого дня. Кстати, четвертая новелла того же Шестого дня посвящена повару Кикибио, человеку зависимому как от хозяина, так и от донны Брунетты, как и от всего социума, которого «вдруг осенило», в котором вдруг произошло остроумие, творящее начало, и он «не только отвел от себя беду», но и «помирился со своим господином» [3, с. 389–390].

Если в пятой новелле «литературно-теоретический пик», то в четвертой новелле — пик жизненно-бытовой.

В некотором смысле «Декамерон» — это реестр ста «пиков», ста типов, ста торжеств ренессансного итальянца.

«Дон Кихот», написанный через 250 лет после «Декамерона», и близок к «Декамерону», и далек от него; «Декамерон» и «Дон Кихот» — пограничные вехи Ренессанса. Роман Сервантеса — это симбиоз «ослабленного» «Декамерона» и испанской массовой литературы, прежде всего рыцарского романа и плутовских и пасторальных вкраплений. Из рыцарского романа «Дон Кихот» заимствует, с одной стороны, пунктирный симбиоз локальных топосов, соответственно, с «проходимыми», второстепенными персонажами; и это естественно, поскольку романное действие в «Дон Кихоте» — это *странствие*, т. е. образ жизни, возложенный на рыцаря рыцарским кодексом чести. Исходный, родовой топос Дон Кихота — «некое село Ламанчское», из которого Дон Кихот трижды выезжает в большой ламанчский мир и в которое неизбежно возвращается, чтобы в конечном итоге в нем умереть. Циклические внешние странствия Дон Кихота в основе своей имеют рыцарское странствие, духовное служение и смерть как итог. В отличие от баккаччовского сюжета, финал которого «открыт», дон-кихотовский сюжет «закрит», исчерпан. «Декамерон» при всей своей структурированности, арифметической «круглой» завершенности заканчивается многоточием, т. е. возможным преодолением «круглой» цифры или, точнее, реальным торжеством этой «круглой» цифры. «Дон Кихот» завершается абсолютной точкой — смертью. Замкнутый в структуре «Декамерон» есть *открытая* семантическая структура. «Дон Кихот» — структура закрытая, исчерпанная как реальность, как жизнь.

Вставные новеллы, как и другие сюжеты, косвенно связанные с магистральным сюжетом, — это «отголоски» декамероновской структуры. В некотором смысле «Дон Кихот» — *перевернутый* «Декамерон»: если в «Декамероне» новеллы доминируют над рамкой, то в «Дон Кихоте» новеллы — факультативы дон-кихотовского сюжета; то, что было рамкой, захватило едва ли не все текстовое пространство. «Дон Кихот» — произведение, устремленное от зримой структурированности к мнимой «неструктурированности», т. е. к тому типу структурированности, который окончательно воплотился в реалистическом романе XIX века: от поэзии к романной прозе с ее ориентацией на «воспроизведение» бытия.

«Декамерон» и «Дон Кихот» — это два типа европейского романа. «Декамерон» — жанровый роман. «Дон Кихот» — роман «дежанровый», точнее, почти «дежанровый». И хотя и в XVII и особенно в XVIII веке, и в XVIII веке прежде всего в Англии, достаточно вспомнить Филдинга, «дон-кихотовская» модель завоевывает романное пространство, тем не менее декамероновская модель с новой энергией заявляет о

себе в романтической культуре, и здесь прежде всего надо назвать В. Г. Вакенродера с его двумя знаменитыми книгами «Сердечные излияния отшельника — любителя искусств» (1797) и «Фантазии об искусстве, для друзей искусства» (1799; новое, измененное издание: 1814; издание 1814 г. было переведено на русский язык С. Шевыревым, Н. А. Мельгуновым и В. П. Титовым и издано в Москве в 1826 г.; и стало важным фактором в русской культурной жизни).

А теперь вернемся к «Повестям Белкина».

В пушкинистике достаточно часто говорится об уникальности «Повестей Белкина» и о том, что «единственным аналогом подобной структуры книги в русской литературе 1830–1840 гг. стала книга М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (1841), составленная из таких же «разнородных» повестей» [21, с. 172].

Но за «Повестями Белкина» последовал не только «Герой нашего времени», но и значительный ряд построенных подобным образом произведений. Вслед за Пушкиным необходимо назвать гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832), «Миргород» (1834), «Арабески» (1835), а также «Мечты и жизнь» Н. Полевого (1833), «Вечер на Хопре» (1834) и «Москва и москвичи: Записки Богдана Ильича Бельского» (1842–1850) М. Загоскина. И венчают этот ряд «Русские ночи» Одоевского (1844) и «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя (1847). И т. д. Но первопроходцем все-таки был не Пушкин, а Антоний Погорельский, издавший в 1828 г. книгу «Двойник, или Мои вечера в Малороссии», высоко оцененную современниками, в том числе и Пушкиным¹.

Роман боккаччовской структуры в русской прозе 1830–1840-х гг. достаточно обширен и разнообразен. Это — *первое*.

«Повести Белкина» как структура имеют не только обширный европейский контекст, но и конкретные связи с прототекстом, т. е. с «Декамероном».

Во-первых, новеллы Боккаччо являются *устными* повествованиями; они рассказываются десятью разными лицами, подобно тому, как это происходит и у Пушкина, о чем сказано во втором примечании «От издателя»: «В самом деле, в рукописи г. Белкина под каждой повестью рукою автора надписано: слышано мною от *такой-то особы* (чин или звание и заглавные буквы имени и фамилии). Выписываем для любопытных изыскателей: «Смотритель» рассказан был ему титулярным советником А. Г. Н., «Выстрел» подполковником И. Л. П., «Гробовщик» приказчиком Б. В., «Метель» и «Барышня» девицею К. И. Т.» [15, с. 56]. К рассказчикам Пушкина можно отнести и то, что сказано о них и у Боккаччо: «Каждый волен был рассказать о том, что ему по праву» [3, с. 49]².

У Пушкина, естественно, структура усложнена. В отличие от «Декамерона» в «Повестях Белкина» между рассказчиками и Автором есть промежуточное звено: Иван Петрович Белкин — «литературный автор»; о нем рассказано его другом, который просил в своем письме к Издателю имени его не упоминать. Функция же Издателя у Пушкина равна функции Автора в «Декамероне».

Во-вторых. Рамка, рамочная конструкция и в «Декамероне», и во всех других произведениях, включая «Серрапионовых братьев» и «Русские ночи», имеет идеолого-эстетическую функцию. При этом роль рамки постепенно возрастает. Если в «Декамероне» рамочный сегментарий всецело определяется рассказываемыми новеллами, то в «Серрапионовых братьях» и в «Русских ночах» в особенности рамка становится повествовательной доминантой, а новеллы, сказки и пр. предстают как подсобные структуры, инструменты доказательства эстетических постулатов.

В «Повестях Белкина» эстетическо-литературная функция включена непосредственно в «повести», т. е. в новеллы, что усложняет их структуру.

В-третьих. Все пять «повестей» Пушкина по своей структуре являются новеллами или с ярко выраженной, или с ослабленной новеллистичностью³.

1) «В ы с т р е л ь»: Логика повествования в качестве итога должна иметь дуэль со смертельным исходом. Новеллистическим «вдруг» является отказ Сильвио от дуэли.

2) «М е т е л ь»: Новеллистический итог непредсказуем совершенно.

«— Боже мой, Боже мой! — сказала Марья Гавриловна, схватив его руку, — так это вы! И вы не узнаете меня?

Бурмин побледнел... и бросился к ее ногам...» [15, с. 80].

3) «Г р о б о в щ и к»: Позитивная новеллистическая явь, контрастная готическому сну.

«— Что ты, багюшка? не с ума ли спятил, али хмель еще у тя не прошел? Какие были вчера похороны? Ты целый день пировал у немца, воротился пьян, завалился в постелю, да и спал до сего часа, как уж к обедне отблагостили.

— Ой ли! — сказал обрадованный гробовщик.

— Вестимо так, — отвечала работница.

— Ну, коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей» [15, с. 87].

4) «С т а н ц и о н н ы й с м о т р и т е л ь» — новеллистическая история героини, которая была увезена гусаром в Петербург, что определило трагическую судьбу отца — старика-смотрителя. Но вопреки традиционной ситуации ставшая знатной петербургской барыней, через много лет приезжает на родное пепелище «в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською». И плачет на могиле отца: «Она легла здесь и лежала долго» [15, с. 97–98].

5) «Б а р ы ш н я – к р е с т ь я н к а»: История двух столичных дворян, оказавшихся в отдаленной губернии, один из которых «завел суконную фабрику, утроил доходы», а другой «развел английский сад», и у него было все английское. К первому из них приехал сын, у второго же была дочь Лиза, которая, «переодевшись крестьянкой», ходила на «свидания». Игра закончилась тем, что Алексей «был уже влюблен без памяти», и «Лиза была не равнодушна». Тем временем случай *помирил* отцов. А Алексей стал давать уроки «крестьянам». Наконец, отцы решили поженить детей, и игра закончилась счастливой развязкой.

Чрезвычайно существенно, что во всех пяти случаях новеллистический взрыв есть не что иное, как *благосклонный жест судьбы*, включая и итоговое преобразование героини «Станционного смотрителя». Можно сказать и иначе: в финале повестей-новелл совершается судьбоносный акт восстановления и утверждения той новостности, которой согласно жизненным обстоятельствам и быть не могло.

Так начался русский «Декамерон». «Повести Белкина» открыли пятнадцатилетний период романа боккаччовского типа, роман «открытой структуры».

За «Повестями Белкина» следуют три сборника Гоголя.

1. «*Вечера на хуторе близ Диканьки*», первая часть которого выходит в свет в сентябре 1831 г., а вторая часть — в начале 1832 г., имеет весьма значимый подзаголовок: «Повести, изданные пасичником Рудым Паньком» и открывается «Предисловием» — как первая часть, так и вторая. В «Предисловиях» утверждается, как и у Пушкина, устность «повестей».

«У нас, мои любезные читатели, не во гнев будь сказано (вы, может быть, и рассердитесь, что пасичник говорит вам запросто, как будто какому-нибудь свату своему или куму), — у нас, на хуторах, водится издавна: как только окончатся работы в поле, мужик залезет отдыхать на всю зиму на печь и наш брат припрячет своих пчел в темный погреб, когда ни журавлей на небе, ни груш на дереве не увидите более, — тогда, только вечер, уже наверно где-нибудь в конце улицы брезжит огонек, смех и песни слышатся, издалека, бренчит балалайка, а подчас и скрипка, говор, шум... Это у нас *вечерницы*! Они, извольте видеть, они похожи на ваши балы; только нельзя сказать чтобы совсем. <...> веретена шумят, льются песни, и каждая не подымет и глаз в сторону; но только нагрянут в хату парубки с скрипачом — подыметесь крик, затеется шаль, пойдут танцы и заведутся такие штуки, что и рассказать нельзя.

Но лучше всего, когда собьются все в тесную кучку и пустятся загадывать загадки или просто нести болтовню. Боже ты мой! Чего только не расскажут! Откуда старины не выкопают! Каких страхов не нанесут! Но нигде, может быть, не было рассказываемо столько диковин, как на вечерах у пасичника Рудого Панька. <...>. Бывало, соберутся накануне праздничного дня добрые люди в гости, в пасичникову лачужку, усядутся за стол — и тогда прошу только слушать» [9, с. 7–13].

Но народная праздничная стихия «Вечеров...» воплощена в строгом, симметричном каркасе текста. Каждая часть начинается «Предисловием» и в каждой части по четыре повести.

Стихия народной жизни, и драматическая и праздничная, вершится в природном, фольклорном и языковом пространстве Малороссии, пространстве барочно-экзотическом, неизвестном до этого времени русскому читателю. Диалогическая структура создается на разных уровнях; в частности, каждая из *тринадцати* русскоязычных, пронизанных украинизмами, ставится время от времени под знак украиноязычного текста, литературного и фольклорного. Не менее значима интрополяция в стихию «грома, хохота, песни», радости, веселья трагического импульса, как это продемонстрировано в «Сорочинской ярмарке», открывающей книгу. «Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и дико внемлет ему. <...>. И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему» [9, с. 41].

2. «*Миргород*», вышедший в свет в 1835 г., хотя и имеет подзаголовок «Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки»», существенно отличается от первой книги прежде всего потому, что рассказчик выведен из зоны «диканьского» фольклоризма. Это во-первых. А во-вторых, хотя «Миргород» состоит, как и «Вечера...», из двух частей, смысл его принципиально отличен от «Вечеров...» В первой части патриархальному миру «Старосветских помещиков» противопоставит героический мир «Тараса Бульбы». А во второй части гротескно-трагическому «Вию», пронизанному иронической нотой, противопоставит саркастическая «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», завершающаяся глубоким авторским вскриком: «Скучно на этом свете, господа!» [9, с. 245].

3. В начале 1835 г. одновременно с «Миргородом» был создан сборник «*Арабески*»⁴, в котором органически соединены художественная проза и аналитические статьи различного характера (историографические, искусствоведческие, педагогические и т. д.). Структура «Арабесок» первоначально не была воспринята критикой.

Но структура восходила к художественным образцам немецкого романтизма, в частности, к книге Вакенродера; тем более что она, как уже было сказано, была издана в России в 1826 г.

С другой стороны, «Арабески» ввели в русскую литературу знаменитые «петербургские повести» — «Портрет», «Невский проспект» и «Записки сумасшедшего»; эти последние и завершали «Арабески».

При всех новациях «Арабесок» книга структурирована подобно «Вечерам...» и «Миргороду» (9 + 9), т. е. поставлена под знак структурной симметрии.

Пятнадцатилетний период боккачцовского романа завершается тремя произведениями 1840-х годов, и это — «Герой нашего времени» Лермонтова (1840), «Русские ночи» Одоевского (1844) и «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя (1847).

«Герой нашего времени» нуждается в уточнении, поскольку боккачцовская информативность совмещена с информативностью сервантесовской.

Итак:

- | | |
|---------|--|
| Первое: | есть пять разнородных «повестей». |
| Второе: | пять разнородных повестей делятся на две части. В первую часть входят «Бэла» — «Максим Максимыч» — «Тамань». Во вторую часть — «Княжна Мери» и «Фаталист». |
| Третье: | первая часть в свою очередь членится на две субчасти;
а) «Бэла» — «Максим Максимыч» — и в них повествование ведется от имени Автора.
б) «Журнал Печорина» — и в нем повествование ведется от имени Печорина. |

Таким образом, первая часть состоит из двух позиций: Автора и Печорина (Er-Erzählung — Ich-Erzählung).

Вторая часть, как уже сказано, состоит из двух «повестей» — «Княжны Мери» и «Фаталиста». И здесь одна позиция, одна точка зрения — Печорина (Ich-Erzählung).

И еще одно: в «Фаталисте» действие происходит до пятигорско-кисловодских событий.

Наконец, надо сказать, что каждая «повесть» — произведение индивидуального языка. Пять повестей — пять языковых структур.

И т. д.

Роман Лермонтова — совершенно очевидное и в высшей степени изощренное единство двух романских типов — боккачцовского и сервантесовского. Как и «Повести Белкина», «Герой нашего времени» образован пятью в высшей степени *разнородными* повестями: «Бэла» — «Максим Максимыч» — «Тамань» — «Княжна Мери» — «Фаталист», но эти пять разнородных повестей объединены главным героем — Печориным. С другой стороны, роман делится на разнородные сегменты. Первый сегментарий образуют две первые повести: «Бэла» и «Максим Максимыч», в котором повествование ведется от имени Я, т. е. Автора, и Автору принадлежит Предисловие, вводная часть романа, в котором дается оценка главному герою романа — Печорину, Герою Нашего Времени, а Герой Нашего Времени — «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». Роман начат с характеристики персонажа, который еще не появился в тексте.

Часть первая состоит из *трех* повестей: «Бэла», «Максим Максимыч» и «Тамань». Но в первых двух повестях повествование ведется от имени Автора, т. е. того

же самого Автора, которому принадлежит Предисловие. В «Бэле» и «Максими Максимыче» и представлен в качестве главного действующего лица Григорий Александрович Печорин, в «Бэле» — в рассказе Максима Максимыча, а в «Максими Максимыче» Автор встречает Печорина, и это уже непосредственный портрет Печорина, правда, портрет дистантный, со стороны, портрет наблюдателя, но этот наблюдатель — Автор. Автор увидел главное: любовь Максима Максимыча к Печорину и холодность, если не равнодушие Печорина к Максиму Максимычу.

Первая часть завершается *Журналом Печорина*, но начинается Журнал Печорина с Предисловия Автора, узнавшего о его смерти. И «это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки».

«Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки. История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление» [11, с. 339].

За Предисловием следует «Тамань», первая часть «Журнала Печорина», в котором рассказано, как в «самом скверном городишке из всех приморских городов России» герой «чуть не умер с голоду» и едва не был утоплен контрабандистами.

Композиционная изощренность первой части — свидетельство изощренности и противоречивости человеческих отношений.

Часть вторая состоит из двух повестей — «Княжны Мери» и «Фаталиста», и она противостоит части первой классическим характером повествования, причинно-следственным механизмом.

«Княжна Мери» — стостраничное произведение, большая часть которого состоит из дневника Печорина, и это шедевр психологического анализа, в сущности, его первый образец в русской прозе. Логика фабулы — логика дуэли, в которой Печорин должен был быть убит, но убит был его противник, бывший приятель, и это жест «правосудия», судьбы. Наказуем предавший и предающий. И все это на фоне кавказской природы, в светском обществе, в любовных перипетиях, в добре и зле. Финал «Княжны Мери» завершается внутренним монологом Печорина, покидающего Кисловодск. «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига: его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится <...> и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-помалу отделяющийся от пены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...» [11, с. 461].

Но «Журнал Печорина» начинается информацией: «...Печорин, возвращаясь из Персии, умер» [11, с. 339]. Как бы ни строился вектор жизни, круг замкнут изначально.

Вторая повесть — «Фаталист», действие в которой происходит до *пятигорско-кисловодских событий*, во время службы с Максимом Максимычем, — безусловный тому знак, безусловное свидетельство.

«Русские ночи» Одоевского, опубликованные в 1844 г., — бесспорный шедевр русской прозы XIX века, восходящие к «Серрапионовым братьям» Гофмана и «Фантазусу» Тика как к ближайшим структурным образцам, имеющим единый прототекст — «Декамерона» Боккаччо. Но «Русские ночи» имеют эпиграфы из Данте и Гете,

каждый из которых является ступенью универсальной семантической лестницы, лестницы восхождения, от Данте к Гете, или от Гете к Данте. «Введение» начинается словами: «Во все эпохи душа человека стремлением необоримой силы, невольно, как магнит к северу, обращается к задачам, коих разрешение скрывается во глубине таинственных стихий, образующих и связующих жизнь духовную и жизнь вещественную; ничто не останавливает сего стремления <...>; проходят столетия, все поглощается временем: понятия, нравы, привычки, направление, образ действия; вся прошедшая жизнь тонет в недостижимой глубине, а чудная задача всплывает над утопшим миром; после долгой борьбы, сомнений, насмешек — новое поколение, подобно прежнему, им осмеянному, испытует глубину тех же таинственных стихий; течение веков разнообразит имена их, изменяет и понятие об оных, но не изменяет ни их существа, ни их образа действия; вечно юные, вечно мощные, они постоянно пребывают в первозданной своей девственности, и их неразгаданная гармония внятно слышится посреди бурь, столь часто возмущающих сердце человека. Для объяснения великого смысла сих великих деятелей естествоиспытатель вопрошает произведения вещественного мира, эти символы вещественной жизни, историк — живые символы, внесенные в летописи народов, поэт — живые символы души своей».

«Не вините художника, если под одним покровом он находит еще другой покров <...>. Древняя надпись на статуе Изиды: «никто еще не видал лица моего» — донныне не потеряла своего значения во всех отраслях человеческой деятельности» [12, с. 7–8].

«Когда мы говорим, мы каждым словом вздымаем прах тысячи смыслов, присвоенных этому слову и веками, и различными странами, и даже отдельными людьми» [12, с. 142].

Для «Русских ночей» принципиально важны «Серапионовы братья» Гофмана. Четырехтомные «Серапионовы братья» состоят из девятнадцати разнородных произведений, по преимуществу новелл и сказок, которые «насажены» на чрезвычайно развернутую рамку, «рамочную конструкцию» (она составляет пятую часть книги). В рамке излагается история шести литераторов, которые объединились в общество. На заседаниях «братья» читают и обсуждают «свои» произведения; к девятнадцати основным произведениям надо добавить еще десять, которые не выделены названием; они возникают в процессе дискуссии в качестве аргументов; функция аргументов и вводит их в состав рамки.

«Русские ночи» состоят из десяти новелл и рамки, действующими лицами которой являются четыре философствующих литератора. Но у Одоевского значительно по сравнению с Гофманом увеличен удельный вес рамки. И суть не только в том, что в первую, вторую, третью и девятую ночь произведения не читаются, а ведется острая дискуссия, которая всецело заполняет и пространный «эпилог». Рамка занимает у Одоевского 60 % всего текста. Если у Гофмана рамка — эстетический комментарий новелл и сказок, то у Одоевского наоборот: структурно-семантическим стержнем является рамка, а новеллы — подсобные аргументы в философско-эстетической дискуссии. В этом плане «Русские ночи» не что иное, как философский роман, или роман философствования. Со структурной точки зрения «Русские ночи» находятся на полпути от «Декамерона» к «Дон Кихоту». Как и «Герой нашего времени», так и «Русские ночи» демонстрируют процесс превращения декамероновской структуры в структуру «дон-кихотовскую».

Статья Б. М. Эйхенбаума «Путь Пушкина к прозе» (1923) заканчивается важной декларацией: «...проза Пушкина явилась как *переход* от стиха и <...> поэтому она должна отличаться особыми признаками, которые, с одной стороны, резко отделяют ее от специфических свойств стихотворной речи, а с другой — находятся в связи с той деформацией, которая наблюдается в «Графе Нулине», «Евгении Онегине», «Домике в Коломне»» [22, с. 44]. Б. М. Эйхенбаум говорит о *речевых* трансформациях стихотворной речи Пушкина и одновременно о прозаической речи, которая представляет собой единство прозаических и поэтических начал. Но сказанное Эйхенбаумом о речи в равной степени относится и к структуре пушкинской прозы, ее композиционной организации. В этом плане структура «Повестей Белкина» является ярчайшим примером прозы, которая формируется в эпоху *перехода* от поэтической эпохи к эпохе прозаической.

В этом структурная суть «Повестей Белкина» и в этом суть пятнадцатилетнего периода русской прозы, начатого «Повестями Белкина» и законченного «Русскими ночами» Одоевского и «Выбранными местами из переписки с друзьями» Гоголя, своеобразным симбиозом «конечной истины» Гоголя, начатой его первыми произведениями (прежде всего «Арабесками»). Говоря о «конечной истине», имеется в виду тот особый романский «архипелаг», о котором шла речь. Если же говорить о «конечном итоге» духовных исканий Гоголя, то это, конечно, «Размышления о Божественной литургии».

Литература

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.
2. Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.-Л.: Художественная литература, 1962.
3. Боккаччо Дж. Декамерон. М.: Художественная литература, 1970.
4. Боккаччо Дж. Малые произведения. Л.: Художественная литература, 1975.
5. Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977.
6. Гаспаров М. Л. Цицерон и античная риторика // Цицерон Марк Туллий. Три трактата об ораторском искусстве. М.: Ладомир, 1994. С. 7–73.
7. Гоголь Н. В. Арабески. М.: Молодая гвардия, 1990.
8. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений в 14 томах, т. 8. Статьи. Л.: Из-во АН СССР, 1952.
9. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в 6 томах, Тт. 1–2. М.: Гослитиздат, 1959.
10. Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений в 6 томах, Т. 4. Кн. 1 и 2. М.: Художественная литература, 1998–1999.
11. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в 4 томах, Т. IV. М., Л.: Из-во АН СССР, 1959.
12. Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975.
13. Петрарка Ф. Сонеты. Канцоны. Секстины. Баллады. Мадригалы. Автобиографическая проза. М.: Правда, 1984.
14. Погорельский А. Избранное. М.: Советская Россия, 1985.
15. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10 томах. Л.: Наука, 1977–1979.
16. Сенковский О. И. Сочинения Барона Брамбеуса. М.: Советская Россия, 1989.
17. Сервантес Мигель де Сааведра. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М.: Художественная литература, 1970.
18. Сидяков Л. С. Художественная проза А. С. Пушкина. Рига: Латвийский государственный университет, 1973.
19. Топоров В. Н. Числа // Мифы народов мира, Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1982.
20. Хлодовский Р. И. Декамерон: Поэтика и стиль. М.: Наука, 1982.

21. Шварцбанд С. История «Повестей Белкина». Иерусалим: Магнес Пресс, 1993.
22. Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии: Сборник статей. Л.: Художественная литература, 1986.

Примечания

- 1 Риторическую природу «Двойника...» определяет и композиционная структура книги (две части, и каждая из них — по три «вечера»), и ритмизованная структура предложения («В этом селе и в этом помещичьем доме жил я безвыездно несколько лет» [14, с. 24]).
- 2 Протицирую заодно и блистательный первый абзац очерка или, скорее, этюда «Арифметика» из «Петербургских нравов» О. Сенковского [Барона Брамбеуса]. «Как бы то ни было, я, хотя, по званию моему, промотавшийся помещик, люблю, однако ж, все, что относится к счетам, отчетам, расчетам и расчетливости, люблю точные науки, люблю точных людей и даже самую точность. Пусть говорят, что угодно; пусть приводят в пример продажу моего имения с молотка, чтоб доказать мое познание счета, — а я говорю, что люблю!.. И по мне первая добродетель на земле — точность; первая наука в свете — арифметика; наука, научающая смертных знать и ведать с точностью, что дважды два — четыре, что когда сумма *минус* превосходит сумму *плюс*, то в кармане волки воют; что если кто-нибудь занял 10, а отдает только 3, скрывая 7 под именем почтеннейшей своей супруги или расточая их по пустякам, тот прямой плут и обманщик и должен идти в тюрьму, а не в судьи или начальники... Всем этим истинам учит нас арифметика. В наш просвещенный век стыдно было бы доказывать пользу или необходимость арифметики» [16, с. 205].
- 3 «"Повести Белкина" — пять своеобразнейших новелл. Никогда ни до, ни после Пушкина в России не писались новеллы столь формально точные, столь верные правилам поэтики этого жанра» [2, с. 257].
- 4 Арабески — «цветной узор не строго выдержанного стиля <...> орнаменты в живописи и пластических искусствах, причудливое сочетание форм, цветов, животных, чудовищ, атрибутов, архитектурных элементов, ваз и всякого рода предметов и орудий, созданных более фантазией художника, чем взятых из действительной жизни» [7, с. 378].